



DE JONCKHEERE

MAISON JONCKHEERE



Tableaux de maîtres

100, rue du Faubourg Saint-Honoré

75008 Paris

Tél.: 01 42 66 69 49

Fax: 01 42 66 13 42

Membre du Syndicat Français des Antiquaires

Membre de la Chambre Belge des Antiquaires

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

DE JONCKHEERE



48^e Exposition

Printemps-Eté 2001



Catalogue

Les artistes figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique

1.	Colijn de Coter	Actif à Bruxelles et Anvers entre 1479 et 1510	15.	Abel Grimmer	1570 – Anvers – 1618	27.	Jan Brueghel le Jeune	1601 – Anvers – 1678	42-43.	Abraham Storck	1635 – Amsterdam – 1710
	Vierge à l'Enfant dans une abside			Compagnie élégante aux abords d'un château			Paysage côtier			Paire de caprices portuaires méditerranéens	
2.	Lucas Cranach l'Ancien	1472 – Weimar 1533	16.	Hieronymus Francken le Jeune	1578 – Anvers – 1623	28.	Jan Brueghel le Jeune	1601 – Anvers – 1678	44.	Gaspar Pieter Verbrugghen	1635 – Anvers – 1681
	Portrait de Jean Le Constant, Electeur de Saxe			Cabinet d'amateur			Paysage panoramique avec convoi de voyageurs			Bouquet de fleurs sur un entablement	
3.	Maître des Demi-Figures	Actif à Anvers entre 1500 et 1550	17.	Osias Beert	1580 – Anvers – 1623	29.	Jan Brueghel le Jeune	1601 – Anvers – 1678	45.	Christian Berentz	1652 Hambourg – Rome 1732
	Sainte Marie-Madeleine à son écritoire			Banketje de fruits dans des assiettes en étain et des bols en porcelaine Wan-Li, avec des verres Façon-de-Venise et un couteau à cabochons, sur une table.			Allégorie de l'Odorat devant le château de Mariemont			Nature morte de fruits et de fleurs	
4.	Henri met de Bles	Vers 1485 Bouvignes – Ferrare après 1555	18.	Osias Beert	1580 – Anvers – 1623	30.	David Teniers	1610 Anvers – Bruxelles 1690	46.	Josef van Bredael	1688 Anvers – Paris 1739
	Paysage panoramique avec Saint Jérôme			Bouquet de fleurs et vase de fleurs sur un entablement			Le médecin de village			Paysage fluvial avec fête villageoise	
5.	Corneille de Lyon	vers 1500 – La Haye – Lyon vers 1574	19.	Frans Francken le Jeune et Jan Brueghel le Jeune	1581 – Anvers – 1642	31.	David Teniers	1610 Anvers – Bruxelles 1690	47-48.	Josef van Bredael	1688 Anvers – Paris 1739
	Portrait de François de Goulaines, Seigneur de Martigne-Brittard			Le camp d'Alexandre	1601 – Anvers – 1678		Allégorie de l'Eté			Village au bord d'un fleuve et Paysage aux moulins	
6.	Attribué à Corneille de Lyon	Vers 1500 – La Haye – Lyon vers 1574	20.	Jan Baptist van Fornenburgh	Vers 1585 – La Haye 1649	32.	Pieter Gysels	1621 – Anvers – 1691	49.	Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto	1697 – Venise – 1768
	Portrait de gentilhomme au béret			Bouquet de fleurs			Paysage panoramique fluvial et montagneux			Vue des Fondamenta Nuove et de Santa Maria del Pianto	
7-8.	Lucas Cranach le Jeune	1515 – Wittenberg – Weimar 1586	21.	Gijsbrechts Leytens	1586 – Anvers – 1656	33.	Pieter Gysels	1621 – Anvers – 1691	50.	Antonio Joli	Vers 1700 Modène – Naple 1777
	Double portrait des Electeurs Frédéric le Sage et de Jean le Constant			Paysage d'hiver		34.	Pieter Gysels	1621 – Anvers – 1691		Vue du Tibre avec le Château Saint-Ange et la Basilique de Saint-Pierre	
9.	Marcellus Coffermans	Actif à Anvers entre 1549 et 1570	22.	Martin Ryckaert	1587 – Anvers – 1642	35.	Gillis Neyts	1623 Gand – Anvers 1687	51.	Bernardo Bellotto	1720 – Venise – 1780
	Vierge à l'enfant			Paysage panoramique avec village et convoi de voyageurs			Paysage d'hiver avec l'embouchure de L'Escaut			Vue de La Place Saint-Marc	
10.	Maerten van Cleve	1527 – Anvers – 1581	23.	Pierre Brueghel III	1589 – Anvers – vers 1638/39	36-39.	Jan van Kessel	1626 – Anvers – 1679	52.	Maître des vues de la Fondation Langmatt	Actif à Venise entre 1750 et 1780
	La visite à la Ferme			Allégorie de l'Hiver avec scène de patinage			Allégorie des Quatre Eléments				
11-12.	Paul Bril	1554 – Anvers – Rome – 1626	24.	Pieter Binoit	1564 Bruxelles – Anvers 1638	40.	Jan van Kessel	1626 – Anvers – 1679	53.	Francesco Tironi	Vers 1745 – Venise 1797
	Vues du Campo Vaccino			Bouquet de fleurs			Corbeille de fleurs			Vue de a Dogana et du Bassin de Saint-Marc	
13.	Georg Flegel	1563 Olmütz – Fracfort 1638	25.	Adam van Breen	1590 – La Haye – 1645	41.	Cornelis de Heem	1631 Leyden – Anvers 1695	54.	Giovanni Bernardino Bison	1762 Palmanova – Milan 1844
	Nature morte à la tazza d'orfèvrerie et à la coupe de fruits			Paysage d'hiver avec patineurs			Nature morte de raisins, pêches et oranges avec une écrevisse et un Roemer			Vue du Canal Grande à Venise	
14.	Pierre Brueghel le Jeune	1564 Bruxelles – Anvers 1638	26.	Philippe de Marlier	Vers 1600 – Anvers – vers 1668						
	Paysage hivernal à la trappe aux oiseaux			Bouquet de fleurs							

Colijn de Coter

Actif à Bruxelles et Anvers entre 1479 et 1510

Vierge à l'Enfant dans une abside *Madonna and Child in an apse*

Panneau • Panel : 53 x 40,5 cm

PROVENANCE :
Collection privée

Ce peintre bruxellois fut sans doute l'une des personnalités les plus marquantes de cette période de transition que fut la charnière entre XVe et XVIe siècles dans les Pays-Bas habsbourgeois. Volontiers archaïsant dans ses formules et son répertoire, de Coter ne cache pas ses références constantes à l'art de ses illustres prédécesseurs, du Maître de Flémalle à van der Weyden en passant naturellement par Jan van Eyck. Son style que l'on pourrait qualifier d'ecclésiastique, tend à une sobre dignité, que souligne l'échelle volontiers monumentale qu'il prête à ses figures, voire à ses compositions. Son drapé, alternativement souple et arrondi ou, au contraire, plus cassé, est souvent accentué par un *chiaroscuro* vigoureux, typique de son art, relayant la simplicité accrue de son exécution picturale.

La popularité du peintre, à la tête d'un atelier florissant, explique son inscription en 1493 dans les registres de la Guilde des Peintre d'Anvers, pour le plafond de la chapelle de laquelle il exécuta notamment la décoration, à grand renfort d'anges monumentaux. Il ne semble pas être resté longtemps dans la métropole scaldienne, son activité se développant, par-delà des liens étroits avec le milieu malinois, essentiellement à Bruxelles, ville dont il fait d'ailleurs figurer le nom à côté de ses trois signatures connues.

Une de ses œuvres les plus importantes, un retable du Jugement Dernier aujourd'hui démembré et dispersé, se trouvait jadis à l'église Saint Alban de Cologne, preuve ultérieure, s'il en fallait, de la grande popularité de son art. Dans ses fragments qui nous sont parvenus, elle illustre particulièrement bien cette vocation monumentale et cette tension entre modernisme et archaïsme qui font tout l'intérêt de la production d'un peintre dont on ne cesse de re-évaluer l'importance historique.



This Brussels painter was surely one of the most remarkable figures of this transitional period at the changeover from the 15th to the 16th century in the Hapsburg Netherlands. Intentionally applying archaic formula and repertoire, de Coter makes no effort to hide the continuous references to the work of his illustrious predecessors from the Master of Flémalle to van der Weyden and including, of course Jan van Eyck. His style, which could be described as ecclesiastical, displays a sober dignity that emphasizes the monumental scale which he was inclined to give to his figures, as well as to his compositions themselves. The typical treatment of drapery in his work, which is alternately rounded and flowing, and then again more angular, often accentuated by a deep chiaroscuro, underscores the heightened simplicity of his painterly style.

The popularity of this artist, who led a flourishing workshop, explains his inclusion in 1493 in the register of the Antwerp painters guild on the basis of the chapel ceiling he had decorated with a great many monumental angels. He does not appear to have remained in the city on the Scheldt for long, however, since, in addition to close ties with the neighboring city of Mechelen, his work was carried out for the most part in Brussels, whose name is the sole city name which appears next to his three known signatures.

One of his largest works, an altarpiece of the Last Judgement that is now divided and dispersed, was at one time housed in the church of Saint Alban in Cologne, which is further proof of the great popularity of his art.

In the fragments that survive today, it provides a particularly good example of this monumental tendency and this tension between modernism and archaism that makes the work of this painter so interesting and his historical importance the subject of continuous reevaluation.



1

Colijn de Coter

Actif à Bruxelles et Anvers entre 1479 et 1510

L'art de Colijn de Coter, dans toute sa tension entre monumentalité et intimisme, archaïsme et modernité, éclate dans cette sobre et austère Vierge à l'abside.

Le prototype de ce genre de représentations, on le sait, remonte à Jan van Eyck avec sa somptueuse Vierge à l'Eglise, conservée à Berlin-Dahlem. La reformulation du thème qu'en donne Colijn de Coter s'impose comme étant très personnelle et atteste des quelque trois quarts de siècles écoulés entretemps.

A l'encontre de la Vierge eyckienne, dûment revêtue de bleu et de rouge, ses couleurs traditionnelles, Marie porte ici une robe blanche, en signe de virginité, certes, mais aussi de la pureté rédemptrice que son fils apportera au genre humain par son rachat sacrificiel du péché originel. Et c'est là que le geste, à première vue anodin, de l'Enfant s'apprêtant à saisir la pomme que lui montre, sans la lui tendre, sa mère revêt tout son sens.

L'échelle disproportionnée entre figures et architectures impose la représentation, sinon comme une vision, du moins comme une illustration symbolique d'une réalité spirituelle. De fait l'association intime, presque physique, de la Vierge, mère du Christ, *Sedes Sapientiae*, à l'abside d'une édifice religieux renvoie à une association plus large avec l'Eglise catholique en tant qu'institution, héraut et défenseur du Christ sur terre...

La simplicité du décor renvoie à la noble austérité des figures, caractéristiques de Colijn de Coter, et dont les traits dessinent des réminiscences de Van der Weyden et du Maître de Flémalle.

En lieu et place de la longue nef flamboyante utilisée par van Eyck, de Coter campe ses figures dans une absidiole dépouillée, simplement ornée d'arcs en plein cintre. Dépassant l'opposition traditionnelle entre styles roman et gothique, associés traditionnellement chez les Primitifs flamands aux Ancien et Nouveau Testaments, de Coter utilise une formule architecturale très simple, où transparaît en quelque sorte l'esthétique de la Renaissance...Un décor architectural similaire se retrouve dans la *Vierge à l'Enfant* (panneau. 152 x 80 cm.) jadis conservée dans la collection du Dr. Henkel, à Düsseldorf, tandis que le pavement géométrique aux motifs simples évoque celui de la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges* (panneau. 152,1 x 88,6 cm.), conservée au Art Institute de Chicago.

Un *chiaroscuro* moderne, ultérieure marque récurrente du style de de Coter, dynamise les amples plis polygonaux du manteau de la Vierge. Répondant aux aspirations sculpturales et monumentales de son art, cette évolution stylistique correspond à la simplification de l'exécution picturale que l'on observe chez de Coter, et annonciatrice, elle aussi, des temps nouveaux.

C'est donc à plusieurs égards, que ce panneau aide à mieux cerner l'opus d'un maître qui, tant au niveau de ses thèmes, de son iconographie, de l'allure de ses personnages que sur base de considérations davantage stylistiques et techniques, se profile comme l'une des figures essentielles aux Pays-Bas de la transition, en cette fin du XVe siècle, entre archaïsme et modernité, entre l'Art des illustres Primitifs et celui des figures de proue de la Renaissance à venir.



The art of Colijn de Coter, with its powerful tensions between monumentality and intimacy, archaism and modernity, is stunningly represented by this sober and austere Virgin in an apse.

The prototype for this genre of picture, of course, was created by Jan van Eyck with his magnificent Virgin in a Church, currently in the Berlin-Dahlem collection. Colijn de Coter's version of the theme comes across as highly personal and the interval of some seventy-five years between these two works is clearly visible.

In contrast with van Eyck's Virgin, who is appropriately attired in the traditional colors of blue and red, Mary is seen here in a white dress, symbolizing her virginity, no doubt, but also the redeeming purity that her son would bring to the human race through his sacrificial assumption of the original sin. And it is in this light that the seemingly innocent gesture of the Christ child about to grasp the apple shown - but not handed - to him by his mother takes on its full meaning.

*The disproportionate scale of the figures in relation to the buildings gives the picture an air of the symbolic illustration of a spiritual reality, if not a vision. In fact, the intimate, almost physical association between the virgin, Mother of Christ, *Sedes Sapientiae*, with the apse of a religious edifice points to a broader association with the catholic church as the institution, the herald and defender of Christ on Earth.*

The simplicity of the interior reflects the noble austerity of the figures characteristic of Colijn de Coter, while their features recall those seen in the work of van der Weyden and the master of Flémalle.

In place of the long flamboyant nave used by van Eyck, de Coter sets his figures within a small, bare apse, simply adorned with the arcs of arches. Abandoning the traditional opposition between the Romanesque and the Gothic styles that the Flemish primitives traditionally associated with the Old and New Testaments, de Coter applies a very simple architectural formula, which to some degree suggests the architecture of the Renaissance. A similar architectural interior is seen in the Virgin with Child (panel. 152 x 80 cm.) Formerly in the collection of Dr. Henkel, in Düsseldorf, while the geometric tiling with simple motifs recalls that of the Virgin with Child surrounded by angels (panel. 152.1 x 88.6 cm.) at the Art Institute of Chicago.

A modern chiaroscuro, which is yet another recurrent stylistic mark of de Coter, adds movement to the generous, angular folds of the Virgin's cloak. The product of the sculptural and monumental aspirations that de Coter brought to his art, this stylistic evolution corresponds to the simplification of the painterly execution we see in his work at the same time as announcing the advent of a new age.

It is thus in several ways that this panel provides insight into the oeuvre of a master who, in his choice of subjects, his iconography, the appeal of his figures as well as on a more stylistic and technical level, asserts himself as one of the key figures in the Netherlands at the end of the 15th century who would provide the transition between the art of the great Primitives and the vanguard of the Renaissance to come.



Lucas Cranach l'Ancien

1472 Cranach – Weimar 1533

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 auserpent 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.

Cette effigie magistrale de Jean le Constant, Electeur de Saxe et protecteur de Cranach, peut être datée des alentours de 1532 et se place d'emblée parmi les productions les plus caractéristiques de l'art du maître.

On peut le rapprocher des deux doubles portraits portant le monogramme du maître figurant, aux côtés de Jean le Constant, son prédécesseur Frédéric le Sage et aujourd'hui respectivement conservés aux Musées de Weimar et des Offices.

Il est d'ailleurs plus que vraisemblable, ainsi que semble l'indiquer le léger décalage sur la droite de la figure de l'Électeur, que notre panneau ait originellement fait partie d'un semblable double portrait. Le cartouche énonçant le titre et le nom du prince devait dès lors trouver son pendant complémentaire sur l'autre panneau de manière à occuper le centre du diptych.

A la date présumée d'exécution de notre portrait (1532), Cranach, arrivé à Wittenberg dès 1505, approche la soixantaine et se trouve dans la pleine maturité de son talent. Peintre de Cour, mais aussi apothicaire et directeur de l'Imprimerie électorale, siégeant au Conseil de la Ville, il est en quelque sorte au faite de sa carrière.

En marge de son activité de portraitiste, il peint des scènes religieuses à l'iconographie de plus en plus "réformée", ainsi que des compositions allégoriques et mythologiques extrêmement prisées de son entourage.

Jean le Constant n'en est pas ici à sa première expérience de pose pour Cranach : Sans les bajoues qui le caractériseront par la suite, il figurait déjà dans la *Parenté de Sainte Anne* de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. En 1526, année de son accession au trône, il est représenté la tête ceinte d'une couronne d'œillets dans un portrait conservé au Musée de Dresde. Avec son faciès empâté et ses cheveux grisonnants, il apparaît ici sensiblement plus âgé : le rapprochement s'impose avec les portraits de Weimar et des Offices, mais aussi et surtout avec un triple portrait, aux dimensions imposantes et conservé à la Kunsthalle de Hambourg, où Jean le Constant se retrouve placé entre Frédéric le Sage et son propre successeur Jean-Frédéric le Magnanime.

Mais l'un des éléments les plus troublants imposant le rapprochement réside dans la longue inscription dithyrambique exaltant les vertus de Jean : la présence d'un inscription similaire sous le portrait de Frédéric, remplacée, sous celle de Jean-Frédéric, par les armes de Saxe, suggère que le triptyque a été commandé après la mort de Jean par son successeur. Rappelant les principaux événements de son règne, il exalte les vertus de prince et de chrétien de l'Électeur en des termes dont voici une traduction libre...

Portrait de Jean Le Constant, Electeur de Saxe *Portrait of John the Constant, Elector of Saxony*

Panneau • Panel : 20,4 x 14,5 cm.

PROVENANCE :
Musée van Maerlant, Damme

LITTÉRATURE :
Georges Marlier, *La Peinture Ancienne au Musée van Maerlant, Damme 1953*, pp. 65-80 (ill.)

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 Cranach 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 masterly likeness of John the Constant, Elector of Saxony and protector of Cranach, can be dated to around 1532 and clearly ranks among the master's most characteristic works. It could be compared to the two double portraits bearing the master's monogram and depicting, alongside John the Constant, his predecessor Frederick the Wise, which are currently in the collections of the Weimar museums and the Uffizi gallery respectively.

It would also appear, judging from the slight discrepancy to the right of the figure of the Elector, that this panel was originally part of what must of been a double portrait. The cartouche displaying the title and the name of the prince must have had a counterpart on the other panel so that it would have occupied the center of the diptych.

At the time that this portrait can be assumed to have been painted (1532), Cranach, having arrived in Wittenberg in 1505, was nearing sixty and his talent had reached full maturity. A court painter, but also an apothecary and director of the Electoral printing press, with a seat on the city council, Cranach was then at the apex of his career.

In addition to his activity as a portraitist, his paintings consist of religious scenes showing increasingly "reformed" iconography, as well as allegorical and mythological compositions that were highly prized in the circles in which he traveled.

This painting was not the first occasion for John the Constant to pose for Cranach: without the jowls that would later characterize him, he already appears in the Kinship of Saint Anne at the Academy of Fine Arts in Vienna. In 1526, the year of his accession to the throne, he is depicted wearing a crown of carnations in a portrait housed in the Dresden museum. With his fleshy features and his graying hair, he appears considerably older here: it is interesting to compare this image with the portraits in Weimar and in the Uffizi gallery, but also and above all, with a triple portrait on a very large scale that is in the collection of the Kunsthalle in Hamburg, in which John the Constant is seen between Frederick the Wise and his own successor John Frederick the Magnanimous.

However, one of the most troubling elements that results from this comparison is the long dithyrambic inscription extolling the virtues of John: the presence of a similar inscription below the portrait of Frederick, replaced below that of John Frederick by the saxon coat of arms, suggests that the triptych was commissioned after John's death by his successor. Recalling the major events of his reign, it extols the elector's princely and christian virtues in the terms loosely translated below.



A la mort de mon cher frère
Je dus assumer tout le pouvoir
Au milieu de grands soucis et dangers
Car le Paysan était pris de démeñce.
La révolte s'alluma dans tout le pays
Comme un grand incendie de forêt
Que j'aidai à éteindre avec Dieu
Qui sauva le pays allemand en détresse.
Je fus l'ennemi de la curie romaine
Et maintiens la parole pure et nette.
Grande entreprise : j'ai subi la haine
Et l'envie pour la Parole de Dieu.
Je l'ai professée librement
et de tout cœur
Et j'affrontai en personne l'Empereur
et tout le Reich
Le marchandage des princes
était dans égal
Mon Dieu m'avait spécialement désigné
Et ce fut merveille aux yeux de l'univers.
Pour l'attribution du pays et du peuple

Amis et ennemis doivent compter avec moi.
Lorsque Ferdinand fut fait Roi
des Romains
J'ai seul combattu son élection
Pour que le vieux droit soit respecté
Tel qu'il est inscrit dans la Bulle d'Or
Et bien que cela suscita
sa grande colère.
J'ai été guidé plus par justice
que par intérêt.
Dieu donna à l'Empereur
un cœur tendre
Et finalement il devint mon bon ami.
Le fait que je terminai mes jours en paix a bien
contrit le Diable.
J'ai éprouvé la Vérité de ce que nous
Dit l'Écriture et je puis en témoigner :
Celui qui se confie à Dieu
Celui-là demeure un homme non corrompu ;
Le Diable et le Monde ont beau être en furie,
Il remporte en fin la victoire.

*On the death of my dear brother
I have had to assume all power
In the midst of great worry and danger
Because the peasant has been seized with folly
Revolt was ignited throughout the country
Like a great forest fire
Which I quenched with the help of God
Who saved the German country in distress.
I was the enemy of the roman curate
and I uphold the pure and clear Word
A great labor: I have endured hatred
And envy for the word of god.
I have freely professed it with all my heart
and I personally confronted the Emperor and the
entire kingdom
The bids of princes were to no avail
My Lord designated me specially
And it was a wonder before the universe.
In the name of the country and the people
Friends and enemies had me to reckon with.
While Ferdinand was made king of the Romans*

*I alone fought against his election
So that the Ancient Law would be upheld
As it is written in the golden bull
And while this unleashed his great wrath
I was guided more by justice than by self-interest.
God gave the Emperor a gentle heart
And finally he became my good friend.
The fact that I have ended my days in peace was
the Devil's great sorrow.
I have experienced the truth of what is
Told in the Scriptures and I can bear witness:
He who places himself in God's hands
He remains an uncorrupted man;
The Devil and the world may rail around him,
He shall triumph in the end.*

Révolte des paysans, conflit tenace avec Charles V suivi d'une réconciliation, défense acharnée du Verbe Réformé jointe à l'émergence du sentiment national, tous les éléments sont là qui donnent un aperçu du règne de Jean et de cette période trouble et confuse de l'histoire allemande en ce début du XVI^e siècle. Il convient également de souligner un détail savoureux qui conforte le caractère autographe du panneau et est à replacer dans son contexte d'exécution : en lieu et place du trompe-l'œil que l'on serait en droit d'attendre pour la représentation du texte, la dithyrambe s'inscrit sur un feuillet imprimé, collé sur le panneau. Tout en renforçant l'autonomie du texte scriptural en tant qu'œuvre de Luther, ce procédé exalte indirectement le rôle déterminant de l'imprimerie dans la propagation du Verbe Réformé, tout en rendant hommage aux fonctions du peintre comme directeur de la presse électorale.

L'absence de signature ne doit pas laisser songeur et semble même être plutôt une donnée récurrente de l'œuvre de portraitiste de cour de Cranach. Nombreuses sont par contre les productions d'atelier dûment marquées du serpent ailé.

Se plaçant d'emblée au sommet des portraits commémoratifs, ce panneau s'impose également d'emblée par sa puissance expressive et esthétique. Avec ses bajoues, ses yeux bridés et alertes, son maintien affaissé de khalife vieillissant, Jean le Constant interpelle directement le spectateur. Et la simplification magistrale des traits de ce visage mémorable, l'acuité du graphisme en arabesque, l'accord chromatique sobre et métaphorique, où carnations basanées, bleu azur du fond et blanc éclatant de la chemise brodée se fondent harmonieusement, sont autant d'éléments qui situent ce panneau parmi les plus hautes réalisations de Cranach portraitiste.

The peasant revolt, a long-standing conflict with Charles v followed by a reconciliation, the tenacious defense of the reformed word linked with the emergence of German national sentiments, all of these elements that the text touches upon provide a view of the reign of John and this tumultuous and confused period in German history at the beginning of the 16th century. A particularly piquant detail that supports the autographical character of this panel should also be mentioned and should be placed in the context in which it was executed: instead of the trompe-l'oeil that one ought normally to expect for the depiction of the text, the dithyramb is printed on a page glued to the panel. This all serves to reinforce the autonomy of the text of the Scriptures in Luther's work, while the process chosen here also indirectly exalts the decisive role played by printing in the propagation of the reformed word, paying at the same time homage to the activity of the painter as Director of the Electoral press.

The absence of a signature should not provoke uncertainty, in fact it appears to be rather a recurrent element in the work of Cranach as court painter. By contrast, numerous productions from his workshop are duly marked with the winged serpent.

Ranking without question among the best of commemorative portraits, this panel is also immediately striking for its authentic and expressive power. With his jowls, his alert and narrowed eyes and the resigned bearing of an aging caliph, John the Constant engages the viewer directly while the masterly simplification of the features of this unforgettable face, the accuracy of the sinuous draftsmanship, the sober and metaphorical color harmonies pleasingly combining the darkened carnations, the azure background and the brilliant white of the embroidered shirt, are all elements that place this panel among Cranach's greatest masterpieces as a portraitist.



Ce maître actif durant la première moitié du XVI^{ème} siècle est resté non identifié.

Il est surtout célèbre pour ses portraits de femmes, représentées à mi-corps, souvent vêtues de riches vêtements. Le caractère élégant de ses modèles, les sujets de ses tableaux inspirés par la musique ou la poésie ont conduit les historiens à supposer qu'il travailla à Malines, dans le milieu raffiné et cultivé de Marguerite d'Autriche, Gouvernante des Pays-Bas de 1518 à 1530, dont Bernard van Orley fit le portrait. Le peintre anonyme est peut-être issu de l'atelier de celui-ci. Cet artiste peignit aussi des paysages agrémentés de scènes religieuses. Sa conception du paysage panoramique est redevable à l'influence de Joachim Patenier, qui vécut à Anvers jusqu'en 1524. Ces diverses observations convergent pour justifier l'hypothèse que le Maître travailla à Anvers et à Malines, et que son activité se développa entre 1527 et 1540. Les types morphologiques constants de ses modèles féminins le différencient de ceux des tableaux d'Adriaen Isenbrant et d'Ambrosius Benson, ses contemporains, auxquels il fut toutefois comparé, notamment pour les sujets religieux.

Les œuvres de ce Maître restent principalement associées aux figures de jeunes femmes, représentées à mi-corps; la tête tournée de trois quart, le visage ovale, les sourcils arqués, la bouche aux lèvres ourlées, les cheveux coiffés le plus souvent avec une raie centrale, les mains fines et soignées sont les caractères d'un modèle idéalisé que le Maître des demi-figures a repris dans tous ses tableaux. Ce modèle féminin apparaît également dans les tableaux à sujets religieux.

Emblématique de sa production, ce panneau délicat figurant une Marie-Madeleine à mi-corps assise à son écritoire fait quasiment figure de tableau éponyme de la production de ce maître raffiné et recherché que reste le Maître des Demi-Figures. Le type caractéristique de la sainte renvoie directement à l'idéal féminin récurrent dans l'œuvre du maître, tout en délicatesse et effacement, excluant par là même l'hypothèse d'un portrait déguisé. Il s'en faut d'ailleurs de peu, et c'est là l'un des aspects les plus singuliers de la production de ce peintre, que cette élégante figure féminine à mi-corps ne nous apparaisse simplement comme une jeune aristocrate vaquant avec componction à son courrier...Mais la présence discrète des attributs (crucifix et pot à onguents) sont là pour nous rappeler l'identité de ce personnage, dont l'apparence plus qu'agréable et non directement identifiable devait d'ailleurs servir de support identificatoire à la piété des commanditaires aisés de ce genre de tableaux. Par-delà l'élégance de sa mise, l'attention, la modestie de la sainte et la retenue pensive avec laquelle elle tient sa plume figent l'instant dans l'éternité instantanée d'un choix crucial : en l'occurrence, celui de la sainte de renoncer aux plaisirs et comforts matériels pour se consacrer aux jouissances de l'âme. C'est dans ce contexte particulier que le calice couvert, l'horloge annonciatrice d'une Heure Dernière ainsi que le geste suspensif de la Madeleine prennent toute leur signification et ajoutent à la poésie naturelle se dégageant de la représentation une dimension spirituelle et métaphysique, la situant dans la continuité directe des réalisations les plus intenses des Primitifs flamands du XVe siècle.

Sainte Marie-Madeleine à son écritoire *Saint Mary Magdalen at her writing desk*

Panneau • Panel : 53 x 41,5 cm.

PROVENANCE :

Collection Achillito Chiesa, Milan

Vente A. Chiesa collection, The American Art Association, 23 novembre 1927

Collection O' Connor Lynch

Collection Lord Barnham Broom

Collection Arnold J. et Seena Davis

EXPOSITION :

The Lynch Collection, University Art Gallery, State University of New York, 20 avril 1969-8 mai 1969

The Arnold and Seena Davis collection, Museum of Fine Arts, St-Petersburg, Floride, 25 novembre 1985-5 janvier 1986 ; Queens Museum, Flushing, 6 septembre-16 novembre 1986

" *Patience and Passion* " *Old Masters from the Arnold and Seena Davis Collection*, Thomas Walsh Art Gallery, Fairfield University, Connecticut, 8 avril-21 mai 1995

This master, who was active during the early XVIth century, has so far remained unidentified. He is famed above all for his ladies's portraits, generally half-length and often richly clad. The natural elegance of his models, together with the musical and poetical elements which inspired some of his works, have led art historians to conjecture that he had some time been active in Mechlin, in the refined and highly cultured circles around Margaret of Austria, governor-general of the Netherlands from 1518 to 1530, whom we know thanks to a very fine portrait by Bernard van Orley. Our anonymous master, who may have been trained in Van Orley's studio also painted landscapes interspersed with religious scenes. The panoramic landscapes which characterize the backgrounds of his works are indebted to the influence of Joachim Patenier who is known to have lived in Antwerp until 1524. These various clues enable us to conjecture that the Master of the Half-Length Figures was most probably active in Antwerp and Mechlin between 1527 and 1540.

The recurrence of models of the same female morphological type set him apart either from an Adriaen Isenbrant or an Ambrosius Benson, the contemporary painters to whom he has been compared for his religious subject matters in particular.

Yet, the first and foremost subject matter of this master was the portrait of a young lady in half-length. A three-quarter profile, an oval face, arched brows, a mouth with delicately shaped lips, hair often parted in the middle, slender and perfectly manicured hands: such were the features of the idealized model which the Master of the Half-Length Figures chose to represent in his paintings.

This female model is also present in the Master's paintings with a major religious subject.

Emblematic of the refined and much sought-after work of this artist dubbed the Master of the Half Figures, this delicate panel depicting a Mary Magdalen at her writing desk in a half-length view is an eponymous example of his brilliant skill.

The saint's characteristic typology refers directly to the delicate and modest feminine ideal that is repeatedly seen in this master's work, whilst not entirely eliminating the likelihood of a disguised portrait. In fact, this elegant female half figure almost appears to be a young aristocrat solemnly attending to her correspondence. However, the discreet presence of certain attributes (crucifix and pot of salve) serves to remind us of the identity of this figure, whose quite pleasing and not instantly recognizable appearance - and this is one of the most singular aspects of the work of this master - must have made easier the identification process undergone by the well-to-do patrons who commissioned paintings of this genre.

Beyond the elegance of her attire, the Saint's attentiveness, her modesty and the pensive reserve with which she holds her pen seem to capture for eternity the moment of a crucial choice: in this case, the Saint's decision to renounce material pleasures and comforts in order to solely devote herself to the joys of the soul. It is in this particular context that the covered chalice, the clock portending the Final Hour and the suspension of Mary Magdalen's gesture assume their veritable meaning and add a spiritual and metaphysical dimension to the natural poetry exerted by the painting, at the same time as situating it in a direct line of continuity with the intense works of the Flemish Primitives of the 15th century.



4

Henri met de Bles

Vers 1485 Bouvignes – Ferrare après 1555

Paysage panoramique avec Saint Jérôme *Panoramic Landscape with Saint Jerome*

Panneau • Panel : 27,6 x 36,9 cm.
Signé avec la chouette.

PROVENANCE :

Bernard von Bulow (1849-1929), Hambourg
A. Warmouth, Hambourg
Ramon Villata de Berenguer
Vente Sotheby's, Londres, 10 Décembre 1980, lot 23
Collection privée

LITTÉRATURE :

Luc Serck, Isaac bénissant Jacob : *Un paysage d'Henri met de Bles au Musée d'Innsbruck* in : *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, XVIII, 1982, pp. 186-189, fig. 3 et 14

EXPOSITION :

Autour d'Henri Bles, Musée des Arts Anciens du namurois,
13 mai-11 novembre 2000, n°39, p. 234

Après un long séjour en Italie, il s'établit en 1521 à Malines puis à Amsterdam où il aurait eu pour élève Frans Mostaert. Très attiré par l'Italie, il effectua un second voyage et décéda à Ferrare vers 1560 alors qu'il se trouvait au service des ducs d'Este. Peintre de paysages panoramiques animés et de scènes religieuses, mythologiques ou populaires, Herri Met de Bles s'inscrit dans la tradition picturale de Joachim Patenier dont il est le neveu.

Les sites à la fois réalistes et imaginaires en sont le prolongement, notamment en ce qui concerne les montagnes rocheuses aux configurations fantastiques, mais son talent s'affirme par une structure moins rigide et une atmosphère plus vaporeuse. Le maître s'inspire également des principes de Léonard de Vinci qui conseillait de laisser disparaître, dans une brume légère, les objets éloignés pour mettre en valeur les effets de l'air et rehausser la perspective.

Lors de ses séjours en Italie, il fut connu sous le nom de "Civetta", en raison de la chouette qu'il avait coutume d'introduire dans nombre de ses tableaux.



After a long stay in Italy, Herri Met de Bles went to Malines in 1521 and then to Amsterdam, where one of his pupils may have been Franz Mostaert.

Attracted to Italy, he made a second trip there and died in Ferrare after 1555, whilst he was in the service of the Dukes of Este.

A painter of panoramic landscapes animated by religious, mythological or popular scenes, Herri Met de Bles is in the pictorial tradition of his Uncle Joachim Patenier.

As a result of this influence, his landscapes combine the realistic and imaginary elements (especially noticeable in their rocky mountains with fantastic shapes. Still, a more personal touch is given by their looser structure and the more vaporous atmosphere.

The master seeks inspiration from Leonardo de Vinci who recommended that distant objects should be made to disappear in a light mist in order to enhance the effects of air and perspective. When he was in Italy, he was known as "Civetta" because of the owl shown in many of his paintings.



C'est un magistral *Weltbild*, vaste paysage panoramique au souffle cosmique reflétant l'œil de Dieu, qui sert de cadre à cette délicate représentation de Saint Jérôme Pénitent. Ce thème, déjà illustré par Patinir, oncle de met de Bles, trouve ici une formulation unique et inédite.

Agenouillé devant un crucifix, le Saint est représenté battant sa coulpe devant l'entrée d'une grotte obscure. Ce thème emblématique de l'Humanisme Renaissance (car Jérôme, Père de L'Eglise, cardinal et pénitent, est avant tout le compilateur et traducteur de la *Vulgate*, bible latine élaborée au départ des Evangiles et Ecritures hébreux et grecs) connaîtra un succès considérable au XVI^e siècle, en ces temps d'exégèse sinon de réexamen poussés du Verbe de Dieu, tant au sein de l'orthodoxie catholique que de la Réforme.

Si la Bible, attribut du saint lettré, est remarquablement absente de la représentation, le chapeau cardinalice et le lion lové non loin de l'ermitage enlèvent toute incertitude quant à l'identification du personnage.

L'accent est ici mis, on s'en aperçoit, sur les affres et tourments que s'impose le Saint: En ce sens, ces rochers déchiquetés et expressifs chers à met de Bles assument dans ce contexte une dimension métaphorique, explicitant de la sorte les tourments que Jérôme, et avec lui tout bon chrétien, sont susceptibles de traverser afin d'atteindre cet état de sérénité et d'équilibre spirituels, qu'exprime le somptueux fond paysager se déroulant sous nos yeux vers l'arrière-plan droit du tableau...

Il n'est pas jusqu'à la chouette, crypto-signature du peintre, surnommé *Civetta* lors de ses années italiennes et nommé *den Meester ven den Wl* par van Mander dans son *Schilderboek*, qui ne puisse revêtir ici une fonction sémantique supplémentaire. Car la chouette est aussi l'animal *perspicax*, attribut d'Athéna et symbole de la vraie sagesse...

Nombreux sont d'ailleurs les allusions narratologiques et symboliques qui émaillent discrètement le somptueux fond paysager. Ainsi, la caravane que l'on distingue au plan moyen fait-elle référence à un épisode tiré de la Légende Dorée, selon lequel l'âne du saint lui fut dérobé, en dépit (ou plutôt à cause) de la garde somnolente de son lion.

Plus symboliques, la colonne esulée de l'idole païenne ou les ruines architecturales renvoient au renversement imminent de l'ordre païen, remplacé par l'ère nouvelle de la Vraie Foi, illustrée par ces solides églises campagnardes que l'on distingue dans la moitié droite du panneau.

A l'avant-plan, le *topos* de l'aveugle conduit par un jeune homme sur le bon chemin, aussi ardu soit-il, illustre ultérieurement le cheminement spirituel suivi par tout bon chrétien.

Toutes ces subtiles considérations symboliques ne nous détournent en aucune façon de la poésie directe que dégage d'emblée ce paysage : sa conception d'ensemble n'est pas sans évoquer celle du *Paysage aux singes* de la Gemäldegalerie de Dresde (inv. N° 806) ou le *Paysage aux mines de cuivres* conservé aux Offices de Florence (inv. N° 1051). La perspective atmosphérique chère au peintre trouve ici sa résolution ultime dans les délicats glacis azurés des horizons lointains...

C'est par cette intégration tonale particulièrement évidente et aboutie que met de Bles se distingue d'un L. Gassel, d'un Maître des Demi-Figures ou des autres suiveurs de Patinir, atteignant ainsi des accents esthétiques d'une délicatesse rarement égale et qui ne sont pas sans préfigurer les développements de l'art tonal et monochrome des Pays-Bas du XVII^e siècle...

This masterful Weltbild, consisting of a vast panoramic landscape with a cosmic feel, reflecting as it does the eye of God, serves as the setting for a delicate representation of Saint Jerome Penitent. This theme, already handled by Patinir, met de Bles' uncle, is given a unique and incomparable treatment here.

Kneeling before a crucifix, the Saint is shown beating his breast in front of the entrance to a dark cave. It is an emblematic theme for the Humanism of the Renaissance (as Jerome, father of the church, cardinal and penitent, is above all the compiler and translator of the Vulgate, the Latin bible based directly on the Gospels of the Hebrew and Greek Scriptures) which achieved considerable success in the 16th century, at a time of exegesis - if not profound reexamination -- of the Word of God, both within the Catholic orthodoxy and the Protestant reformers.

While the Bible, the attribute of this literate hermit saint, is remarkably absent in the picture, the cardinal's cap and the lion curled up nearby leave no doubt as to the identity of this figure.

The accent here is apparently placed on the trials and torments that the Saint subjects himself to: thus, we see the jagged and expressive cliffs that met de Bles was so fond of depicting standing out against the magnificent landscape in the background and extending into the distance on the right-hand side of the painting. These cliffs take on a metaphorical dimension here giving shape to the torments that Jerome, and all good Christians with him, is likely to undergo on the path to spiritual peace and harmony....

Even the mark of the owl, this artist's crypto-signature, derived from the nickname Civetta that he received during his years in Italy with him being also referred to as den Meester ven den Wl [the master of the owl] by van Mander in his Schilderboek, takes on an additional semantic function here as the owl is also the animal of keen insight, the attribute of the goddess Athena and symbol of true wisdom....

There are also many narratological and symbolic allusions to be found discreetly dotting the magnificent landscape in the background. Thus, the caravan visible in the middle ground refers to an episode from the Golden Legend, according to which the saint's ass is stolen from him, in spite of (or perhaps as a result of) his sleepy lion keeping watch.

More symbolic, the forlorn column of the pagan idol or the buildings in ruins refer to the imminent upset of the pagan order that would be replaced by the new era of True Faith, illustrated by these solid rustic churches that can be seen on right-hand side of the panel.

In the foreground, we see the topos of a young man leading a blind man on the right path, hard as it is, which further illustrates the spiritual journey of all good Christians. All of these subtle symbolic considerations in no way diminishes the direct poetic force of this landscape: its overall design does not fail to recall the Landscape with monkeys in the Gemäldegalerie in Dresden (inv. N° 806) or the Landscape with copper mines in the Uffizi Gallery in Florence (inv. N° 1051). The atmospheric perspective favored by the painter is given its ultimate resolution here in the delicate azure glazing of the far horizons...

It is in this particularly striking and successful tonal integration that met de Bles distinguishes himself from L. Gassel, the Master of the Half Figures or other followers of Patinir, lending his work aesthetic accents of seldom seen delicacy which reveal the early stirrings of the tonal and monochromatic art that would develop in the Netherlands in the 17th century....



5

Corneille de Lyon

vers 1500 – La Haye – Lyon vers 1574

Corneille de Lyon ou de La Haye, d'après son origine hollandaise, serait venu travailler à Paris avant de se fixer à Lyon où sa présence est attestée dès 1533 en tant que portraitiste attaché à la cour de la Reine Éléonore puis du Dauphin Henri II. Naturalisé en 1547, il est mentionné en 1551 comme peintre et valet de chambre du roi Henri II, puis de Charles IX. Brantôme relate que Corneille reçut, en juin 1564, la visite de Catherine de Médicis en personne.

On lui connaît toute une série de petits portraits en demi-buste, représentant la cour élégante des Valois, d'une facture précise et lisse, dépouillée de matière et travaillée aux glacis. Son style personnel met l'accent sur des visages fins, vus de trois-quarts ou de face, modelés sans ombre. L'importance conférée à la tête est telle qu'elle inflige parfois une discrète disproportion avec le torse. Ses effigies se caractérisent par leur grâce et élégance, leur politesse aristocratique autant que par leur sens aigu de l'observation qui se révèle dans la précision du rendu « à la flamande » des costumes, broderies, coiffes et bijoux. Il aurait ainsi, à la suite des Clouet venus de Bruxelles, acclimaté la facture et le tempérament flamands en France. En exultant les qualités natives associées à la tradition de la miniature parisienne, Corneille de Lyon créa et définit un genre franco-flamand unique qui put répondre à une demande sans cesse croissante et passionnée des collectionneurs de la cour qui firent sa renommée.

La mise en page sobre et raffinée de ce portrait à mi-corps sur un fond d'azur moiré aux contrastes évanescents, la subtile caractérisation psychologique du personnage dont le regard se pose avec une élégance non dénuée de d'insistance sur le spectateur, le rendu tout en précision et délicatesse des textures de la peau, avec des valeurs d'ombre faisant ressortir la carnation dans ses cotés les plus vibrants, sont autant d'éléments qui viennent conforter la paternité indubitable de l'effigie...

La provenance prestigieuse, qu'un sceau apposé au revers du panneau fait remonter au Grand Colbert, ajoute à la préciosité de l'œuvre. Colbert, Surintendant des Finances, Ministre de la Marine, du Commerce et des Colonies, en marge de la vigueur avec laquelle il développa la production française de biens de luxe manufacturés, soutint activement Louis XIV dans la promotion des Arts. Membre de l'Académie Française, il fut également membre fondateur de l'Académie des Sciences, l'actuel Institut de France, de l'Académie d'Architecture et de celle de Musique. Si sa passion dévorante pour les livres, qui l'amena à constituer l'une des bibliothèques les plus prestigieuses de son temps, est connue, son activité de collectionneur de tableaux et d'objets d'art ne fut pas en reste. A son décès, nombre d'œuvres de sa propriété échurent d'ailleurs dans les collections royales.

Ce portrait est attesté dans l'inventaire des biens de son fils cadet, Jacques-Nicolas, archevêque de Rouen, avant de passer dans la branche des Colbert de Torcy. Par des voies qui restent encore à ce jour non élucidées, il échoit dans les collections de George Tomline Esq., à Orwell Park, pour ensuite se transmettre, par héritages et ventes successifs, jusqu'à nos jours.

Un autre Corneille de Lyon, provenant également des collection du Surintendant de Louis XIV et que l'on considère généralement comme étant le portrait de Gabrielle de Rochechouart, l'épouse de François de Goulaines, est aujourd'hui conservé au Musée de Chantilly.

Portrait de François de Goulaines, Seigneur de Martigne-Brittard *Portrait of Francois de Goulaines, Lord of Martigne-Brittard*

Panneau • Panel : 17,5 x 13,5 cm.

PROVENANCE :

Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Seignelay
Jacques-Nicolas Colbert, Archevêque de Rouen, son fils cadet
Charles-Eléonore Colbert, son neveu
George Tomline, Orwell Park, Ipswich, Suffolk
The Rt . Hon. Capitaine E.G. Pretymann, Orwell Park, Ipswich, Suffolk
George Pretymann, Orwell Park, Ipswich, Suffolk
Vente Christie's, 28 juin 1933, lot 19 (£ 470 10s.)
F. Sabin
Colonel N.R. Colville, Penheale Manor, Launceston
Partridge & Sons, 1942
Collection privée

LITTÉRATURE :

Dr. G. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, Londres, 1854, vol. III, p. 443 (comme Antonio Moro).
A. Dubois de Groër, *Corneille de La Haye, dit Corneille de Lyon*, Paris, 1997, p. 168, n° 159.

Corneille of Lyons or of The Hague, owing to his Dutch origins, apparently came to work in Paris, before settling in Lyon, where his presence was recorded as from 1533, as a portrait painter in the service of Queen Eleanor and the then Dauphin Henri. He obtained French nationality in 1547 and was mentioned as the painter and valet to King Henri II in 1551 and then to Charles IX. According to Brantôme, Catherine de Medici came to visit Corneille in June 1564.

A whole series of small half-bust portraits are attributed to him, representing the glamorous court of the Valois, with a smooth, precise workmanship, devoid of material and worked with glaze. His highly personal style focuses on finely featured faces, seen from a slight angle or head-on, and modeled without any shading. The importance bestowed on the head sometimes accounts for a slight disproportion with the torso. His effigies are characterized by their grace and elegance, their aristocratic grace, as well as by their overall realism and sharp sense of observation for costume, embroidery, head-gear and jewelry, all detailed "à la flamande".

Following the same tracks as the Clouets, who had arrived from Brussels, he thus introduced Flemish workmanship and temperament to France. In exulting the native qualities associated with the tradition of the Parisian miniature portrait, Corneille de Lyon created and defined a Franco-Flemish genre that was able to meet an ever-growing and enthusiastic demand from the court collectors who made his fame.

This sober and sophisticated composition featuring a half portrait set against a shimmering azure background sparkling with contrasts, the subtle psychological characterization of the subject whose gaze addresses the viewer with a hint of insistence, the precise and delicate rendering of the textures of the skin, with shadow tones bringing out the most vibrant aspects of the complexion - all of these elements eminently support the identification of the author of this likeness...

The prestigious provenance of this panel, on the back of which is a seal connecting it with the Great Colbert, adds to the great value of this work. Colbert, Superintendent of Finances, Minister of the Navy, Trade and Colonies, not only contributed prodigiously to the development of the production of French luxury manufactured goods, but also actively supported Louis XIV in the promotion of the Arts. A member of the Académie Française, he was also a founding member of the Académie of Sciences, now the Institut de France, and of the Architecture and Music Academies. Although he is famous for his consuming passion for books which led him to establish one of the most prestigious libraries of his time, his activity as a collector of paintings and objects of art is less well known. In fact, upon his death, many of the works from his collection were taken into royal collections.

This portrait is documented in the inventory of the possessions of his younger son, Jacques-Nicolas, archbishop of Rouen, before being passed down to the Colbert de Torcy branch. For reasons that remain unknown to this day, it ended up in the collection of George Tomline Esq. in Orwell Park, and can be traced through various inheritances and sales up to the present day.

Another Corneille de Lyon, also from the collection of the Superintendent of Louis XIV, which is generally considered as being the portrait of Gabrielle de Rochechouart, the wife of François de Goulaines, is currently in the Museum of Chantilly.



Attribué à Corneille de Lyon

vers 1500 – La Haye – Lyon vers 1574

Portrait de gentilhomme au béret *Portrait of a Gentleman wearing a beret*

Panneau • Panel : 32,5 x 25 cm.

Daté 1561.

Un cachet de collection au dos du panneau

PROVENANCE :

Collection privée

Au-delà des changements d'échelles et de support induisant *ex officio*, par rapport au panneau précédent, une subtile modification des valeurs et contrastes picturaux, on reconnaît la formule propre à Corneille de Lyon dans ce beau portrait masculin: en buste et, ici, de trois quarts, sur fond de vigoureux fond abstrait, en l'occurrence vert, qui fait ressortir l'effigie avec d'autant plus d'acuité.

Dans la simplicité de la mise en page et de la mise du gentilhomme (portant pour tout atour un pourpoint noir rehaussant la blancheur éclatante de sa chemise), le peintre renonce aux artifices de costume et de décor qui distrairaient inutilement notre attention.

Dans la mesure où, à l'encontre du cas précédent, le modèle ne dirige pas vers nous son regard scrutateur, c'est bel est bien dans cette suspension quelque peu mélancolique d'un moment de réflexion intime que ce portrait interpelle subtilement le spectateur.



Beyond the inevitable subtle modifications brought about by the change of scale and support to the pictorial values and contrasts, this fine male portraits shows the typical formula applied by Corneille de Lyon: a bust portrait with, in this case, a three-quarter view against an intense abstract background, green this time, that allows the figure to stand out even more clearly.

In the simplicity of the presentation and the clothing of the gentleman (focused largely around a black doublet that emphasizes the brilliant white of his shirt), the painter has distanced himself from the artifices of costume decor that might needlessly distract our attention.

To the extent that, in contrast to the previous painting, the model does not aim his searching gaze in our direction, it is precisely in capturing this somewhat melancholy moment of intimate reflection that this portrait engages the viewer.



7-8

Lucas Cranach le Jeune

1515 – Wittenberg – Weimar 1586

Sa longue collaboration dans l'atelier paternel, dont il reprit d'ailleurs la direction à la mort de son père, a quelque peu occulté aux yeux des amateurs et connaisseurs modernes la personnalité artistique distincte de Lucas Cranach le Jeune. Conservant l'essentiel de la thématique de l'œuvre paternelle, et diffusant les portraits, allégories et scènes religieuses de ce dernier, l'œuvre de Lucas le Jeune se caractérise par son modelé simplifié, une palette plus claire, des jeux d'ombre et de lumière fortement contrastés, une surface polie et satinée comme de l'émail, avec des contours nets, d'une calligraphie facile à suivre. Remplaçant l'élégance souvent acerbe et ironique exprimée par les œuvres de son père, une note de mélancolie se dégage souvent de ses effigies, comme dans le *Portrait de femme* ou le *Portrait de Leonard Badehorn* de sa main conservés à Berlin-Dahlem. Lorsqu'il réalise des compositions à fond paysager, on reconnaît sans peine ses feuillages à reflets métallique et comme dentelés. Lucas le Jeune semble avoir pris le relais de son père à partir de 1537, ce dernier se contentant dès lors la plupart du temps à dessiner les sujets et à fournir des études pour ses portraits. D'une manière générale, entre 1525 et 1540 (et cela vaut également pour les œuvres dûment signées du serpent ailé, devenant ainsi une sorte de marque d'atelier), la plupart des œuvres sortant de l'atelier ont été soit directement réalisées par Lucas le Jeune, soit exécutées sous sa direction. Mais c'est sans doute dans ses petites études à l'huile sur papier, faites d'après le modèle et exécutées d'une touche douce et picturale (comme son *Portrait d'Auguste de Saxe* du musée de Reims) que s'exprime l'un des versants les moins connus de son œuvre et qui atteste d'un talent résolument original.

Dérivé du célèbre triptyque conservé au *Germanisches Museum* de Nuremberg, ce double portrait reprend une formule également pratiquée sous cette forme par le père Lucas Cranach l'Ancien (cf. n° 2 de ce catalogue). En l'occurrence, la longue inscription dithyrambique en l'honneur de Jean a disparu et fait place à deux cartouches identifiant avec certitude les deux effigies : Frédéric le Sage et Jean le Constant, les deux frères princes-électeurs qui se succédèrent en Saxe au début du XVI^e siècle, protégèrent activement Cranach, en firent leur peintre de Cour, et lui permirent de devenir le héraut pictural de cette religion réformée dont ils étaient eux-mêmes les plus ardents défenseurs.

Une comparaison avec le modèle paternel que nous présentons ici permet de saisir la délicatesse émaillée qui est le propre des œuvres de Lucas le Jeune, son modelé délicatement simplifié, ses tons légers joints à des contrastes de marqués et à une calligraphie des contours plus appuyée.

La présence de la signature au serpent ailé, loin d'être étonnante, ne ferait que confirmer, si besoin en était, la paternité de Lucas le Jeune, tandis que l'orientation vers la gauche du buste de Jean le Constant, en écho direct à celui de son frère aîné, indique que ces deux portraits étaient bel et bien dès le départ conçus pour être présentés en diptych.



Double portrait des Electeurs Frédéric le Sage et de Jean le Constant *Double portrait of the Electors Frederick the Wise and John the Constant*

Paire de panneaux • Panel : 13,5 x 14,5 cm
Le premier monogrammé et daté 1532.

PROVENANCE :
Collection privée



The long-time collaboration in his father's workshop that he took over upon the latter's death has to some extent obscured the distinct artistic personality of Lucas Cranach the Younger in the eyes of modern connoisseurs.

Although he continues to use the basic themes from his father's work, painting portraits, allegorical and religious scenes, the work of Lucas the Younger is characterized by a more simplified modeling, a lighter palette, stronger contrasts between light and shadow, and polished, satin-like, almost enameled surface with clear contours and easy to read calligraphy. Instead of the often elegantly acerbic and ironic spirit of his father's work, there is often a feeling of melancholy about his figures, such as in his *Portrait of a lady* or the *Portrait of Leonard Badehorn* in the Berlin-Dahlem collection. When his pictures include landscape backgrounds, his style is clearly recognizable with the metallic reflections of the lacy foliage.

Lucas the Younger appears to of taken over the reins from his father in 1537, while from then on, the latter apparently contented himself with producing drawings and studies for his portraits. Generally speaking, between 1525 and 1540 (and this also applies to the works marked with the sign of the winged serpent, which became a sort of signature for the workshop), the majority of the works produced in the workshop where either painted directly by Lucas the Younger, or carried out under his direction.

However, it is surely the small studies in oil on paper, painted from life and displaying a gentle and painterly hand (such as his *Portrait of August of Saxony* at the Museum of Reims) that he reveals one of the least known aspects of his work and a distinctly original talent.

Derived from the famous triptych in the *Germanisches Museum* of Nuremberg, this double portrait applies a formula that was also used in the same type of work by Lucas the Elder (cf. no. 2 in this catalogue). In this case, the long dithyrambic inscription in honor of John is missing and has been replaced by two cartouches that provide certainty as to the identity of the subjects: Frederick the Wise and John the Constant, the two brothers and prince-electors who succeeded each other in Saxony at the beginning of the 16th century, and actively protected Cranach. Making him their court painter, they allowed him to become the pictorial herald of the Reformed religion that they themselves defended with such great passion. Comparison with the paternal model presented here provides a clear sense of the enamelled delicacy of the work of Lucas the Younger, who subtly simplified his subject, using lighter tones combined with distinct contrasts and a more emphatic calligraphy of the contours.

The presence of the signature with the winged serpent, is not surprising in this case at all, and could on the contrary serve to confirm the authorship of Lucas the Younger.

The orientation of the bust John the Constant towards the left, directly echoing the position of his elder brother, indicates that these two portraits were designed as a diptych from the start.



9

Marcellus Coffermans

Actif à Anvers entre 1549 et 1570

Vierge à l'enfant *Madonna with Child*

Panneau • Panel : 26 x 18 cm.

PROVENANCE :
Collection particulière

Peu de renseignements sur la vie de ce maître singulier nous sont parvenus. Vraisemblablement né à Anvers, il accède à la maîtrise dans cette même ville en 1549. Ses œuvres datées, dont les dates s'échelonnent entre 1560 et 1570, révèlent une personnalité artistique complexe : essentiellement attiré par le monde tout en certitudes de ses illustres prédécesseurs, Coffermans fait figure de maître quelque peu archaïsant et attardé en cette moitié de XVI^e siècle. Privilégiant les modèles, compositions et typologies dérivés de l'univers des primitifs flamand, de Gérard David à van der Goes en passant par van der Weyden, il puise également dans l'œuvre graphique d'un M. Schongauer.

Un examen plus attentif de son œuvre révèle d'ailleurs des influences résolument plus éclectiques et modernes, que ce soit dans l'attention qu'il porte au rendu paysager, la typologie de ses architectures, l'allure naturaliste de ses figures ou encore dans la facture simplifiée et enlevée de ses œuvres.

S'exprimant avec bonheur dans le petit format, il n'en confère toujours pas moins à ses compositions une certaine forme de monumentalité contenue caractéristique de son art.

Attestant de la persistance du goût pour la manière ancienne tant chez les artistes que chez les commanditaires d'œuvres d'art du XVI^e siècle, l'œuvre de Coffermans révèle une facette "autre" et résolument personnelle de cette période de bouleversements à tous niveaux que fut la Renaissance aux Pays-Bas.

Le hiératisme archaïsant de cette émouvante Vierge à l'Enfant, où l'on retrouve d'ailleurs des réminiscences de l'art d'un Gérard David, se conjugue dans ce petit panneau avec des notes plus modernes, attestant de la position particulière qu'occupe la manière attardée de Coffermans en cette première moitié de XVI^e siècle.

Gossaert n'est pas loin dans la monumentalité qu'il confère aux formes et volumes des physionomies des personnages sacrés. Et sacrifiant à la mode romaniste en vogue à l'époque, lancée aux Pays-Bas par Gossaert, van Orley et Pieter Coecke, Coffermans campe ici ses figures sur un somptueux trône, décoré, non sans une certaine surcharge, d'une profusion de motifs dérivés de l'Antique.

Suivant une interprétation encore vivace à l'époque, cette architecture majestueuse, venant remplacer le simple dais de majesté cher aux Primitifs du XVI^e siècle, revêt d'ailleurs une signification symbolique directe : Contrastant avec l'environnement rural et le château fort gothique délabré que le peintre insère dans son paysage, il devient métaphore de cette Loi Nouvelle apportée par le Christ, remplaçant le Verbe obsolète de l'Ancien Testament.

Ce symbolisme architectural n'est d'ailleurs pas la seule forme de symbolisme caché que Coffermans intègre à sa représentation. Aux côtés de la serviette immaculée renvoyant à la pureté de la Vierge, on retrouve l'association traditionnelle sur un plateau de fruits de ces deux pôles complémentaires que sont le raisin eucharistique, évocateur du sacrifice rédempteur du Christ, et de la pomme du Pêché Originel.

Au-delà de ces considérations symboliques ancrées dans une tradition que Coffermans n'est d'ailleurs pas le seul à maintenir, c'est sans doute dans sa facture à la fois vive et retenue, où les saturations de glacis se voient remplacées par un *sfumato* léonardesque, importé aux Pays-Bas par Solario et Ambrosius Benson, que transparait l'appartenance non équivoque de ce petit panneau au siècle des humanistes. Un siècle troublé, certes, où nostalgie des certitudes anciennes et espoir d'un ordre nouveau se conjuguent dans une coexistence paradoxale que l'œuvre de M. Coffermans exprime avec une douceur et une retenue toutes personnelles....

Little is known about the life of this singular master. Apparently born in Antwerp, he became a master in this city in 1549. His dated works, which range between 1560 and 1570, reveal a complex artistic personality: essentially attracted by the certainties of the world of his illustrious predecessors, Coffermans comes across as a master with archaic inclinations who is somewhat behind the times in the middle of the 16th century. Preferring the models, compositions and typologies derived from the world of the Flemish Primitives, from Gerard David to van der Goes and van der Weyden, he also draws his inspiration from the graphic work of M. Schongauer.

A more careful examination of his work, however, reveals distinctly more eclectic and modern influences, in the attention devoted to the rendering of the landscape, the typology of his buildings, the naturalistic feel of his figures and his energetic and simplified workmanship.

Comfortable working on a small scale, he nonetheless generally succeeds in imbuing his compositions with a sort of contained monumentality that is characteristic of his art.

Bearing witness to the persistence of the appeal of the old style among both artists and patrons in the 16th century, Coffermans' oeuvre also displays a "different" and distinctly personal facet of the period of upheaval in all areas of life that the Renaissance constituted in the Netherlands.

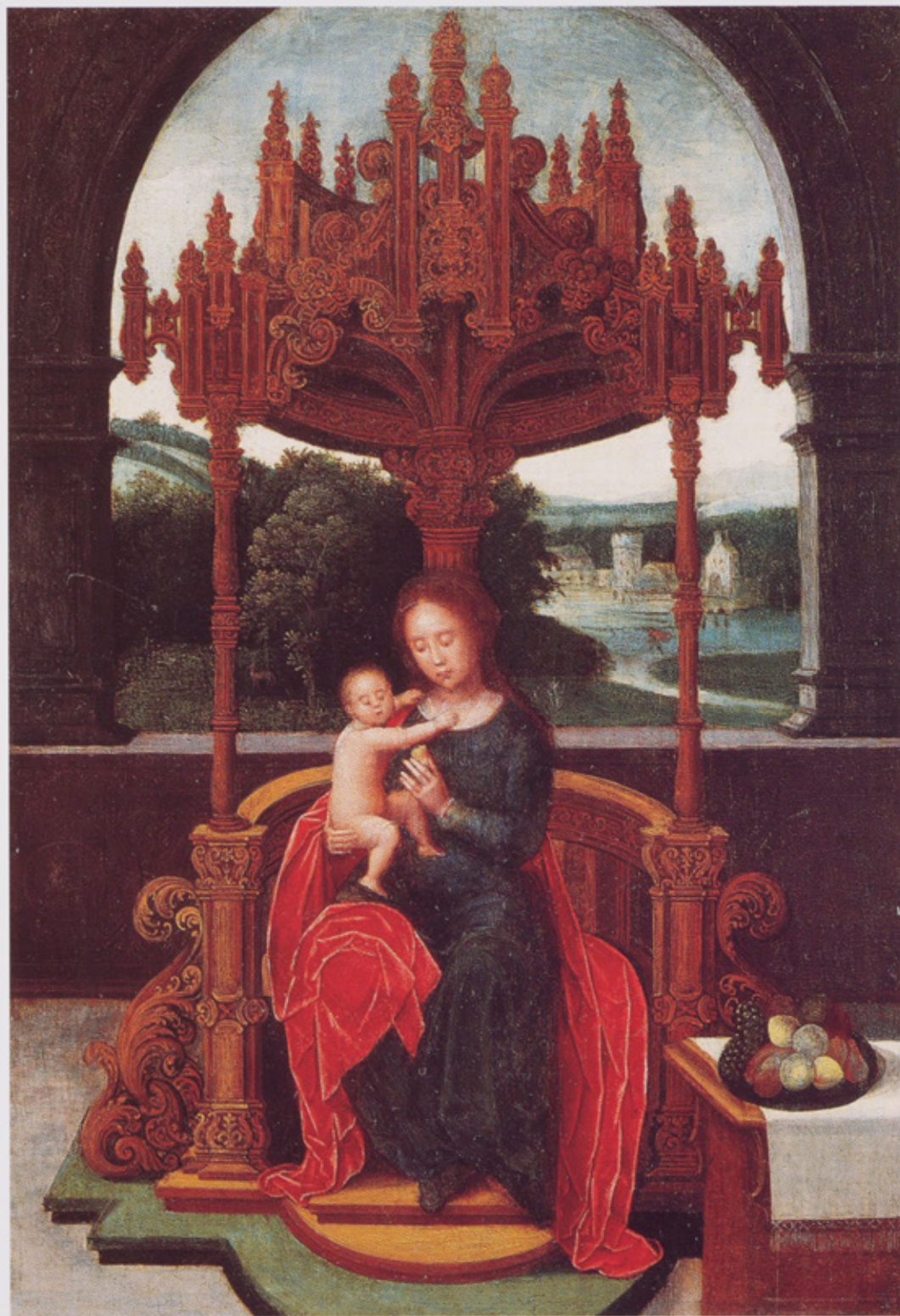
The archaically hieratic quality of this moving Madonna with Child, reminiscent of the art of Gerard David, mingles in this small panel with more modern notes that demonstrate the particular position that Coffermans' backward-looking style held in the first half of the 16th century.

The monumentality that he brings to the forms and volumes of the physiognomies of the holy figures is close in spirit to the work of Gossaert. Making concessions to the Romanist style that was in vogue at the time and was introduced to the Netherlands by Gossaert, van Orley and Pieter Coecke, Coffermans presents his figures here on a magnificent throne that is decorated, perhaps somewhat excessively, with a profusion of classical motifs.

According to an interpretation that was still current at the time, this majestic architecture, replacing the simple canopy favored by the Primitives of the 15th century, in fact contains a direct symbolic significance: standing in contrast to the rural surroundings and the dilapidated Gothic fortress that the painter includes in his landscape, it becomes a metaphor for this New Law delivered by Christ, replacing the obsolete Word of the Old Testament.

This architectural symbolism is not the only type of hidden symbolism that Coffermans integrates into his picture. Alongside the immaculate cloth referring to the purity of the Virgin, we see the traditional association of the two complementary poles within the plate of fruit in the form of the grapes of the Eucharist, expressing the Christ's redeeming sacrifice, and the apple of the Original Sin.

*In addition to these symbolic considerations that are rooted in a tradition that Coffermans was not alone in preserving, it is no doubt his workmanship that is at once vivid and restrained and his replacement of the saturated glazes with a *sfumato* reminiscent of da Vinci, imported to the Netherlands by Solario and Ambrosius Benson, that most unambiguously date this little panel in the century of the Humanists. It was a tumultuous century, to be sure, in which nostalgia for the old certainties and the hope for a new order subsisted with the same paradoxical coexistence that the oeuvre of M. Coffermans expresses with such highly personal gentleness and reserve*



10

Maerten van Cleve

1527 – Anvers – 1581

La visite à la Ferme *The visit to the farm*

Panneau • Panel : 69,5 x 144,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

Martin van Cleve, le fils du peintre Willem van Cleve, reçut son premier apprentissage auprès du peintre Frans Floris.

En 1551, il fut reçu Maître dans la corporation d'Anvers, la même année que Pieter Brueghel l'Ancien, dont il était l'exact contemporain. A l'encontre de ce dernier, il ne fit pas le voyage de formation en Italie, coutumier à l'époque.

Ses premières œuvres révèlent l'influence de Pieter Aertsen, avant de subir, à l'instar de tous ses contemporains, celle de Pieter Brueghel l'Ancien. Dans la foulée des œuvres de ce dernier, Martin van Cleve se plaît à représenter, avec un sens aigu du réel, des scènes paysannes, en plein air ou dans un intérieur.

En retour, l'on sait que Pieter Brueghel le Jeune s'est inspiré, en plus des modèles paternels, de plusieurs tableaux de van Cleve.

Quelques détails caractéristiques se rencontrent de façon récurrente dans l'œuvre de van Cleve qu'il s'agisse des coiffes blanches de ses femmes, plus amples que celles qu'on observe chez Brueghel et avec des brides souvent relevées et nouées sur le sommet de la tête ou du motif, tout aussi fréquent, du chien représenté de profil.

Parmi les artistes avec lesquels il a travaillé en collaboration, on retrouve les noms de Frans Floris, de son frère Hendrik van Cleve, peintre paysagiste et d'architecture, des Grimmer, et de Gillis van Coninxloo.



Martin van Cleve was the son of the painter Willem van Cleve and the student of Frans Floris.

He was accepted as a Master in the Antwerp corporation in 1551, the same year as Pieter Brueghel the Elder, who was his exact contemporary. He never visited Italy, although this was the custom at the time.

In his early works, one can detect the influence of Pieter Aertsen, but before long, Martin too would fall under the spell of Brueghel. Like Brueghel, Martin van Cleve painted both indoor and outdoor peasant scenes, which display a sharp sense of realism. Moreover, van Cleve's paintings are known to have influenced Pieter Brueghel the Younger, in addition to his father's work.

Certain characteristic details show up in all of van Cleve's work : the women's white bonnets which are larger than those seen in the work of Brueghel, and which are sometimes worn with the strings knotted on top of the head, together with the ever-present dog that is almost always seen from the side.

He collaborated with Frans Floris, his brother the landscape painter Hendrick van Cleve, Jacob and Abel Grimmer and Gillis van Coninxloo.





11-12

Paul Bril

1554 – Anvers – Rome – 1626

Vues du Campo Vaccino *Views of the Campo Vaccino*

Cuivres • Coppers : 21,5 x 29,5 cm.

PROVENANCE :

Galerie De Jonckheere, Bruxelles 1977

Collection privée

Le revers du panneau est frappé du sceau de Peter Stas et daté de 1605.

Peintre et graveur, il est le fils du paysagiste Mattheus Bril le Vieux qui fut son maître avant de poursuivre son apprentissage auprès de Damien Wortelmans. Vers 1575, il rejoint son frère Mattheus et participe en sa compagnie aux travaux de décoration à la fresque commandés par le Pape dans plusieurs salles du Vatican.

Son travail va progressivement se modifier dans les années 1590-1600 au contact de l'art de Girolamo Muziano et d'Annibale Carrache pour tendre vers un élargissement et une simplification de sa vision. Dans les années suivantes, il se consacre à la peinture de chevalet dans laquelle il élabore une nouvelle conception de l'espace et de la nature, non plus anecdotique mais naturelle. Il découvre également les effets lumineux du peintre allemand Adam Elsheimer et, unissant ces diverses influences à son atavisme flamand, Paul Bril inaugure un style personnel où règne désormais l'unité atmosphérique.

Au travers de ses vues typiques de la campagne romaine, il est le créateur et l'initiateur de la vedette classique et idéalisée qui devait marquer tout le XVII^e siècle italien et français. Précurseur du paysage classique, il initie Agostino Tassi à son art qui trouvera son plein épanouissement chez Claude Lorrain, son élève, et chez Nicolas Poussin.



This painter and engraver was the son of the landscape painter Mattheus Bril the Elder, who was his Master before continuing his apprenticeship with Damien Wortelmans. Around 1575, he joined his brother Mattheus in Rome and worked alongside him in the fresco decoration commissioned by the Pope in several halls of the Vatican.

His work would gradually change in 1599-1600, when he came into contact with the art of Girolamo Muziano and Annibale Carrache, broadening and simplifying his scope of vision. In the following years, he devoted himself to easel painting, in which he developed a new conception of space and nature, which was no longer anecdotal but rather natural. He also discovered the luminous effects of the German painter Adam Elsheimer and, by combining these various influences with his Flemish background, Paul Bril embarked on a personal style, in which atmospheric unity would henceforth be predominant.

Though his typical views of the Roman countryside, he became the founding creator of the classical, idealized veduta, which would have its imprint on the whole XVIIth century in Italy and France. He initiated Agostino Tasso to the art, which would fully ripen with Claude Lorrain, who was his pupil, and Nicolas Poussin.



11-12

Paul Bril

1554 – Anvers – Rome – 1626

Cette paire de ravissants cuivres donne un aperçu caractéristique d'un genre dont P. Bril contribuera à diffuser dans la peinture septentrionale, celui de la veduta romaine dûment ornée de ruines. En l'occurrence, il s'agit de deux vues du Forum romain, et en particulier du Campo Vaccino, mais prises suivant des angles complémentaires et à des moments différents de la journée : Tout se passe en effet, comme si, de façon très moderne, le peintre avait opéré un travelling cinématographique au ralenti.

Dans le premier des deux pendants on aperçoit en effet le motif éminemment "brillien" de l'auberge avec son avancée en pergola, adossée, aux majestueuses ruines du Temple de Saturne. Au loin, un édifice à plan central rappelle Santa Maria della Febbre, tandis que le motif central des trois colonnes correspond aux vestiges du temple de Castor et Pollux. Le groupe de l'avant-plan, montrant une diseuse de bonne aventure s'occupant d'un gentilhomme n'est pas sans rappeler le motif semblable qu'un Pierre Brueghel n'hésitait pas à introduire dans sa *Prédication de Saint-Jean Baptiste*. Il indique, si besoin en était, le terreau nordique sur lequel s'est développé l'art du peintre, tout en présageant du développement que ce thème connaîtra de façon beaucoup plus monumentale chez les caravagesques romains du XVII^e siècle.

La verve anecdotique typique de Bril est, dans ce cuivre, somme toute contenue : c'est que l'heure y est matinale, ainsi que l'indiquent les rayons du soleil naissant, et rares sont les éléments de bétail qui justifient le nom acquis par cette partie du Forum. Toute autre est l'atmosphère qui se dégage de son pendant : à cette heure plus avancée de la journée, les acteurs de la scène sont bien plus nombreux et le bétail est omniprésent : au repos, à l'abreuvoir ou encore aux côtés d'un groupe de marchands occupés à se les adjudger par un jeu de surenchères.

La diseuse de bonne aventure, s'occupant cette fois d'un personnage moins élégant, la mère allaitant son enfant, les paysans joyeusement attablés devant l'auberge, les bergers en pleine discussion occupent l'avant-plan comme autant de *topoi* savoureux, typiques de l'artiste.

En marge de cette différence d'animation marquée, la présence des vestiges du portique du temple de Castor et Pollux nous ferait oublier que l'on est ici confronté à une prise de vue tout à fait distincte du motif central : De fait, le temple de Saturne a disparu à gauche et les ruines de briques contre lesquelles s'adosse l'auberge ne sont autres que le prolongement de celles que l'on aperçoit à la droite de la première vue... A ce titre, comme à celui du raffinement de leur facture, du rendu minutieux et caractérisé des scènes de genre, ou encore de la subtilité de leur gamme chromatique, ces deux cuivres font figure de témoignages rares et précieux de l'art d'un peintre, dont on ne soulignera jamais assez le rôle essentiel, joué à la charnière entre deux siècles et deux cultures, par la multitude de voies picturales nouvelles qu'il explorera.



*This pair of stunning copper panels provide a characteristic view of a genre that P. Bril helped to popularize among Northern painters, the Roman veduta appropriately strewn with ruins. In this case, we see two views of the Forum in Rome, and particularly of the Campo Vaccino, but presented according to the complementary points of view of two different times of day: it is in fact as if, in a highly modern sense, the painter was a cinematographer showing a slow-motion traveling shot. In the first of the two panels, we in fact see that most brilliant motif of the inn with its pergola, by the majestic ruins of the Temple of Saturnus. In the distance, a building in the middle ground recalls Santa Maria della Febbre, while the central motif central of three columns corresponds to the vestiges of the temple of Castor and Pollux. The group in the foreground, that includes a fortune teller advising a gentleman does not fail to recall a similar motif that Pieter Brueghel freely introduced into his *Sermon of Saint John the Baptist*. This telling detail, no doubt an indicator of Bril's Northern training, at the same time foreshadows the much more monumental treatment of the theme by the Roman caravagesques of the 17th century.*

All in all, this copper panel displays all the anecdotal charm for which Bril is known: judging by the incipient rays sun and the scarcity of the livestock to justify the name given to this particular part of the Forum, it is clearly early in the morning. The atmosphere is quite different entirely in the other panel: at a much later hour of the day, there are many more figures and the livestock is everywhere: resting, at the drinking spot or by the side of the group of merchants engaged in auctioning them to the highest bidder.

The fortune teller, this time engaged with a less elegant customer, the mother nursing her child, the merry peasants seated before the inn and the shepherds arguing heatedly, all present in the foreground, are just as many colorful topoi characteristic of this artist.

Besides the pronounced difference in level of activity, the presence of the remains of the portico of the temple of Castor and Pollux might allow us to forget that we are in fact looking at a distinct view of the central motifs: thus, the temple of Saturnus are no longer seen at the left and the ruins in brick against which the inn has been built are the same ones that can be seen on the right-hand side of the first panel...

Thus, through their refined workmanship, the minute rendering of detail, the crisp characterization of genre scenes, together with the subtle chromatic range, these two copper panels act as rare and valuable examples of the importance of the production of Paul Bril, an artist whose pivotal role in painting, through his exploration of many new terrains at the transition between two centuries and two cultures, cannot be emphasized enough.



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

Bien que né à Olmütz (actuellement en Tchécoslovaquie) en 1563, il s'installa à Francfort et devint bourgeois de la ville en 1597: on suppose qu'il s'y transféra dans le sillage de Lucas et Martin van Valckenborch, peintres à la Cour des Archiducs Ernst et Mathias. Flegel aurait rencontré Lucas en Autriche et l'aurait vraisemblablement suivi de Linz à Francfort, en quête de tolérance religieuse. A Francfort, son cercle d'intimes comptait également Daniel et Isaac Soreau, qui s'étaient installés non loin de là, à Hanau.

Son sens tout à fait personnel de l'arrangement et la disposition des objets ainsi que son coup de pinceau spécifique situent d'emblée ses œuvres en marge des productions contemporaines des écoles hollandaises et flamandes. De 1593 à 1597, Lucas van Valckenborch et G. Flegel travaillèrent ensemble à la réalisation de grandes compositions allégoriques, combinant figures monumentales et de riches natures mortes. Georg Flegel poursuivit une carrière artistique qui le classa parmi les plus grands maîtres allemands. Le duc Maximilien de Bavière et l'archiduc Ernst du Tyrol figurent parmi ses distingués protecteurs. Il résida à Francfort jusqu'à sa mort en 1638, où il eut comme élève Jacob Marrel et, fort probablement, Pieter Binoit.



Nature morte à la tazza d'orfèvrerie et à la coupe de fruits
Still life with bowl of fruit and other delicacies

Toile • Canvas: 60,5 x 57 cm

PROVENANCE :
Collection privée

LITTÉRATURE:
cat. expo. Georg Flegel (1566-1638), Francfort, Schirn Kunsthalle, 1993, n°21.



Georg Flegel is one of the most important still life painters of the XVIIth century and Germany's first and most talented specialist in this genre. He mainly painted scenes of set tables known as banketjes adorned with German silverware and Bohemian crystal, while he rarely depicted flowers.

Although he was born in Olmütz (now in the Czech Republic) in 1563, he settled in Frankfurt and became a citizen of the city in 1597: he is assumed to have moved there in order to follow Lucas and Martin Valckenborch, Court painters of Archdukes Ernst and Mathias. Flegel would have met Lucas in Austria and apparently followed him from Linz to Frankfurt as they sought refuge from religious intolerance. In Frankfurt, his circle of intimates also included Daniel and Isaac Soreau, who had settled nearby in Hanau.

His highly personal sense of positioning and arrangement of the objects, as well as his specific brushwork, immediately distinguishing his works from the contemporary production of the Dutch and Flemish schools. From 1593 to 1597, Lucas van Valckenborch and G. Flegel collaborated to produce large allegorical compositions combining monumental figures and sumptuous still lifes.

Georg Flegel's career was such that he ranks among the greatest of the German masters. Duke Maximilian of Bavaria and Archduke Ernst of Tyrol were among his distinguished patrons. He remained in Frankfurt until his death in 1638, where his students included Jacob Marrel and, as indicated by their collaborative work, Pieter Binoit.



Ce tableau, reprend, mais en largeur et en y introduisant quelques variantes, la même composition qu'une nature morte de l'artiste conservée dans une collection privée mais exposée (n°21) lors de la rétrospective consacrée à l'artiste qui s'est tenue à Francfort en 1993. Tous deux présentent d'ailleurs des affinités avec la toile (92 x 62 cm.) conservée à la Galerie Nationale de Prague.

L'art de Flegel apparaît dans toute sa simplicité, à la fois épurée et savamment calculée: le raffinement est grand dans cette composition dont l'apparent désordre induit par le chaudron renversé ou les couverts croisés n'arrive pas à détruire l'impression que chaque élément y occupe une place rigoureusement déterminée.

Stylistiquement, Flegel adopte ici, suivant la pratique archaïsante, un point de vue encore relativement haut, ménageant une vue plongeante sur l'arrangement additif des comestibles et autres ustensiles de table. De même, il veille à conserver une parfaite lisibilité à sa composition en évitant superpositions et enchevêtrements excessifs et en recourant à un étagement en profondeur assez marqué. L'idée du festin interrompu, incarnation *per se* du concept de *vanitas*, est assez circonscrite: A l'exception du verre de vin rempli, de la cuiller à demi-plongée dans l'assiette de fraises ou des couverts croisés, peu d'éléments induisent la présence physique de l'homme dans la pièce où a été dressé ce *banketje*. A l'encontre de ce que l'on observera de façon récurrente dans la suite du XVII^e siècle, les fruits ne sont pas ici ouverts, taillés ou croqués ni les plats renversés. Le symbolisme reste très subtil et allusif: et il n'est certes pas innocent que l'on observe que les couverts forment un motif cruciforme au pied du somptueux gobelet de vin et non loin du pain eucharistique, ou encore que dans la *tazza* d'orfèvrerie soient juxtaposés la pomme du Pêché Originel avec le Raisin christique...

De façon caractéristique, de somptueuses pièces d'orfèvrerie côtoient ici les ustensiles de cuisine les plus pauvres, comme à figurer métaphoriquement l'égalité devant les lois de la vie... Mais ce mélange de simplicité et de luxe, qui n'est pas d'ailleurs sans rappeler l'art de Clara Peeters, est aussi l'occasion pour le peintre d'illustrer la virtuosité de sa technique: à la fois lisse et émaillé, manifestant une grande sensibilité aux jeux de lumière, la touche de Flegel séduit. Et quand cette technique épurée s'allie, comme dans le cas présent, à une rare maîtrise compositionnelle, à un sens inné des accords chromatiques, le tout générant un sentiment de paisible intimité, il devient évident que l'on se retrouve confronté à l'un des exemples les plus convainquants de l'art de ce maître particulièrement prisé et recherché.

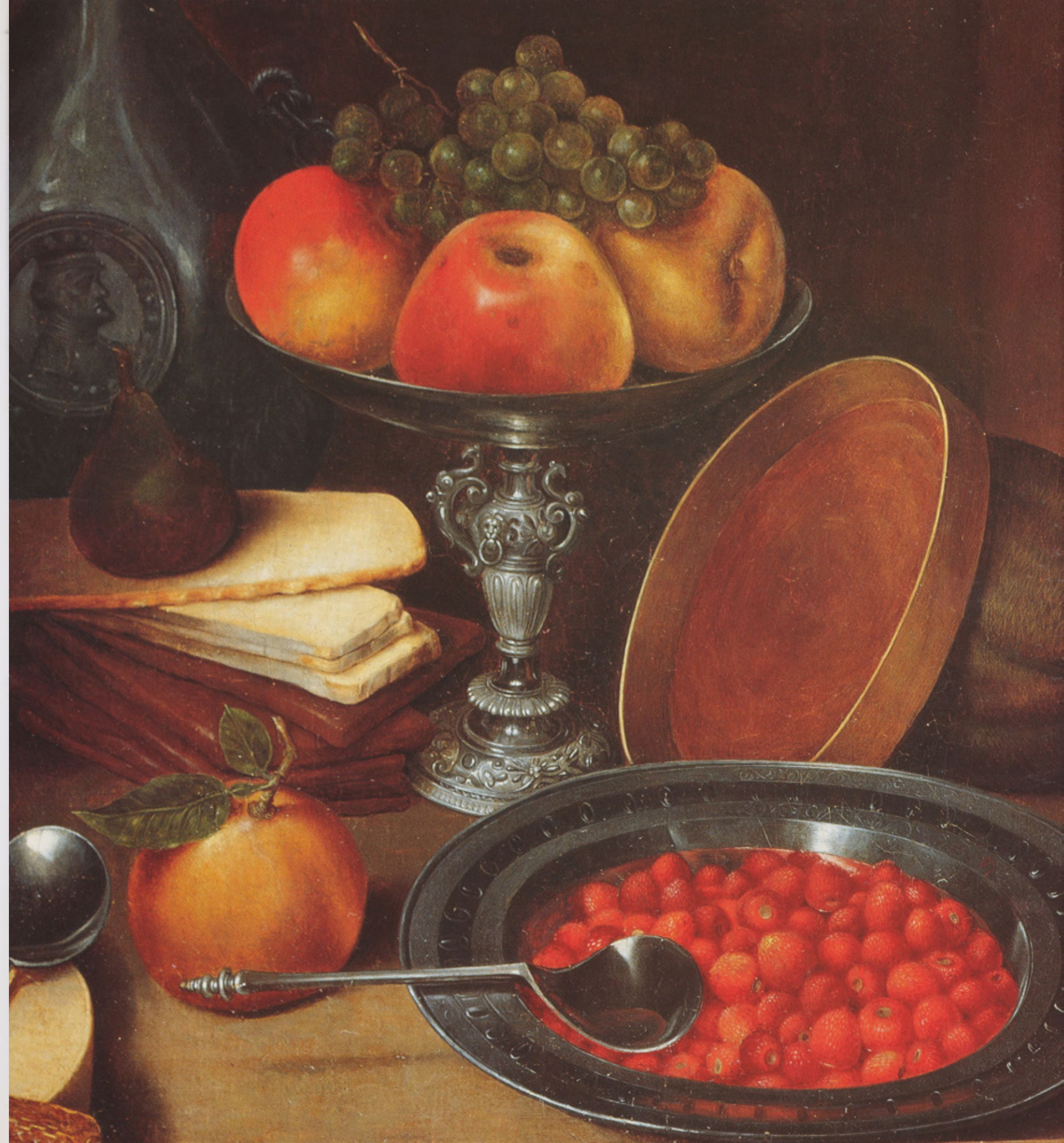


Though wider in format and showing certain variations, this painting reproduces the composition of a still life by the artist from a private collection that was exhibited (no. 21) at the retrospective of Flegel's work held in Frankfurt in 1993. Both versions also show certain affinities with the canvas (92 x 62 cm.) in the collection of the National Gallery in Prague. We see the art of Flegel in all its simplicity, both pared down and skillfully calculated: with great refinement, an apparent disorder is created by the upset kettle and the crossed utensils that does not diminish the impression that everything has a carefully determined place.

Stylistically, according to a rather archaic approach, Flegel adopts a point of view that is still relatively high, providing a plunging perspective on the additive arrangement of food and other items on the table. At the same time, he is careful to maintain a perfect legibility in the composition by avoiding overlapping and excessive intertwining, and by a making use of a fairly deep arrangement.

The notion of an interrupted celebration, an incarnation *per se* of the concept of *vanitas*, is relatively circumscribed here: with the exception of the glass of wine, the spoon half-sunk into the bowl of strawberries or the crossed utensils, few elements imply the physical presence of man in the room in which this *banketje* has been laid out. Contrary to what is often seen to recur in paintings in the latter XVIIth century, the fruit here has not been cut into, peeled, or bitten, nor have dishes been knocked over.

The symbolism in this case remains highly subtle and allusive: and it is surely no accident that the dishes form the shape of a cross at the foot of the magnificent goblet of wine, located not far from the eucharistic bread, or again that in the silver *tazza*, the apple of Original Sin has been juxtaposed with the Grapes of Christ. In a characteristic manner, magnificent pieces of silver are presented alongside the most ordinary of kitchen utensils, as if to metaphorically suggest the equality of all in the face of the forces of life. However, this mixture of simplicity and luxury, which does not fail to recall the work of Clara Peeters, also provides the artist with an opportunity to display his technical virtuosity: both fluid and detailed, and showing a great sensitivity to the play of light, Flegel's touch is captivating. And when this advanced technique is combined, as in this case, with rare compositional mastery, and an innate sense of chromatic harmony, an impression of a peaceful interior glow is created, forming one of the most convincing examples of the art of this highly esteemed and sought-after master.



14

Pierre 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.



Paysage hivernal à la trappe aux oiseaux

Winter landscape with bird trapping

Panneau • Panel : 39,5 x 58,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

LITTÉRATURE :
Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.239-250
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1998/2000, vol. II, pp. 575-587, 604-613
Cat. Expo. *Pieter Breughel le Jeune / Jan Brueghel l'Ancien*, KMSK, Anvers, 3 mai – 26 juillet 1998, pp.367-372



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.



Véritable icône de l'art paysager flamand, ce paysage d'hiver est sans doute le sujet brueghélien qui a connu le plus de réélaborations successives. Quelque 123 compositions ont été par le passé associées avec le nom de Pieter Brueghel le Jeune (dont 61 déjà par Marlier). Aujourd'hui, il semblerait que l'on puisse recenser environ 43 panneaux autographes avec 28 compositions non signées. On s'accorde en général à considérer le tableau du legs Delporte (panneau. 38 x 56 cm. Signé et daté 1565), conservé aux MrBA de Bruxelles, comme étant le prototype original par Pierre Brueghel l'Ancien d'une production d'une modernité révolutionnaire ayant jeté les bases du développement d'un genre.

Toutes les compositions de Pierre le Jeune présentent de légères variantes entre elles et par rapport à l'original paternel. Ces différences s'observent notamment tant au niveau des accords chromatiques, que du rendu minutieux des branchages, toujours fouillés chez Pierre le Jeune, ainsi que de menus détails telles les hirondelles voletant dans le ciel. Dans tous les cas, on retrouve cette conception moderne, ample et panoramique du paysage, à l'horizon bas, annonciatrice de l'art hollandais du XVII^e siècle. Par-delà cette véracité dans le rendu de la nature, cette notation tellement exacte de l'atmosphère d'une journée hivernale, Brueghel ne renonce pas à introduire dans sa composition un avertissement métaphorique. C'est là que se joue le sens du motif éponyme du panneau, cette trappe menaçant l'inconscience des volatiles, tout comme l'insouciance des joyeux patineurs peut être compromise à tout moment par une rupture possible et fatale de la glace... Le trou que l'on y observe d'ailleurs au premier plan, percé sans doute pour un approvisionnement nécessaire en eau, est là pour nous le rappeler. Le danger guette, certes, qu'il s'agisse d'ailleurs du joug espagnol ou d'une autre menace, plus intemporelle et générale, mais Brueghel ne célèbre-t-il pas malgré tout aussi, pour la première fois dans l'histoire de la peinture, dans cette représentation des plaisirs de l'hiver, cette capacité qu'a l'homme à faire face à l'adversité, issue en l'occurrence des aléas climatiques...

Le retentissement suscité par ce paysage fut énorme : Grimmer, dès 1598-99, Molanus, Hoet mais aussi plus tard, van Alsloot, de Momper, Leytens et plus au nord, Avercamp, van Breen, van der Neer sont tous redevables du souffle nouveau que Pierre Brueghel le jeune imprime au paysage d'hiver dans cette œuvre magistrale.



A true icon in Flemish landscape painting, this winter landscape is without a doubt the Brueghelien subject that has been the most frequently redone. In the past, some 123 compositions were associated with the name of Pieter Brueghel the Younger (of which 61 by Marlier). Today, however, it would appear that the list would include 43 autographed panels together with 28 unsigned compositions. There is general agreement as in the minute rendering of the branches which are always highly detailed in the work of Pieter the Younger, together with tiny details such as the swallows flying in the sky. In any case, we see a landscape that is modern, sweeping and panoramic in scope, with a low horizon foreshadowing Dutch art of the 17th century.

Aside from the realism of the rendering of nature and his highly exact recreation of the atmosphere of a winter's day, Brueghel nonetheless introduces a metaphorical warning to this painting. It is here that the meaning of the motif referred to in the title of the panel comes out, the trap threatening the innocence of the birds, just as the care free skaters could be threatened at any moment by a possible fatal crack in the ice... In fact, the hole that can be seen in the ice in the foreground, no doubt made to for the sake of the necessary water supply, serves to remind us of this potential threat. Danger lurks, to be sure, whether it be the danger of Spanish oppression or some other danger, more timeless and general.

In spite of it all, in this depiction of the joys of winter, Brueghel also celebrates, for the first time in the history of painting, man's capacity to overcome adversity (in this case the effects of the vagaries of climate).

This landscape had enormous repercussions: Grimmer, already in 1598-99, Molanus, Hoet but also, later on, van Alsloot, de Momper, Leytens and further to the north, Avercamp, van Breen, and van der Neer were all indebted to the new spirit that Pieter Brueghel the Younger brought to the winter landscape in this masterpiece.



15

Abel Grimmer

1570–Anvers – 1618

Compagnie élégante aux abords d'un château *An elegant party near a castle*

Panneau • Panel : 81,5 x 58 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

Peintre anversois, 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.



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 XVIth century.

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

If we hardly knew the extent of his work, it may be said of him that he "simplified nature with a charming, poetic naivety, 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.



15

Abel Grimmer

1570–Anvers – 1618

Ce panneau enchanteur nous permet d'encre mieux saisir le rôle joué par Grimmer dans le développement du genre des compagnies galantes en extérieur. Dérivée de l'iconographie du Fils Prodigue, cette veine picturale connut un essor remarquable dans les Flandres et la Hollande du XVII^e siècle, illustrée par des maîtres comme David Vinckboons, Dirck Hals, Willem Buytewech, Adam van Breen *inter alios* et dont les ultimes résonances peuvent se retrouver, à travers Watteau, dans les fêtes galantes du XVIII^e siècle.

Renvoyant toujours plus ou moins directement à cet arrière-fond moralisateur qui sous-tend le genre, ces couples enlacés qui se touchent et qui dansent, ceux qui, assis à même le sol pour un élégant pique-nique, se prélassent au son d'une mandoline, le chien flairant ou encore toutes ses comparses qui s'observent mutuellement ou regardent le paysage, valent comme autant de références indirectes au toucher, au goût, à l'ouïe, à l'odorat et, bien sûr, à la vue.

Une note humoristique et en léger décalage est apportée par ces deux personnages, vêtus sobrement à la mode espagnole, qui, depuis les frondaisons fermant à gauche la composition, semblent découvrir, avec une stupéfaction non dénuée de consternation, les scènes se déroulant sous leurs yeux, ou encore par ce couple, surprenant et mal apparié, d'une prude veuve et d'un gentilhomme, qui semble s'échapper avec précipitation le long du sentier longeant les rives du lac, soit horrifiés, soit à la recherche de plus d'intimité...

Si dans son ensemble la composition s'inspire d'une gravure datée de 1601 de Nicolas de Bruyn, elle-même dérivée d'un dessin de David Vinckboons (cf. Jan Briels *Les Peintres flamands en Hollande au XVII^e siècle*, Anvers, 1987, p.96 (ill.)), on reconnaît sans peine le talent multiforme de Grimmer, dans la caractérisation à la fois anecdotique et stylisée des personnages et dans ce merveilleux paysage bucolique aux denses frondaisons faisant ressortir les feuillages en fer à cheval, motif ayant quasiment force de crypto-signature de l'artiste...



This enchanting panel allows us to gain at a better insight into the role played by Grimmer in the development of the genre of courtly groups outdoors. Derived from the iconography of the Prodigal Son, this pictorial vein experienced a remarkable rise in Flanders and Holland in the 17th century, illustrated by masters including David Vinckboons, Dirck Hals, Willem Buytewech, Adam van Breen among others, its ultimate resonance being seen in the work of Watteau and in the scènes galantes of the 18th century.

Still more or less directly referring to the moralizing background that underlies the genre, these couples embracing and dancing, or those seated on the ground preparing for a picnic or about to listen to the sound of a mandolin, the sniffing dog or the various other figures who look at each other and at the landscape, all these elements act as indirect references to the senses of Touch, Taste, Hearing, Smell, and naturally, Sight.

A humorous note is brought by the two figures, dressed austere in the Spanish fashion, who, from the vantage point of the foliage closing the composition on the right, appear to observe the scenes unfolding before their eyes with an amazement that is not without a hint of consternation. An additional dissonant hint is brought about by the surprising and ill-matched couple of a prudish widow and a gentleman, who appear to be escaping with great haste along the road scourge in the shore of the lake, either in horror or in search of more intimate surroundings...

*If the composition is derived overall from the 1601 engraving by Nicolas de Bruyn after a drawing by David Vinckboons (cf. Jan Briels *Les Peintres flamands en Hollande au XVII^e siècle*, Anvers, 1987, p.96 (ill.)), the both anecdotal and stylized characterization of the figures immediately signals the multifaceted talent of Grimmer, who, in this case, also distinguishes himself as the creator of a marvellous bucolic landscape, the dense greenery of which brings out the horse shoe-shaped foliage that can effectively be read as the artist's crypto-signature....*



Peintre de tableaux de cabinets et de compagnies élégantes, mais aussi de compositions historiques, de portraits et natures mortes, Hieronymus Francken le Jeune appartient à la célèbre dynastie de peintres émigrée d'Herenthals à Anvers. Baptisé à Anvers le 12 septembre 1578, il rentre en apprentissage auprès de son oncle Ambrosius en 1605 et obtient la maîtrise deux ans plus tard. Resté célibataire, il reprend l'atelier de son père, à la mort de ce dernier en 1616. Il eut pour élève direct Gaspar van Vergen et collabora également avec les paysagistes J. de Momper II, A. Govaerts et, bien sûr, avec son prolifique puîné de Frans Francken le Jeune. Son œuvre reste encore aujourd'hui injustement méconnue, en dépit de son importance artistique très nette. Son décès prématuré, ainsi que la proximité thématique que l'on observe avec les productions de son frère et de son oncle, Hieronymus Francken le Vieux, dont il a d'ailleurs subi l'ascendant, expliquent en partie la confusion qui subsiste. Ce dernier, peintre du roi à Paris, se fit une véritable spécialité de tableaux figurant scènes de bals et autres compagnies élégantes. Hieronymus et son frère Frans, ont, semble-t-il, séjourné en France chez leur oncle et c'est à la suite de ce séjour français qu'ils lancèrent, de retour au pays, la vogue de ce genre de scènes. La contribution singulière de Hieronymus s'exprime avec le plus de force dans ses tableaux de cabinet et ses singeries, genres qu'il semble avoir développé dès avant son frère. Il excelle tout particulièrement dans le rendu souple et élégant de personnages aux visages et aux costumes très soignés, mais d'allure plus ronde et compacte que celles de son frère.

Ses natures mortes témoignent d'une indéniable parenté avec les œuvres des pionniers du genre que furent H. van Essen et Fl. Van Schooten.

Dans l'ensemble, la production variée de Hieronymus Francken II, dont les œuvres datées s'échelonnent de 1607 à 1621, dessinent le profil d'une personnalité artistique au goût éclectique, certes, mais déployant une virtuosité et une maîtrise confirmées, amenant à resituer sans ambages l'importance du personnage au sein de la dynastie des Franckens.

Véritable *summa* d'une production authentiquement anversoise illustrée par les Francken, certes, mais aussi par un Guillaume van Haecht, un Cornelis de Bailleur ou un David Teniers II, ce somptueux cabinet d'amateur se place d'emblée au firmament du genre.

À la suite des premiers balbutiements du genre chez un Grimmer ou un Brueghel de Velours, le flambeau de ces tableaux de cabinet fut repris par la dynastie des Franckens. Si c'est à Frans Francken l'Ancien que l'on doit le prototype du genre, ce furent essentiellement ses fils Jérôme le Jeune et Frans le Jeune, plus éclectique, qui s'y illustrèrent.

Notre panneau figure parmi les plus hautes réalisations du maître, comparable à sa *Galerie de Jan Snellinck*, conservée au Musée royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, datée de 1620. Au vu des attitudes plus confortables qu'adoptent les savants et connoisseurs cultivés animant cette galerie de tableaux, on est ici plongé dans l'univers feutré d'une collection particulière et non, comme c'est le cas pour le tableau de Bruxelles, dans la boutique d'un peintre-marchand, aussi illustre soit-il...

Cabinet d'amateur A collector's cabinet

Panneau • Panel : 89 x 120,5 cm.

PROVENANCE :

Collection Laurent Meeus, Bruxelles

Galerie Finck, Bruxelles, 1955

Collection privée

A painter of gallery scenes and elegant gatherings, as well as of historical compositions, portraits and still lifes, Hieronymus Francken the Younger is a member of the famous dynasty of painters from Herenthals who settled in Antwerp. Baptized in Antwerp on 12 September 1578, he was apprenticed to his uncle Ambrosius in 1605 and became a master two years later. Remaining unmarried, he took over his father's workshop upon his death in 1616. He directly instructed Gaspar van Vergen and also collaborated with the landscape artists J. de Momper II, A. Govaerts and, of course, his prolific younger brother Frans Francken the Younger. His œuvre remains underappreciated today, in spite of its quite considerable artistic importance. His premature death, as well as the thematic similarity of his work with that of his brother and his uncle, Hieronymus Francken the Elder, who influenced him, explains this confusion to some degree. The latter, who painted for the king in Paris, depicted scenes of balls and other courtly elegant gatherings as a veritable specialty. Hieronymus and his brother Frans apparently stayed with their uncle in France and it was upon their return that they launched in Flanders the vogue for this genre of painting.

Hieronymus' singular contribution is most strongly felt in his paintings of galleries and his singeries, genres that he appears to have developed ahead of his brother. He particularly excelled in the fluid and elegant rendering of meticulously groomed and attired figures, with a somewhat more rounded and compact appearance than those of his brother.

His still lifes show unquestionable ties with the work of the pioneers in this genre H. van Essen and Fl. Van Schooten.

On the whole, the varied production of Hieronymus Francken II, whose dated works range between 1607 and 1621, gives the impression of an artistic personality whose taste was certainly eclectic, but whose mastery and virtuoso skills were solidly proven, providing reason enough to reconfirm his importance within the Francken dynasty.

An authentically Antwerp painting if ever there was one, this magnificent amateur's gallery is a true high point in local production. Created by the Franckens, to be sure, but also by Willem van Haecht, Cornelis de Bailleur and David Teniers II, it instantly ranks among the most outstanding works of the genre.

After the initial faltering attempts in this genre by Grimmer and the "Velvet" Brueghel, it was the Francken dynasty who took up the idea of these paintings of amateur galleries. While Frans Francken the Elder is responsible for the prototype of the genre, it was basically his sons Hieronymus the Younger and Frans the Younger, famous for their more eclectic work, who actually spread it.

*This panel is among the greatest achievements by H. Francken II, comparable to his *Gallery of Jan Snellinck*, at the Royal Museum of Fine Arts in Brussels, dated 1620. Judging from the more comfortable poses taken by the scholars and cultivated connoisseurs gathered within this gallery of paintings, we are apparently entering the rarified world of a private collector and not, as in the case of the Brussels painting, the showroom of a merchant-painter, distinguished as he may be.*



La pièce est littéralement tapissée de tableaux, du plancher au plafond, mais ces remarquables œuvres, dont on détaillera d'ailleurs ci-après la sélection fort intéressante, sont loin d'être les seuls objets d'art, de curiosité ou de connaissance mobilisant l'attention des connoisseurs de la scène. Assis la table servant de coulisse droite à l'avant-plan trois élégants savants s'affairent autour de l'astrolabe, le globe et l'atlas et illustrent à la perfection cette soif d'appréhension scientifique du monde : Renvoyant directement à la cartographie, à la géographie et surtout à l'astronomie, ils évoquent également de façon détournée l'arithmétique et la géométrie nécessaires au développement de ces sciences. Avec les cithares, mandolines et autres instruments de musique rassemblés à gauche de l'embrasure de la porte, les références au *quadrivium* sont bel et bien toutes mises en place. Et si l'on observe que grammaire et rhétorique président implicitement aux échanges et discussions verbaux échangés par ces savants ou leurs collègues, c'est bien une vision syncrétique des Arts libéraux chers aux humanistes latins qui nous est ici proposée... En marge de l'omniprésente *pictura*, les exemples de sculpture côtoient une équerre, évocation non équivoque de l'architecture complétant le panorama des arts dans l'acception plus moderne du terme.

Mais ces associations sont loin d'être les seules références symboliques sous-jacentes à l'opulente profusion de ce cabinet : si l'on examine la somptueuse nature morte de *naturalia*, objets de curiosité exotiques qui agrémentent la table aux instruments scientifiques, on distingue un amoncellement de précieux coquillages, traditionnellement associés à l'Afrique, aux côtés de plumages exotiques renvoyant à la faune américaine récemment découverte, ou encore des bijoux dont les pierres ont été longtemps importées d'Asie, également évoquée par le somptueux tapis recouvrant la deuxième table placée près de la fenêtre. Avec l'Europe implicitement contenue dans toutes les productions d'art rassemblées dans cette collection, ce sont ici les quatre continents connus à l'époque qui déversent leurs trésors sous nos yeux. Parallèlement, il ne nous sera pas difficile de déceler des allusions aux Quatre Éléments ou encore aux trois Règnes animal, végétal et minéral, pour mieux cerner l'aspiration à une systématisation encyclopédique du savoir qui sous-tend les intérêts de tout honnête homme du XVIIe et qui, au-delà, justifie la pléthore de stimuli visuels qu'offrent en général les représentations de cabinets de curiosité...

Une analyse détaillée des tableaux mis en abyme dans la représentation de cette collection peut se révéler instructive à plus d'un titre. Sur le mur de gauche entre deux portraits archaïques dans le style du XVIe siècle renvoyant à Antonio Moro, on aperçoit une nature morte au lièvre évoquant F. Snyders.

En-dessous, un petit paysage boisé dans le genre de van Coninxloo jouxte un paysage fluvial et une opulente composition florale réminiscentes du style de Brueghel. Au registre inférieur, une Lucrèce à la Elsheimer, un paysage maniériste figurant *Diane surprise par Actéon* évoquant van Balen et un *Abraham et Isaac* dans le style de David Teniers l'Ancien complètent la rangée. Plus bas, 12 médaillons glyptiques, représentant à n'en pas douter les douze Césars, surmontent un tondo figurant vraisemblablement *l'Incendie de Sodome et Gomorrah* par met de Bles jouxtant une marine dans le style de Brill et un portrait XVIIe qui pourrait être associé à Lucas de Leyden.

La paroi centrale au-dessus de l'âtre est dominée par une somptueuse représentation allégorique dans le style de de Backer figurant *Minerve et la Renommée secourant Pictura*... Tout un programme, exaltant les vertus sélectives et perspicaces du Temps pour départager le bon grain de l'ivraie, en art comme dans bien d'autres domaines... Il est par ailleurs significatif que les deux œuvres situées dans le registre immédiatement inférieur soient une *Madone à l'Enfant* dans le style de Gossaert et

The room is literally carpeted with paintings from the floor to the ceiling, but these remarkable works, a number of highly interesting examples of which we shall discuss below, are hardly the only objects of art, curiosity or knowledge that arouse the attention of the connoisseurs here depicted. Seated at the table that forms the right-hand segment of the painting, we see three elegant scholars occupied with an astrolabe, a globe and an atlas, forming the perfect illustration of this thirst for scientific understanding of the world: referring directly to cartography, geography and above all, astronomy, they also indirectly evoke the arithmetic and geometry necessary for the development of these sciences.

Together with the zithers, mandolins and other musical instruments gathered to the left of the doorway, the references to the quadrivium are fully in evidence. And since it can be assumed that grammar and rhetorics are implicitly present in the conversations and discussions of the scholars, it is therefore a syncretic vision of the Liberal Arts, so dear to the Latin humanists, that is being put forward here. In addition to the omnipresent *pictura*, examples of sculpture are to be seen alongside a T-square, forming an unambiguous reference to architecture that completes the panorama of the arts in a more modern acception.

However, these associations are hardly the only symbolic references that underlie the opulent profusion of this gallery: if one examines the magnificent still life of *naturalia*, made up of exotic curiosities arranged on the table with scientific instruments, one finds an accumulation of precious seashells which are traditionally associated with Africa, alongside exotic feathers referring to the fauna of the recently discovered American continent, or the jewelry for which the stones had long been imported from Asia, a region also evoked by the stunning carpet covering the second table near the window. With Europe implicitly represented by all of the works of art brought together in this collection, we are looking at the bounteous treasures of the four continents known at the time.

At the same time, it is not hard to pick out the allusions to the Four Elements as well as the three Kingdoms of the animal, vegetable and mineral, which further give shape to the yearning for an encyclopaedic systematization of knowledge that colored the pursuits of all gentlemen in the 17th century and which, furthermore, explains the plethora of visual stimuli that generally characterizes pictures of galleries of curiosities.

A detailed analysis of the paintings within the paintings in this picture is instructive in more ways than one. On the left-hand wall between two archaic portraits that refer to Antonio Moro, we see a still life with a hare that suggests the work of F. Snyders.

Below it, a small wooded landscape in the genre of van Coninxloo is sandwiched between a river landscape and an opulent floral composition reminiscent of the style of Brueghel. Further down, a *Lucretia à la Elsheimer*, a mannerist landscape featuring *Diana surprised by Acteon* that suggests the work of van Balen and an *Abraham and Isaac* in the style of David Teniers the Elder complete the row. Lower still, 12 glyptic medallions, no doubt depicting the twelve Caesars, are hung on top of a tondo apparently depicting the *Burning of Sodom and Gomorrah* by met de Bles, rubbing up against a marine scene in the style of Brill and a 16th century portrait that might be associated with Lucas van Leyden.

The central wall above the hearth is dominated by a magnificent allegorical picture in the style of de Backer showing *Minerva and Fame helping out Pictura*, whose overall program extols the power of a selective and all-seeing Time to separate the wheat from the chaff, in art as in so many other areas.

Moreover, it is significant that the two works located immediately below this are a



une *Adoration des Mages*, création attestée de Frans Francken l'Ancien... Par-delà les ultérieures implications sémantiques, sinon confessionnelles, de cette association, il nous est plus permis d'y voir une auto-publicité de l'art de la bottega des Francken... À côté, sur le pan de mur situé à droite de la cheminée, on reconnaît sans peine, de haut en bas et de gauche à droite, les tableaux suivants : un *Paysage panoramique avec cavalier* dans le style de Joost de Momper II, une marine à la van Eertveldt, un *Paysage sylvestre* évoquant Govaerts, un *Intérieur d'église* évoquant P. Neefs une *Vue du Forum romain* dans le style de W. van Nieulandt.

Plusieurs considérations s'imposent à la vue de ce panorama pictural presque exhaustif de la peinture du XVII^e siècle, tous genres confondus.

Il est frappant de remarquer la nette prédominance de ces genres laïques, paysages, marines ou natures mortes, développés par les écoles du Nord à partir du XVI^e siècle, comme il est significatif d'observer, dans ce florilège de tableaux, l'absence surprenante de maîtres d'écoles étrangères et, en particulier, italiennes, absence qui atteste assurément d'un goût homogène mais sélectif. Similairement, si l'on excepte la petite allégorie en grisaille située en bas à droite, on ne retrouve pas non plus d'œuvres représentatives du courant baroque qu'imposaient simultanément Rubens et ses nombreux suiveurs...

Il devient dès lors tentant de supposer qu'il s'agisse là d'une sélection illustrant les options esthétiques de Hieronymus Francken et/ou de sa famille, de son père François l'Ancien en particulier. Ce dernier, représenté par une *Adoration des Mages* archétypale, était collectionneur, et l'on a pu observer que, de Bles à Goltzius, nombre d'œuvres incluses par les frères Francken dans leur tableaux de cabinet provenaient directement de la source première que fut pour eux la collection paternelle.

Il reste toutefois difficile d'établir si l'ensemble de ces tableaux ont réellement existé ou si, au contraire, ils ont directement été exécutés par H. Francken à la manière de pour être inclus dans la représentation... Peut-être ont-ils même été peints *ex nihilo* par ces artistes qui, en collaborateurs occasionnels du peintre, à l'instar de Neefs, de Momper ou Govaerts, n'ont pas hésité, dans d'autres tableaux similaires, à insérer dans les tableaux d'amateur de leur collègue de nouvelles compositions auto-graphes... Les exemples sont là, qui attestent de cette pratique pour le moins ludique, mais qui met en abyme la problématique, courante au XVII^e siècle, d'œuvres réalisées à plusieurs mains...

La sélection de sculptures, pour être moins importante, n'en est pas moins diversifiée, elle aussi : C'est ainsi que l'on remarque sur le manteau de la cheminée une somptueuse représentation d'Hercule d'après Goltzius, flanquant un cheval et une chèvre à l'Antique dérivés de Giambologna, une statuette de Vénus et une conque joutant, elles, une Judith et un Putto. Cet éventail de sculptures de cabinet est complétée par les fragments masculins, également dérivés de l'Antique, que l'on aperçoit à l'avant-plan, par la collection de médaillons figurant les douze Césars, ainsi que par le groupe en bas-reliefs ornant le chambranle de la porte : Un Dieu-fleuve y trône entre Minerve et Mercure, allégorie à peine déguisée de la Ville scaldienne, des citoyens de laquelle les vertus mercantiles (Mercure) industrielles et scientifiques (Minerve) justifient la prospérité cristallisée et générée par le fleuve.

Cette exaltation synthétique de la prospérité anversoise rejoint le programme général sous-tendant cette représentation de l'extraordinaire efflorescence artistique connue par Anvers au XVII^e siècle, et dont Jérôme Francken se considère l'une des brillants acteurs : C'est que, dans son esprit comme dans celui de ses contemporains, l'une ne va pas sans l'autre. Ainsi, suivant une conception très moderne, le peintre nous fait partager son intime conviction que beaux-arts et prospérité commerciale, voire indi-

Madonna and Child in the style of Gossaert and an Adoration of the Magi by Frans Francken I, which, beyond its semantic - if not confessional - implications could be arguably read it as the legitimate self advertisement of the art of the Francken bottega.. Next to this, on the patch of wall to the right of the chimney, the following paintings are clearly recognizable, from top to bottom and from left to right: a panoramic landscape with rider in the style of Joost de Momper II, a marine scene in the style of van Eertveldt, a wooded landscape suggesting Govaerts, a church interior suggesting P. Neefs and a view of the Roman Forum in the style of W. van Nieulandt.

Much could be said about this practically exhaustive overview of painting of painting in the 17th century, all genres included.

It is striking to observe the considerable predominance of the secular genres, landscapes, marines scenes and still lifes developed by the Northern schools from the 16th century onwards, as it is significant to note that, in this anthology of painting, there is a surprising lack of masters from foreign schools and particularly, Italians - an absence that surely confirms a taste that was homogeneous and selective. Similarly, with the exception of the small allegory in grisaille at the lower right, there are effectively no works directly representative of the baroque movement that was being propagated at that time by Rubens and his many followers.

It would therefore be tempting to imagine that this selection illustrates the aesthetic choices of Hieronymus Francken and for his family, and of his father François the Elder in particular. The latter, represented by an archetypal Adoration of the Magi, was a collector and, from met de Bles to Goltzius, many of the works included by the Francken brothers in their cabinet paintings may have been directly taken from the primary source that was for them their father's collection.

It nevertheless remains difficult to establish whether or not this group of paintings actually existed or whether, conversely, they were executed directly by H. Francken "in the style of" in order to be included in this scene. Perhaps, they were even painted from scratch by artists who, like Neefs, Momper or Govaerts, were Francken's occasional collaborators, and did not hesitate to insert new compositions of their own into their colleague's paintings. There are known examples confirming that this amusing practice did take place, emphasizing the hall-of-mirrors-effect that these 17th century works produced by many different artists could suggest...

The selection of sculptures, though smaller, is no less diverse: thus, on the mantelpiece, we see a magnificent depiction of Hercules after Goltzius, beside a horse and a goat in the style of Giambologna, and a statue of Venus and a shell alongside a Judith and a Putto. This assortment of sculptures within the gallery is completed by the fragments of male figures, also classical in style, that can be seen in the foreground, by the collection of medallions depicting the twelve Caesars as well as by the group in bas-relief that adorns the doorframe: a river god is enthroned between Minerva and Mercury, forming a thinly veiled allegory of the city on the Scheldt, whose citizens, with their mercantile (Mercury) industrious and scientific (Minerva) prowess justified the prosperity bestowed upon them by the river.

This synthetic exaltation of the prosperity of Antwerp is connected to the overall theme which underlies this depiction of the extraordinary artistic flowering that took place in the city in the 17th century, in which Hieronymus Francken regarded himself as being one of the glorious participants: the fact is, in the view of Francken and his contemporaries, the two went hand in hand. Thus, according to a highly modern notion, the painter is sharing with us his personal conviction that the fine arts and commercial prosperity, if not - indirectly - political independence, are inseparably



rectement indépendance politique, sont indissociablement liés...

D'élégantes figures, aux membres dégingandés et mollets galbés typiques de H. Francken, s'insèrent harmonieusement dans ce somptueux cabinet tendu à la mode espagnole et anversoise de cuirs de Cordoue.

Rassemblés par groupes de cinq, de trois ou de deux, ces savants, gentilshommes et connoisseurs confortablement installés nous autorisent à supposer raisonnablement que l'on ne se trouve pas ici dans la boutique d'un opulent marchand mais bien dans une opulente et idéale collection privée. Un personnage sobrement vêtu, sans doute le maître des lieux, semble faire les honneurs de son cabinet à un austère gentilhomme, vêtu à la mode espagnole et escorté d'un page à la tenue plus chamarrée, subtile allusion au contexte politique de l'époque.

Rompant le statisme contemplatif des personnages élégants, un serviteur fait irruption dans la pièce pour y apporter une cruche d'eau. De façon significative, ce motif peut tout autant renvoyer métaphoriquement à la soif de beautés et de connaissances qui semble habiter les autres acteurs de la scène qu'y introduire une note de relativisme, en faisant une référence plus physiologique à un besoin aussi élémentaire que vital. Ce retour à une réalité plus prosaïque ne manque pas d'une certaine forme d'humour terre-à-terre, également suggérée par la placidité repue du chien affichant une paisible indifférence à la magnificence qui l'entoure.

Dans un esprit à peine différent, et au-delà de sa raison-d'être purement esthétique, le motif des torses et bustes antiques brisés renvoie, lui, à la *vanitas* ultime de toute création et science humaines, aussi élevées soient-elles. Mais c'est sans doute le motif central du tableau de cabinet admiré par les deux élégants de l'avant-plan que se trouve l'apogée dialectique de ces deux suggestions : non sans humour, le spectateur y découvre le motif grinçant d'un cabinet de curiosités littéralement mis à sac par des créatures hybrides mi-humaines, mi-animales : Si dénonciation de l'iconoclasme et de la brutalité humaine il y a, c'est *in fine* à une exhortation auto-réflexive, à un relativisme de ces valeurs et jouissances élevées procurées par l'Art que le spectateur se retrouve insensiblement amené.

C'est donc pratiquement sans fin, on s'en aperçoit aisément, que l'on pourrait épiloguer sur la complexité et la richesse du programme iconographique de ce panneau, sans même parler de la délicatesse de son traitement pictural, du raffinement de ses harmonies chromatiques... Au total, ce sont autant de qualités qui en font assurément l'une des œuvres les plus abouties non seulement de la production de Hieronymus Francken, mais bel et bien aussi de cette école anversoise du XVII^e siècle, qu'elle illustre avec tant de maestria.

bound up in each other.

Elegant figures, with the gangling limbs and shapely calves typical of H. Francken, move harmoniously within this magnificent gallery dressed in Cordovan leather following the Spanish fashion current in Antwerp.

Gathered in groups of five, three or two, these comfortably ensconced scholars, gentlemen, and connoisseurs would indicate fairly clearly that we are not looking at the sumptuous showroom of a merchant but at an opulent and ideal private collection. A soberly dressed figure who is no doubt the master of the house appears to be showing his collection to an austere gentleman who is dressed in the Spanish style and is escorted by a more colorfully attired page, acting as a subtle allusion to the political context of the age.

Interrupting the contemplative repose of these elegant figures, a servant bursts into the room to bring a jug of water. This motif is certainly significant, inasmuch as, whilst metaphorically addressing the thirst for beauty and knowledge that apparently drives the other figures in the scene, it also refers to a more physiological need, as elementary as it is vital. This note of a more prosaic realism is not without a sense of down-to-earth humor, also suggested by the sated drowsiness of the dog that appears blithely indifferent to the magnificence surrounding him.

In a related spirit, in addition to its purely aesthetic raison-d'être, the motif of shattered antique torsos and busts also refers to the ultimate vanitas of all human creation and knowledge, no matter how lofty. However, it is surely the central motif of the painting being admired by the two dandies in the foreground that presents the strongest formulation of these two propositions: not without a touch of comedy, the viewer finds the darkly humorous motif of a gallery of curiosities literally being ransacked by hybrid creatures that appear half-human and half-animal. While this naturally implies a denunciation of iconoclasm and of the brutality of man, it ultimately contains a self-directed exhortation to keep in perspective all the lofty values and pleasures afforded by Art.

It is plain to see that volumes could be written about the complexity and richness of the iconographical program of this panel, not to mention the delicacy of its workmanship and the subtlety of its chromatic harmonies.

In summary, they are all qualities that unquestionably place this painting among the most accomplished works, not only in the oeuvre of Hieronymus Francken, but certainly in the whole production of the Antwerp school of the 17th century.



17

Osias Beert

1580 – Anvers – 1623

Figure marquante des prémices du développement de la nature morte en Flandre au début du XVII^e siècle, Osias Beert est resté longtemps méconnu : Son nom n'a été sorti de l'oubli qu'en 1938, au moment où le genre pictural retrouvait une grande vogue chez les amateurs et collectionneurs.

Depuis, l'on sait qu'inscrit comme élève chez le peintre Andries van Baseroo dès 1596, Osias Beert accède à la maîtrise en 1602. Le 8 janvier 1606, il épouse Margarita Ykens, tante du peintre Frans Ykens. Un fils, Osias Beert le Jeune, baptisé le 14 avril 1622, naquit de cette union et devint à son tour peintre de natures mortes.

Membre de 1615 à 1623 de la célèbre confrérie De Olijftak, Osias Beert fut, suivant une pratique courante à l'époque également marchand de liège. Cinq élèves, en marge de son propre fils, lui sont aujourd'hui connus :

Fr. van der Borcht (1610), P. Doens (1611), son neveu Frans Ykens (1615), P. Pontius, célèbre graveur (1616) et J. Willemsen (1618).

Soucieux de compositions harmonieuses où une attention méticuleuse au détail se conjugue à des arrangements très précis de formes lisibles et détachées les unes des autres, Osias Beert juxtapose généralement comestibles, objets de vaisselle et bibelots précieux sur le plan incliné d'une table, en les situant sur divers plans de profondeur pour plus de lisibilité. Cette présentation frontale et distributive encore archaïque, l'exécution très soignée d'un réalisme virtuose ancré dans la tradition flamande, les fonds abstraits et sombres et les couleurs vives et émaillées sont autant de caractéristiques récurrente d'une œuvre qui situe d'emblée Osias Beert comme le chef de file de la première génération de peintres flamands spécialisés dans la représentation de banquetjes.

Ses compositions florales, le plus souvent denses et somptueuses, se signalent par leur réalisme précis et des coloris d'une extrême diversité.

Usant tour à tour de tons profonds ou éclatants, Beert parvient toujours à maintenir un équilibre harmonieux entre forme et couleur et à produire des compositions qui, au travers des siècles, exercent toujours la même fascination chez le spectateur.

Ce superbe panneau est un exemple paradigmatique d'un genre, le *banketje*, qui se développa en Flandre et en Hollande dès le début du XVII^e siècle, dans le sillage d'Osias Beert. Sur un entablement réduit ici à sa plus simple expression, sont distribués des mets et breuvages servant de dessert ou d'entremets : en l'occurrence, des raisins et des prunes, des mûres, des noix et des noisettes sur des assiettes en étain, des pommes et des poires dans un plat creux en porcelaine Wan-Li, un verre de vin rouge et un verre de vin blanc aux côtés de deux verres similaires mais vides (dont l'un retourné), un couteau, un rameau d'abricots et des cerises sur un table revêtue d'une sobre nappe grise accentuant l'illusion de la pierre. Le tout est distribué de façon claire, à intervalles réguliers dans une optique de lisibilité maximale, accrue par la perspective plongeante et l'inclinaison du plan de la table. L'abaissement relatif du point de vue laisse toutefois supposer que l'on se trouve confronté à une œuvre appartenant à la pleine maturité de l'artiste.

L'intégration entre les différents éléments de la composition sont assurées par des éléments isolés, disposés sans hasard et qui créent ce jeu de diagonales en zigzag qui unifie et anime l'espace pictural. Un rôle similaire est dévolu à l'intégration tonale, dynamisée par les jeux d'ombre, et qui suggère les différents plans de profondeur. La perspective symbolique, inhérente à la représentation de biens de luxe comestibles et périssables, est ici accrue par la dimension religieuse que ces différents éléments peuvent revêtir de façon individuelle : A l'opposition traditionnelle entre vin

Banketje de fruits dans des assiettes en étain et des bols en porcelaine Wan-Li, avec des verres Façon-de-Venise et un couteau à cabochons, sur une table.
Banketje of fruit in pewter dishes and Wan-Li porcelain bowls, with Venetian glasses and a knife with cabochons, on a table.

Panneau • Panel : 72,7 x 105,5 cm.

PROVENANCE :

Vente Christie's, Londres, 11 décembre 1987, lot 80

Collection privée, Italie

EXPOSITION :

Rencontres de maîtres, Galerie De Jonckheere, Bruxelles 1989

A remarkable figure in the early days of the development of the still life in Flanders at the beginning of the 17th century, Osias Beert remained long unrecognized: his name was only rescued from obscurity in 1938, at the moment when the pictorial genre was enjoying a great vogue among amateurs and collectors.

Since then, it has been discovered that he was registered as a student of the painter Andries van Baseroo from 1596 onwards and became a master in 1602. On 8 in January 1606, he married Margarita Ykens, the aunt of the painter Frans Ykens. This union produced a son, Osias Beert the Younger, baptized on 14 April 1622, who later became a still life painter of in his own right.

A member from 1615 to 1623 of the famous brotherhood De Olijftak, Osias Beert was also, as was common practice at the time, merchant trading in cork. In addition to his own son, five of his students have currently been established:

Fr. van der Borcht (1610), P. Doens (1611), his nephew Frans Ykens (1615), P. Pontius, the famous engraver (1616) and J. Willemsen (1618).

Painstakingly constructing his harmonious compositions in which meticulous attention to detail is combined with a precise arrangement of objects with forms that are detached from each other in a highly legible way, Osias Beert generally juxtaposes food, dishes and precious curios on the inclined surface of a table, positioning them within various planes in space to increase their legibility. The still archaic frontal and distributive presentation, the highly attentive execution with its virtuoso realism drawn from the Flemish tradition, the dark abstract grounds and the bright, enamel-like colors are all the recurrent characteristics of an œuvre that immediately positions Osias Beert at the very forefront of the first generation of Flemish painters to specialize in the depiction of banquetjes.

His floral compositions, generally dense and luxuriant, are defined by their precise realism and extremely diverse palette.

Using alternatively deep and sparkling tones, Beert successfully maintains a harmonious balance between form and color to create compositions which still fascinate viewers centuries later.

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

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

The tonal integration has a similar effect, the play of shadows adding spatial dynamics suggesting the various fields of depth and adding interest. The symbolism inherent in the display of perishable delicacies is heightened here by the various individual elements that can be read as having a religious dimension: in addition to the traditional opposition of the eucharistic wine and the apples of original sin, there are



17

Osias Beert

1580 – Anvers – 1623

eucharistique et pommes du péché originel, on peut ajouter la présence de noix (dont la coquille, résistant à la corruption de la chair, renvoie au bois de la croix tandis que la chair suave à l'intérieur est directement associée au Christ) ou encore la superposition de ces boîtes de bois, utilisées, dans un contexte eucharistique, pour conserver les hosties.

Autant de perspectives qui ne doivent pas nous faire oublier que ces tableaux d'*ontbijten* étaient recherchés per se pour le plaisir directement sensoriel qu'ils pouvaient procurer aux spectateurs. La touche lisse et brillante d'Osias Beert exalte particulièrement bien à cette appréciation très illusionniste et charnelle de l'oeuvre.

Cette nature morte vaut aussi comme précieux témoignage de l'art de la table bourgeois et aristocratique du XVII^e siècle. À première vue beaucoup moins fastueuse que les réalisations postérieures d'un Wilhelm Kalf ou d'un Abraham van Beyeren, elle n'en regorge pas moins d'ustensiles significatifs. Ainsi, à la traditionnelle vaisselle en étain, s'ajoutent de précieuses coupes en porcelaine Wan-Li, apparues aux Pays-Bas au début du XVII^e siècle et que Beert est le premier à inclure dans des natures mortes. La présence récurrente de couteaux isolés peut paraître étonnante pour un spectateur moderne, mais peut s'expliquer aisément par le fait qu'il s'agissait à l'époque du seul couvert utilisé en commun par tous les convives. Les verres somptueux, en verre soufflé de style vénitien, correspondent à une production indigène: Anvers s'était en effet fait une spécialité de cette production bénéficiant du savoir-faire d'ouvriers vénitiens.

D'une nature morte à l'autre, mais sans jamais se répéter, Osias Beert associe suivant une combinatoire subtile des motifs récurrents: bois en porcelaine Wan-Li, superposition de boîtes sommées d'une assiette de prunes figurent ainsi dans le panneau, 53,7 x 82 cm., anciennement dans les collections de la galerie Hoogendijck, Amsterdam, 1952), tandis que l'assiette en étain garnie de noix et noisettes le couteau en damier à cabochons d'émaux rouges similaires décoraient la *Nature morte* (49 x 61 cm.) vendue chez Sotheby's Londres, le 6 juillet 1988, lot 31.



the nuts (whose hard shells are resistant to the corruption of the flesh and refer to the wood of the cross while the sweet flesh inside is directly associated with Christ) as well as the stacked wooden boxes that would be used in a eucharistic context to hold wafers.

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

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

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

Still life after still life, without ever repeating himself, Osias Beert creates subtle combinations of recurring motifs. Notably, Wan-Li porcelain bowls and stacked boxes crowned by a plate of plums also appear in the panel (53.7 x 82 cm.) shown at the Hoogendijck Gallery in Amsterdam in 1952 while a similar pewter plate of walnuts and hazelnuts and the knife with the checkerboard handle with red enamel studs appears in the Still life (49 x 61 cm.) sold at Sotheby's, London, July 6, 1988, lot 31.



Chef d'œuvre absolu de l'art floral, chef d'œuvre du maître, ce tableau illustre, dans toute la délicatesse de sa facture et ses subtiles harmonies chromatiques, le talent rare et rarement égalé d'Osias Beert.

Suivant les prémices du genre floral vers 1600-1610, où les bouquets sagement disposés en ovale ou en éventail présentent de façon additive et avec une extrême lisibilité chaque bouton, une évolution progressive se fait jour à partir de 1620, vers plus de naturalisme mais aussi vers plus de théâtralité : les bouquets deviennent plus touffus, leur forme plus irrégulière et les boutons commencent à se chevaucher de façon organique, perdant ainsi en lisibilité individuelle. Et des récipients multiples peuvent se substituer à l'unique vase des premières compositions florales. C'est notamment le cas dans ce superbe panneau où une simple corbeille, plus traditionnellement associée à la nature morte de fruits, côtoie ce récipient précieux et chargé de connotations morales liées à l'idée de *vanitas*, qu'est la flasque en porcelaine orientale. La combinaison des deux éléments peut à première vue sembler incongrue, mais elle se réfère déjà à une formule initiée par Jan Brueghel de Velours. Et le contraste est amusant entre la disposition encore frontale et additive des fleurs dans le vase Wan-Li et le foisonnement, non exempt de surcharge, des fleurs disposées dans la corbeille : ici, les fleurs s'enchevêtrent librement, obéissant ainsi à une esthétique déjà plus baroque.



Bouquet de fleurs et vase de fleurs sur un entablement
Bouquet of flowers and vase of flowers on a table

Panneau • Panel : 63 x 96,5 cm.

PROVENANCE :

Collection privée, Maisons-Lafitte, 1969

Collection privée

LITTÉRATURE :

E. Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1983, p. 337, n°62

M.-L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1977, p. 335-345

EXPOSITION :

Rencontre de maîtres, Galerie De Jonckheere, 1989



An absolute masterpiece among flower paintings and one of this master's greatest works, this painting beautifully displays the delicate workmanship and subtle chromatic harmonies that are the mark of the rare and incomparable talent of Osias Beert. An absolute masterpiece among flower paintings and one of this master's greatest works, this painting beautifully displays the delicate workmanship and subtle chromatic harmonies that are the mark of the rare and incomparable talent of Osias Beert. After the initial appearance of the floral genre around 1600-1610, in which the bouquets were conservatively arranged in oval or fan shapes displaying each blossom in an additive and highly legible fashion, a gradual evolution took place as from the 1620's towards greater naturalism at the same time as greater theatricality: the bouquets become more bushy and more irregular in shape while the flowers begin to overlap in an organic fashion, thus becoming less individually distinct. Also, various containers begin to take the place of the single vase used in the early floral compositions.

This is particularly the case in this superb panel in which a simple basket, which is in fact more traditionally associated with fruit still lifes, is presented alongside the flask in oriental porcelain, a precious container indirectly linked with the idea of vanitas. The combination of the two elements may at first sight appear incongruous, but it actually refers to a formula already established by Jan "Velvet" Brueghel: there is an amusing contrast between the still frontal and additive arrangement of the flowers in the Wan-Li vase and the somewhat overloaded abundance of the flowers in the basket: here, the blossoms intertwine freely, thus displaying an aesthetic that is already much closer to the baroque.



Roses, lys, tulipes, clochettes, iris, anémones et autres divers boutons forment une opulente composition de variétés florales, fleurissant d'ailleurs à des moments différents de l'année, une constatation qui, per se, renvoie à la nature idéale et irréaliste de la représentation, contrastant d'ailleurs avec la notation, elle, tout à fait naturaliste et novatrice, apportée par ces tulipes qui se tournent vers la gauche (i.e. vers la source de lumière présumée du panneau), et rompent ainsi la belle symétrie du bouquet.

Mais on touche sans doute là à un autre aspect de la représentation, car, par-delà l'illusionnisme délicat de la facture, les allusions symboliques inhérentes au genre floral, se décèlent sans peine : boutons en fin de floraison ployant sous leur propre poids, pétales éparés sur l'entablement, légères piqûres de vers dans les feuilles, sont autant d'éléments qui concourent à suggérer le caractère éphémère de la beauté terrestre. Reste cette note délicate apportée par les papillons, associés dans la symbolique traditionnelle, à la Résurrection du Christ, et *latiore sensu*, à la Vie éternelle promise à tout bon chrétien...

Une composition similaire, mais moins opulente et de format légèrement plus étroit (Panneau. 59 x 99 cm.), est conservée dans une collection particulière allemande et a été exposée à Anvers lors de l'exposition *De Brueghel à Rubens*, KMSK, Anvers, 19 décembre 1992-8 mars 1993, n°96 (ill.).



Roses, lilies, tulips, bluebells, irises, anemones and various other blossoms form an opulent composition of varieties of flower, which in fact bloom at different times of year, an observation that underscores the ideal and unreal nature of this picture and contrasts with the highly naturalistic and innovative depiction of the tulips: bending to the left (i.e. towards the implicit source of light in this panel), their blossoms break the attractive symmetry of the bouquet.

This brings us of course to another aspect of the painting in which the delicate illusionism of the workmanship faintly conceals symbolic overtones inherent to the floral genre: the blossoms in full bloom bending under their own weight, the stray petals on the table and the fine wormholes on the leaves are all elements that suggest the ephemeral nature of worldly beauty. In addition, there is the fragile presence of the butterflies which in the traditional symbolism are associated with the Resurrection of Christ, and in a broader sense, with the eternal life that awaits all good Christians....

*A similar composition, though less opulent and slightly narrower in format (panel. 59 x 99 cm.) from a private collection in Germany was displayed in Antwerp during the exhibition *De Brueghel à Rubens*, at the KMSK, from 19 December 1992-8 March 1993, no. 96 (ill.).*



19

Frans Francken le Jeune et Jan Brueghel le Jeune

1581 – Anvers – 1642 – 1601 – Anvers – 1678

Le camp d'Alexandre *The encampment of Alexander*

Panneau • Panel : 72 x 117 cm.

Le revers du panneau est marqué du sceau de la Guilde d'Anvers

PROVENANCE :

Galerie Fievez

Galerie De Jonckheere 1980

Collection privée

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 anversois.

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.



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.



19

Frans Francken le Jeune et Jan Brueghel le Jeune

1581 – Anvers – 1642 – 1601 – Anvers – 1678

Rarement les talents polymorphes de Frans Francken et de Jan Brueghel le Jeune ne se sont complétés avec autant de force et de bonheur que dans ce panneau magistral. Par ses dimensions, la pléthore numérique et le rendu minutieux de ses personnages, l'ampleur de son souffle panoramique, ce panneau s'impose comme l'un des sommets de la collaboration de deux maîtres au faite de leur art.

Etoffé avec une certaine *horror vacui* qui n'est pas sans rappeler, le côté sanguinaire en moins, la *Bataille d'Alexandre* d'Altdorfer (Alte Pinacothek, Munich), ou, plus proche de nos deux peintres, la *Bataille d'Issos* de Jan Brueghel le Vieux (Louvre, Paris), ce panneau évoque un épisode particulier de la vie d'Alexandre le Grand.

Vainqueur de Darius, Alexandre reçoit et épargne avec magnanimité les femmes du roi perse, venues se prosterner devant lui. Le *contrapposto* délicat du héros, que l'on reconnaît au plan moyen par le plumet blanc décorant son casque, explicite la délicatesse et la retenue de ses états d'âme.

Si le sujet noble et héroïque que l'on vient de décrire légitime la représentation, en la hissant au sommet de la hiérarchie des genres, juste en-dessous des compositions religieuses, c'est bel et bien à une anthologie de différents genres que l'on se trouve ici confronté. Le regard du spectateur est sollicité de toutes parts, depuis les cavaliers caracolant à droite avec panache jusqu'à l'embrasure de la tente du macédonien, en passant par les multiples détails de scènes de marché, réjouissances, festivités et autres joutes de courtoisie émaillant la composition... A vrai dire, le foisonnement de personnages et l'animation régnant sont tels qu'au premier coup d'œil, le spectateur a tout le loisir de se demander si la bataille est réellement terminée... Et c'est peut-être là que se dissimule l'un des sens cachés de la représentation...

Les bannières aux aigles bicéphales renvoient à la dignité impériale d'Alexandre, mais n'en servent pas moins assurément aussi d'allusions voilées à la puissance impériale des Habsbourg, suzerains des Pays-Bas, par-là même associés au conquérant magnanime. Dans un même ordre d'idée, les architectures romanisantes de la ville que l'on aperçoit par delà les ruines émaillant le champ de bataille confortent cette association symbolique. Tout se passe comme si, en effet, le tableau exaltait les vertus d'une paix retrouvée sous la houlette plus ou moins victorieuse des Habsbourg catholiques...

Mais certains éléments s'insinuent, qui rentrent en légère dissonance par rapport à cette célébration triomphale, et qui suggèrent que la situation n'est peut-être pas autant sous contrôle qu'elle ne semble l'être à première vue.

Par une sorte de contamination iconographique, la tente ouverte du général n'est pas sans évoquer celle de l'assyrien Holopherne, promptement décapité par Judith. L'armure au repos que l'on discerne distinctement laisse en quelque sorte le conquérant désarmé, fragile. On connaît la suite de l'histoire, et la mort précoce du conquérant... Francken tient-il à nous suggérer que les clés de la faiblesse d'Alexandre résident peut-être dans ces qualités que le panneau est censé exalter ? En tout état de cause, cette indétermination, relayée par la position secondaire accordée à la scène principale prétexte de la représentation, la tension générée par le foisonnement d'activités qui se perpétuent sur le champ de bataille ainsi que les nuages qui se profilent à l'horizon, sont autant d'éléments qui préfigurent symboliquement le renversement toujours probable de ces triomphes séculiers...

Par-delà ces ambiguïtés sémantiques, la réussite des deux peintres est ici totale : l'ample paysage aux délicats chatolements atmosphériques, le foisonnement à la fois vigoureux et élégant de la composition, la facture à la fois enlevée et précise, l'harmonie chromatique se rejoignent pour faire de ce panneau l'une des œuvres les plus abouties de la collaboration des deux maîtres.

The polymorphic talents of Frans Francken and Jan Brueghel the Younger have rarely complemented each other with such a force and favorable results as in this masterful panel. In terms of size, the sheer number of the minutely rendered figures, and the breadth of its panoramic scope this panel is surely one of the high points in the collaboration between these two masters at the peak of their artistic powers.

Imbued with a certain horror vacui that does not fail to recall, if less bloodily, the Battle of Alexander by Altdorfer (Alte Pinacothek, Munich), or, closer to these two painters, the Battle of Issos by Jan Brueghel the Elder (Louvre, Paris), this panel depicts a specific episode in the life of Alexander the Great.

After defeating the Persian king Darius, Alexander magnanimously receives and spares the life of his wives who have come to prostrate themselves before him. The delicate contrapposto of the hero, who can be identified in the middle ground by the white feather adorning his helmet, clearly expresses the delicacy and discretion of his state of mind.

While the noble and heroic subject described above is the apparent premise for the picture, elevating it to the very top of the hierarchy of genres, second only to religious compositions, it is surely an anthology of different genres that we are actually looking at here. The viewer's gaze is drawn to all corners of the painting, from the riders prancing handsomely on the right to the doorway of the Macedonian's tent, and the many details of the market scenes and various forms of merrymaking, festivities and courtly jousting that are taking place at various points within the picture... In truth, the abundance of figures and activity is such that at first sight, the viewer might well ask himself whether the battle was in fact truly over... and could in fact the key to one of the painting's hidden meanings...

The banners bearing two-headed eagles reflect Alexander's imperial dignity, but at the same time are undoubtedly a veiled allusion to the imperial power of the Hapsburgs, sovereigns of the Netherlands, and as such also associated with the magnanimous conqueror. Along the same lines, the Romanist architecture of the city that is visible beyond the ruins strewn about the battlefield also supports this symbolic association. To all intents and purposes, in fact, the painting is extolling the virtues of peace regained under the leadership of the more or less victorious Catholic Hapsburgs....

However, there are certain elements that strike a note of discord with this triumphant celebration, suggesting that the situation may not be quite as well under control as it would seem at first glance.

Through a sort of iconographical contamination, the general's open tent surely evokes that of the Assyrian Holopherne, who was decapitated promptly by Judith. The discarded armor that is clearly displayed in a sense leaves Alexander disarmed and vulnerable and we all know how the story ends up, with the premature death of the conqueror.... Could Francken be suggesting that the keys to Alexander's weakness are precisely encapsulated in those qualities that this panel supposedly exalts? In any case, this ambiguity, which is underscored by the secondary position given to the scene that is after all the justification for the painting, the tension generated by the profusion of activities that continue to take place on the battlefield as well as the clouds gathering on the horizon, are all elements that symbolically portend the not unlikely reversal of these secular victories....

Aside from these semantic ambiguities, the collaboration of the two artists here is a resounding success: the spacious landscape with its delicate atmospheric nuances, the rich profusion of the composition that is at once lively and elegant, the workmanship that is spirited yet precise, and the chromatic harmonies all add up to make this panel one of the most accomplished collaborative works produced by these two masters.





20

Jan Baptist van Fornenburgh

vers 1585 – La Haye 1649

Né aux alentours de 1585, ce remarquable peintre de natures mortes est cité pour la première fois dans les registres de la Guilde de peintres de La Haye en 1629. Il s'éteint dans cette même ville en 1649. Fornenburgh se consacre presque exclusivement dans la peinture florale, en réalisant toutefois occasionnellement de remarquables *banketjes* de fruits. En dépit du remarquable niveau qualitatif de sa peinture, son nom sombra assez rapidement dans un oubli injustifié. Son habitude de monogrammer ses œuvres, la confusion que ses initiales peuvent induire (JBF pouvant en effet se lire Johannes Bosschaert fecit) ainsi que la parenté stylistique qu'il eut indéniablement avec les membres de cette dernière dynastie, sont autant de facteurs qui expliquent les détournements d'attributions que subirent ses tableaux. Ce n'est qu'en 1931 que l'historien d'art H. E. van Gelder re-exhuma la personnalité de Jan Baptist van Fornenburgh. En 1965, P. Gammelbo lui restituait la paternité d'un corpus de quelque 22 œuvres. Si, aujourd'hui, l'on cerne mieux sa personnalité artistique, avec des tableaux datés s'échelonnant de 1608 à 1635, il est hors de doute qu'avec les années, au fil des réattributions successives, on arrivera à une meilleur aperçu de la place véritable que son œuvre occupe dans le développement du genre de la nature morte.

Si l'influence de Jacques de Gheyn II semble déterminante dans les premières années de sa carrière, qu'illustrent des bouquets au fleurs tombantes issues de vases de verre volontiers placés dans des niches, c'est celle des Bosschaert qui devient prépondérante à partir de 1625 : les boutons de Fornenburgh gagnent en effet en taille par rapport à la masse du bouquet, et l'artiste se plaît à multiplier les éléments pittoresques sur ses entablements, qu'il s'agisse de libellules, lézards, insectes ou de pétales épars.

En marge de cette production florale, ses natures mortes de fruits se caractérisent par une dominante compositionnelle de diagonales, accentuée par de forts contrastes de *chiaroscuro*.

Ce panneau fournit un très bon exemple du raffinement de l'exécution picturale de van Fornenburgh et condense en outre les différentes caractéristiques stylistiques que l'on retrouve de façon récurrente dans sa production.

La mise en page est sobre sans être pour autant sèche : un simple vase de verre, placé sur un entablement de pierre, sert de support à un bouquet dont la densité est compensée par le nombre restreint de variétés et boutons représentés (une seule rose, des tulipes, du muguet, des bleuets, des pensées i.a.). La taille importante de ces derniers ainsi que la dramatisation induite par les contrastes subtilement modulés de *chiaroscuro* présagent d'une date d'exécution postérieure à 1625, dans la période de pleine maturité du peintre. Cette théatralisation de la représentation est accrue par les "accessoires" venant animer, dans l'esprit proche des Bosschaert, la nature morte des fleurs : S'ajoutant aux pétales épars et aux fissures de l'entablement, un gros bourdon, tout en renforçant l'idée sous-jacente de *vanitas* commune à toutes ces représentations florales, complète le catalogue implicite des trois règnes (végétal, animal et minéral) inclus dans le tableau.

Un excellent comparatif, signé lui aussi (panneau. 53,5 x 40 cm.) est conservé au Kramermuseum de Kempen.

On y retrouve (en moins touffu toutefois), outre le topos de l'entablement métaphoriquement mangé par les ténèbres, une conception similaire du bouquet ainsi qu'un brin de muguet et des tulipes aux formes et disposition résolument caractéristiques.

Bouquet de fleurs Bouquet of flowers

Panneau • Panel : 49,5 x 37,3 cm.
Monogrammé.

PROVENANCE :
Galerie Nystad, Pays-Bas
Collection privée

LITTÉRATURE :
Cat. Expo. *Fleurs: la Nature et l'Image*, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 1-24 juin 1979, n°15, p. 29

Born around 1585, this remarkable painter of still lifes is mentioned for the first time in the registers of the painters Guild of The Hague in 1629. This is also the city where he died in 1649. Fornenburgh devoted himself almost exclusively to floral paintings, although he did occasionally produce remarkable banketjes with fruit. In spite of the remarkably high quality of his work, his name fairly quickly fell into a wholly unjustified obscurity. His habit of marking his work with a monogram, with initials that could lead to a certain confusion (JBF could in fact be read as Johannes Bosschaert fecit) as well as the stylistic connection that he indisputably had with the members of that particular dynasty, are all factors that explain the erroneous attributions that his paintings have undergone. It was only in 1931 that the art historian H. E. van Gelder re-exhumed the figure of Jan Baptist van Fornenburgh. In 1965, P. Gammelbo affirmed his authorship of a corpus of some 22 works. While his artistic personality is currently better defined, with dated paintings ranging from 1608 two 1635, no doubt in the years to come successive reattributions will allow us to better assess the true role played by his work in the development of the still life as a genre.

While the influence of Jacques de Gheyn II appears to have been decisive in the early years of his career, as indicated by the bouquets of cascading flowers in glass vases freely arranged in niches, it is the influence of Bosschaert that takes precedence from 1625 onwards: thus, Fornenburgh's blossoms effectively grow in size in relation to the bouquet as a whole, and the artist is inclined to increase the number of picturesque elements enlivening the tabletop, be they dragonflies, lizards, insects or stray petals. In addition to the floral paintings, his still lifes with fruit are characterized by a dominant diagonal thrust in the compositions, accentuated by strong chiaroscuro contrasts.

This panel provides an excellent example of the refinement of van Fornenburgh's painterly hand and moreover, it reveals the various stylistic characteristics that recur in his work condensed into a single painting.

The composition is sober without being overly austere: a simple glass vase, placed on a stone table within a niche serves as support for a bouquet, the density of which is compensated for by the relatively limited number of varieties of flower depicted. The considerable size of these blooms as well as the dramatization introduced by the subtly modulated chiaroscuro contrasts would indicate that this work was painted after 1625, at the height of the artist's maturity. This theatralization of the image is enhanced by "accessories" which add interest to the floral still life very much in the Bosschaert style: with the stray petals, the cracks in the table and the fly all serve to reinforce the underlying idea of vanitas that is common to all of these floral paintings, whilst also completing the implicit catalogue of the three kingdoms (vegetable, animal and mineral) present in the picture.

An excellent comparison piece, also signed (Panel. 53.5 x 40 cm.) is in the collection of the Kramermuseum in the Kempen. In this painting, in addition to the topos of the table that is metaphorically consumed by the shadows, we see a bouquet of similar design (if in a somewhat less dense form) as well as a sprig of lily of the valley and tulips showing distinctly characteristic forms and arrangement.



Paysage d'hiver

A winter landscape

Panneau • Panel : 72 x 105 cm.

PROVENANCE :

Galerie De Jonckheere, Bruxelles, 1977

Collection privée

L'œuvre de Gysbrecht Leytens était jadis rendue à un anonyme Maître des Paysages d'Hiver.

Aujourd'hui, l'on sait que le peintre, identifié grâce à un tableau portant son monogramme et conservé dans une collection privée hollandaise, fut baptisé à Anvers le 4 avril 1586 et qu'il entama son apprentissage auprès de Jacob Vrolijk, avant d'accéder à la maîtrise à Anvers en 1611. Marié à Maria van Omel, il fut membre de l'Olijftak entre 1615 et 1625 et capitaine de la Garde civique d'Anvers entre 1624 et 1628, autant de signes d'une position sociale confortable. Collaborant inter alios avec F. Francken II, Vincenzo Malo et Sébastien Vrancx, il compta parmi ses élèves le peintre J.B. Roccotailliato.

Son oeuvre s'inscrit dans une veine majeure du paysage flamand et hollandais des XVI^e et XVII^e siècles, illustrée par des maîtres tels que Pieter Bruegel l'Ancien, Hendrick Avercamp, Gillis Van Coninxloo, Joost de Momper ou Denijs Van Alsloot. C'est néanmoins un style résolument personnel qui se dégage de ses merveilleux paysages hivernaux.

Plus que tout autre, Gysbrecht Leytens peut être considéré comme le véritable chantre de la merveilleuse et angoissante poésie du gel, exprimant la froide nudité du soleil sur une campagne figée dans le givre. Nul avant lui, ni même après lui, ne l'avait exprimée avec une telle intensité, que ce soit en Flandres ou ailleurs. La qualité fondamentale et unique de son art réside aussi dans l'extrême raffinement des subtils accords chromatiques qui transparaissent à tout moment dans ses compositions. Des frondaisons fantastiques, souvent placées de chaque côté du tableau, dominant de toute leur majestueuse vigueur les petits personnages qui animent avec une vivacité discrète l'avant-plan de ses tableaux. Simultanément, il ménage souvent, entre les silhouettes de ces arbres aux contours ouvragés évoquant la dentelle, de profondes percées épousant gracieusement les ondulations du relief jusqu'à des lointains vaporeux, tout aussi délicatement nuancés.



The work of Gysbrecht Leytens was formerly attributed to an anonymous Master of Winter Landscapes.

Today, it is known that the painter who was identified thanks to a painting bearing his monogram in a private collection in the Netherlands, was baptized in Antwerp on 4 April 1586 and became apprenticed to Jacob Vrolijk, before becoming a master in Antwerp in 1611. He married Maria van Omel and was a member of the Olijftak between 1615 and 1625 and a captain of the Antwerp Civic Guard between 1624 and 1628, all of which indicate that he enjoyed a comfortable social position. He collaborated with painters such as F. Francken II, Vincenzo Malo and Sebastien Vrancx, and his students included the painter J.B. Roccotailliato.

Whilst his oeuvre forms part of a major vein in Flemish and Dutch landscape painting in the 16th and 17th centuries, illustrated by masters such as Pieter Brueghel the Elder, Hendrick Avercamp, Gillis Van Coninxloo, Joost de Momper and Denijs Van Alsloot, the style displayed in his marvelous winter landscapes nevertheless remains resolutely personal.

More than any other, Gysbrecht Leytens can be considered as the veritable bard of the marvelous and agonizing poetry of ice, capturing the cold bareness of the sun on a frozen landscape. He expressed this with an intensity unmatched by any before him or even after him, in Flanders or abroad. The fundamental and unique quality of his art is also defined by the extreme refinement of the subtle chromatic balances that permeate his compositions.

The forceful and majestic fantastical foliage that is often placed on each side of the paintings dominates the tiny figures that enliven the foreground with their discreet vigor. At the same time, between the silhouettes of these trees with their elaborate, lace-like contours he often includes deep vistas in which the graceful undulations of the landscape extend into the misty distance, in delicate and subtle tones.



De Brueghel aux Grimmer, mais aussi en passant par un Denijs van Alsloot ou un van Heil, plus proches chronologiquement de notre peintre, le paysage d'hiver devint une spécificité remarquée de la peinture flamande, qui essaima tout naturellement dans la peinture néerlandaise qu'illustrèrent inter alios Avercamp, van der Neer, Verstralen et caetera...

Une place à part est néanmoins occupée par Gysbrechts Leytens, dont les tableaux, jusqu'à l'identification précise du maître, furent hypothétiquement rendus à un "Maître des Paysages d'hiver": C'est dire l'importance de ces derniers dans son corpus, mais aussi la place toute paradigmatique qu'ils occupent dans le développement du genre. Car, en lieu et place de paysages austères, mornes voire inquiétants, ne prenant vie que par l'étoffage plus ou moins animé des personnages inclus dans la représentation, les vues hivernales de Leytens dégagent une poésie propre, tenant bien plus du rendu vibrant et foisonnant de frondaisons décharnées recouvertes de neige, et d'une véritable sensibilité atmosphérique, que d'un quelconque rendu anecdotique des activités humaines saisonnières...

Rarement d'ailleurs autant que dans ce splendide panneau aux dimensions imposantes, le peintre ne magnifiera avec un lyrisme égal le motif de l'allée centrale arborée, dont les enchevêtrements de branchages se déclinent comme autant de dentelles naturelles.

Et l'harmonie chromatique, à la fois subtile et variée, de ce ciel hivernal rehausse encore davantage le faste délicat d'une nature magnifiée jusque dans ses aspects les plus hostiles à l'homme.

Pour secondaire que soit le rôle de ce dernier, sa présence n'en est pas moins récurrente: Elle se fonde dans le paysage sans le dominer, à l'instar de cette ferme que l'on distingue à peine des berges enneigées de l'arrière-plan droit.

Qu'il travaille, à l'instar de ces paysans portant ou ramassant des fagots, qu'il chasse à l'exemple de ce gentilhomme pointant son fusil contre les quelques volatiles perché sur l'arbre de gauche, ou qu'il essaie de se divertir comme les patineurs ou l'enfant juché sur une luge que l'on aperçoit sur le cours d'eau glacé, l'humain ne peut que se soumettre et se plier aux rigueurs de cet hiver sublime, dans toutes les acceptions du qualificatif...



From Brueghel to Grimmer, not to mention Denijs van Alsloot and van Heil, who are chronologically closer to this painter, the winter landscape became a conspicuous feature of Flemish painting which quite naturally spread into Dutch painting as illustrated by painters such as Avercamp, van der Neer, Verstralen and others.

Nevertheless, a special place was held by Gysbrechts Leytens, whose paintings, in fact were provisionally referred to as the work of the "Master of the Winter Landscapes" before he was identified: this testifies to the importance of such paintings in his body of work, but also to their highly paradigmatic role in the development of the genre. In place of the austere, gloomy and disturbing landscapes that were only somewhat cheered by the inclusion of figures, the winter scenes by Leytens have a poetry of their own, rooted considerably more in the vibrant and expansive rendering of the snow-covered branches and in a true atmospheric sensitivity than in an anecdotal rendering of seasonal human pursuits.

What is more, in this splendid, large-scale panel, the painter brings unsurpassed lyricism to the motif of the central, tree-lined corridor, showing branches intertwining like naturally occurring lace.

The chromatic harmonies, at once subtle and varied, of the winter sky further enhances the great delicacy of this magnified view of nature at its most inhospitable to man.

Much as the sky plays a secondary role, its presence is no less persistent: it melts into the landscape without overpowering it, much like the little farm that one can just pick out among the snow-covered fields in the background to the right.

Whether he is working, like the peasants gathering and carrying wood, hunting like the gentleman pointing his gun at the few birds perched in the tree to the left, or looking to entertain himself like the skaters or the child perched on a toboggan that are depicted on the ice, man can but submit and adapt to the rigors of King Winter, in every sense of the term.



Peintre flamand de paysages, il fait partie d'une famille de cinq peintres. Il se forma auprès de son père, David Rijckaert le Vieux, peintre et marchand de tableaux, et auprès du paysagiste Tobias Verhaecht. Maître de la gilde des peintres d'Anvers en 1611, il devint également membre de la «Chambre de Rhétorique» et compléta sa formation par un séjour de plusieurs années en Italie. L'influence de P. Bril, qu'il connut à Rome vers 1615 – 1616, fut déterminante dans l'élaboration de sa conception du paysage.

Martin Rijckaert acquiert et perfectionne un style se manifestant par un agencement des plans, une richesse du détail, des nuances de touche et de palette, un rendu du feuillage et de l'eau, qui lui sont tout à fait propres. Dans ses dernières œuvres, tout en conservant son talent de coloriste, Martin Rijckaert fait preuve d'un sens et d'une ampleur de composition digne des plus grands paysagistes. Il mourut en 1631 en la pleine maturité de son art, à l'âge de 44 ans.

C'est tout l'art de paysagiste préromantique de Ryckaert qui s'exprime avec une virtuosité rare dans ce précieux petit cuivre : mettant de côté l'influence italianisante d'un Paul Bril, Ryckaert puise ici dans un terreau réminescent à la fois des productions de l'école de Frankenthal que de l'œuvre d'un Jan Brueghel.

L'harmonie, mi-rurale mi champêtre, de ce paysage égayé par des convois d'industriels paysans révèle autant d'influences indéniables...

Cependant, sa séduction particulière et résolument personnelle réside surtout dans un trait anecdotique (de la lavandière au *topos* brueghélien de l'homme se soulageant dans la rivière), une attention portée au détail, un rendu caractéristique du feuillage et une sensibilité aux variations atmosphériques qui font tout le charme des meilleures réalisations de Ryckaert. Son remarquable talent de peintre d'architectures se révèle également dans le rendu à la fois pittoresque et minutieux du château fort, du moulin et des diverses autres habitations paysannes qui animent ce paysage.



Paysage panoramique avec village et convoi de voyageurs
An extensive landscape with convoy of travelers approaching a village

Cuivre • Copper : 21,2 x 26,2 cm.

Marqué aux dos du sceau du maître pannelier Peter Stas

PROVENANCE :
Collection privée



This Flemish landscape painter belonged to a family of five painters. He underwent his training with his father, David Rijckaert the Elder, a painter and art-dealer, and the landscape painter, Tobias Verhaecht. He became a Master of the Guild of Antwerp Painters in 1611 and also Member of the "Chamber of Rhetoric". He finished his training by spending several years in Italy.

The influence of P. Bril, whom he met in Rome around 1615 – 1616, was decisive in the development of his conception of landscape.

Martin Rijckaert acquired and perfected a very personal style which can be easily recognised through his particular arrangement of the landscapes, the richness of his details, the subtle nuances of brush and pallet, and his special way of rendering foliage and water. Whilst retaining his talent as a master of color, Martin Rijckaert shows proof, in his last works, of a sense and fullness of composition that is worthy of the finest landscape painters. In 1631, he died in the full blossom of his career at the age of 44.

In this precious little copper panel, we see the preromantic art of Ryckaert in all its glory, expressed with a rare virtuosity. Abandoning the Italianate influence of Paul Bril, Ryckaert's inspiration appears to be drawn from sources reminiscent of both the Frankenthal school and the work of Jan Brueghel.

The harmony between the countryside and the fields in this landscape dotted with convoys of industrious peasants shows other obvious influences as well.

*However, the particular and distinctly personal appeal of this work is found in the anecdotal approach (from the laundress to the Brueghelian *topos* of the man refreshing himself in the river), the great attention to detail, the characteristic rendering of the foliage and a feel for the subtlest atmospheric gradations that characterize Ryckaert's best works. His remarkable talents as an architectural painter are also displayed in the windmill and the various other peasant dwellings scattered about the scene.*



23

Pierre Brueghel III

1589 – Anvers – vers 1638/39

Allégorie de l'Hiver avec scène de patinage *Allegory of Winter with skating scene*

Cuivre • Copper : 28,5 x 35,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

Fils de Pieter Brueghel le Jeune, Pierre Brueghel III fut reçu comme franc-maître à la Gilde des Peintres d'Anvers en 1608. Dès le début de sa formation, il travailla dans l'atelier paternel, dont il reprit la direction dès 1630.

En dépit des quarante années qui s'étaient écoulées entre le décès de l'illustre Pieter Brueghel l'Ancien et l'accession à la maîtrise de son petit-fils, Pieter Brueghel III, la demande d'œuvres brueghéliennes n'avait cessé de croître : les originaux restant inaccessibles et jalousement conservés dans les collections princières et/ou patriciennes, les amateurs n'avaient d'autre choix que de se procurer des copies ou plus exactement des variantes auprès de l'atelier de ses descendants.

C'est grâce à cette abondante production que certaines compositions originales perdues de Pieter Brueghel l'Ancien nous ont été transmises et qu'ont été par ailleurs mis en lumière les liens de l'atelier de Pieter Brueghel II et III avec l'œuvre d'autres maîtres, tels, i.a., David Vinckboons, Jacob Savery, Marten van Cleve ou Jacob Grimmer. Même si ses compositions originales sont rares et que ses œuvres soient parfois confondues avec celles de son père, elles n'en révèlent pas moins une empreinte caractéristique : son tempérament le poussant à une épuration quasiment abstraite et résolument moderne des plans de couleurs, Pierre Brueghel III accentue volontiers la vigueur des coloris. De même, avec l'expression parfois exacerbée qu'il donne à ses visages, il réussit toujours à donner une inflexion personnelle à aux aspects les plus satiriques de l'esprit brueghélien.

Cette représentation bariolée et animée des plaisirs de l'hiver constitue une savoureuse et personnelle ré-interprétation par Pierre Brueghel III d'un sujet traité à plusieurs reprises par son père, lui-même dérivé de la Série d'Allégories de Saisons gravée par Hieronymus Cock, d'après une invention de Hans Bol. Abel Grimmer, *inter alios*, puisa aux mêmes sources, mais en variant si sensiblement ses accords chromatiques que son adaptation du thème laisse peu de doute qu'à l'instar des Brueghel, il travailla à partir d'un original gravé. À l'encontre de ces grands paysages hivernaux dus aux talents de Pierre l'Ancien, tels que l'*Allégorie des Mois* de Vienne, le *Dénombrement de Bethléem* ou le *Massacre des Innocents*, c'est ici à un véritable catalogue des plaisirs de l'hiver que le peintre se livre : Renonçant à l'arrière-plan, au motif des paysans bêchant la terre qui subsistent chez Grimmer, et qui prolongent la tradition médiévale de représentation allégorique des mois, Brueghel préfère unifier la composition en rajoutant de joyeux patineurs. Avec la fumée qui s'échappe du château de l'arrière-plan, le grouillement de figures sur l'étang comme à l'auberge, où l'on boit, mange et s'apostrophe de façon tout à fait réaliste, c'est une atmosphère de véritable chaleur humaine qui se dégage de la composition.

Une note tragique et moralisatrice n'est toutefois pas absente du cuivre avec ce *memento mori* que constitue le motif de l'homme qui sombre dans la glace et que les autres comparses insouciantes de la scène ne sont pas près de vouloir ou pouvoir sauver, tout absorbés qu'ils sont par leurs propres plaisirs...

L'échantillon mélangé, toutes classes sociales et âges confondus, d'humbles paysans aux nobles occupants du château de l'arrière-plan, des personnages qui émaillent la composition suggère finalement une note égalitaire dans la joie partagée de ces plaisirs simples de l'hiver...

Au-delà de l'intemporalité de ces considérations morales, c'est aussi la modernité de la conception du paysage qui interpelle d'emblée le spectateur. Si l'on excepte en effet l'éminence de l'avant-plan, jouant d'ailleurs un rôle plastique d'intégration des personnages, c'est à un panorama ample et dégagé, à l'horizon très bas, que l'on se retrouve ici confronté. Cette modernité est encore accrue par l'épuration de la facture propre à Pierre Brueghel III, s'exprimant notamment dans ces plans de couleurs quasiment abstraits et ces architectures sobres, presque volumétriques.

The son of Pieter Brueghel the Younger, Pieter Brueghel III was accepted as a free master in the Antwerp Painters' Guild in 1608. He began his training in his father's workshop, where he remained, and which he ran from 1630 onwards.

In spite of the 40 years that had passed between the death of the illustrious Pieter Brueghel the Elder and his grandson Pieter Brueghel III's becoming a master, the demand for all things Brueghelian continued to increase: since the originals remained inaccessible and jealously guarded within the collections of princes and/or nobility, admirers had no choice but to obtain copies or, more correctly, variations from the workshop of his descendants.

It is thanks to this abundant production that evidence survives of certain original compositions by Pieter Brueghel the Elder which had been lost, as well as shedding light on the connections between the workshops of Pieter Brueghel II and III and the work of other masters such as David Vinckboons, Jacob Savery, Marten van Cleve and Jacob Grimmer.

Even if original compositions by Pieter Brueghel III are rare, and his work is sometimes confused with that of his father, it nonetheless bears its own characteristic imprint : inclined towards a nearly abstract and distinctly modern distillation of the palette, Brueghel III intentionally accentuates the intensity of the hues. By the same token, in the sometimes heightened expressiveness of the faces, he succeeds in adding a personal note to the most satirical side of the Brueghelian sensibility.

This colorful and lively depiction of the joys of winter forms a witty and personal re-interpretation by Pieter Brueghel III of this subject often painted by his father, who drew his own inspiration from the series of Allegories of the seasons engraved by Hieronymus Cock, after a work by Hans Bol. Abel Grimmer was among the other painters who drew from the same sources, but varied the chromatic harmonies to such a degree that his adaptation of the theme leaves little doubt as to the fact that, like the Brueghels, he too worked from an engraved original.

Unlike the large-scale winter landscapes created by Pieter the Elder, such as the *Allegory of the Months of Vienna*, the *Census of Bethlehem* or the *Massacre of the Innocents*, the artist here has devoted himself to cataloging the joys of winter in themselves: abandoning the background motif of peasants working the ground still used by Grimmer (a recurrent topos in the medieval allegorical representation of the months), Brueghel prefers to unify the composition with the addition of carefree skaters. Together with the smoke rising from the castle in the background, the swarm of figures on the pond as well as at the inn, where peasants are seen eating, drinking and shouting at each other in a highly realistic manner, the composition exudes an atmosphere of genuine human warmth.

However, the panel is not without a tragic and moralizing note in the *memento mori* formed by the man who is falling through the ice, apparently unnoticed by the other characters who are unable or unwilling to save him, intent as they are on their own pleasures ...

Finally, the cross-section of social classes and ages, from the humble peasants to the noble residents of the castle in the background, adds an egalitarian note to this collective depiction of the simple delights of winter....

Aside from the timelessness of the moral message, the modern design of the landscape is also immediately engaging. With the exception of the hill in the foreground that serves to formally integrate the figures, it is in fact a broad and spacious panorama with a very low horizon that is depicted here. This modernity is further enhanced by the refined workmanship typical of Pieter Brueghel III, particularly evident in the practically abstract color fields and the sober, almost volumetric buildings.



24

Pieter Binoit

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Bouquet de fleurs *Bouquet of flowers*

Panneau • Panel : 42,6 x 32,2 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

Maître allemand d'origine wallonne, Pieter Binoit est le fils d'un Tournaisien établi à Cologne à la fin du XVI^e siècle. Ce dernier avait fui les Pays-Bas méridionaux lors des persécutions contre les réformés.

Pieter Binoit naquit à Cologne en 1589/90. La destruction de la majeure partie des archives de la ville de Cologne durant la dernière guerre ne permet pas de connaître avec précision la date de sa naissance.

Il est très probable qu'il reçut sa formation chez Daniel Soreau, maître de natures mortes, dont il épousa la nièce en 1627. L'atelier des Soreau constituait, dans la petite ville de Hanau, un centre de ralliement autour duquel s'étaient regroupés nombre d'artistes flamands et wallons qui avaient quitté les provinces du sud.

Avant de se fixer à Hanau, Pieter Binoit vécut à Francfort et fréquenta l'atelier de Georg Flegel, comme le prouve une œuvre datée de 1621. L'influence de ce maître est évidente et les deux artistes ont parfois traité les mêmes sujets.

Pieter Binoit se spécialisa dans la représentation de natures mortes de fruits disposés sur un entablement.

La composition, toujours bien équilibrée, est faite le plus souvent de fleurs, de fruits, de gâteaux, et est parfois rehaussée d'un verre précieux ou d'une argenterie ciselée. Sa palette est dominée par des tonalités de jaune, rouge, vert profond et brun ocre. Ses tableaux, rares, suscitent l'intérêt des *connoisseurs* et placent d'emblée Pieter Binoit au premier rang des meilleurs spécialistes de la nature morte de la première moitié du XVII^e siècle.

Le champ pictural restreint, typique de Binoit, fait ressortir avec d'autant plus d'acuité l'ensembles des caractéristiques stylistiques qui font de ses bouquets des œuvres particulièrement recherchées des amateurs.

La mise en page reste simple et toute en retenue. Vase de céramique marbrée et entablement de bois servent de faire-valoir à un bouquet dont l'apparent désordre n'ôte rien à l'harmonie sereine. Les fleurs sont fortement individualisées et restent lisibles: tulipes, iris, jacinthes, narcisses, perce-neiges et ces anémones aux formes rondes très personnelles constituent l'essentiel des variétés représentées, somme toute limitées. De longs pédoncules se dégagent de la gerbe centrale, l'encadrant ainsi de faisceaux en arc de cercle. Les feuilles de laurier et la branche de muguet constituent également des motifs récurrents dans l'œuvre du peintre.

Un attrait supplémentaire et immédiat, propre aux compositions de Binoit, réside dans la gamme chromatique privilégiée par l'artiste, constituée de couleurs à la fois franches, pures et subtilement animées par des contrastes de *chiaroscuro* assez marqués.

A titre de comparaison, des rapprochements s'imposent avec le *Vase de fleurs*, (cuivre. 38 x 29 cm.) du Musée des Beaux-Arts de Budapest ou encore avec celui, sensiblement plus petit, (panneau. 28,8 x 21,6 cm.) de la Narodni Galerie de Prague. Ces deux œuvres étant signées et datées de 1613, il nous est loisible d'envisager cette date comme repère de datation approximative pour notre panneau.

A German master originally from the Walloon region, Pieter Binoit was the son of an immigrant from Tournai who settled in Cologne at the end of the XVIth century, having fled the southern Netherlands to escape persecution as a Protestant. Pieter Binoit was born in Cologne in 1589/90. The destruction of the majority of the archives of the city of Cologne during the last war makes it impossible to determine the date of his birth exactly.

It is highly likely that he was trained by Daniel Soreau, a master of still lifes, whose niece he married in 1627. In the small town of Hanau, Soreau's workshop was a gathering place for many Flemish and Walloon artists who had left the southern provinces. Before establishing himself in Hanau, Pieter Binoit lived in Frankfurt where he frequented the studio of Georg Flegel, as a work dated 1621 attests. The influence of this master is clear and the two artists sometimes painted the same subjects.

Pieter Binoit specialized in still lifes of fruit arranged on tables.

His always harmonious compositions are generally made up of flowers, fruit and cakes, occasionally accented by a precious glass or carved silverware.

His palette is dominated by yellow, red, dark green and brown ochre.

His rare paintings are prized by connoisseurs and immediately place Pieter Binoit among the top still life specialists from the first half of the XVIIth century.

The small pictorial space that is typical of Binoit, focuses all the more intensely the various stylistic characteristics that make his bouquets particularly highly sought-after by collectors.

The composition remains simple and quite discreet. A mottled ceramic vase and a wooden tabletop set the stage for a bouquet, the apparent disorder of which in no way diminishes its serene harmony. The flowers are highly individualized and remain distinctly legible: tulips, irises, hyacinths, narcissuses, snow drops and the rounded anemones that the artist paints in his distinctly personal way make up the bulk of the ultimately limited number of varieties depicted. Long stalks stray from the central bunch in curving arcs, framing the bouquet. The laurel leaves and the sprig of lily of the valley are also recurring motifs in this artist's work.

An additional facet of the immediate appeal of Binoit's compositions is formed by the chromatic range he favored: the colors are at once clear, pure and subtly imbued with fairly deep chiaroscuro contrasts.

By way of comparison, one might look at the Vase of flowers, (copper panel. 38 x 29 cm.) at the Budapest Museum of Fine Arts or the considerably smaller work (panel. 28.8 x 21.6 cm.) at the Narodni Galerie in Prague. As these two paintings are signed and dated 1613, we can confidently assume that this is the approximate date of our panel.



25

Adam van Breen

1590 – La Haye – 1645

Paysage d'hiver avec patineurs
Winter landscape with scenes of skating on a river.

Panneau • Panel: 74 x 105,5 cm.

PROVENANCE :
 Collection privée

Si nous manquons à ce jour d'informations très précises sur la vie d'Adam Van Breen, il a pourtant pu être établi qu'il vint travailler à La Haye entre 1611 et 1618. C'est en 1611 qu'il se marie et en 1612 qu'on le trouve inscrit à la guilde de cette ville. Essentiellement peintre de paysages d'hiver, van Breen développe un style qu'on peut rapprocher de celui de van de Velde, peintre également actif à La Haye, bien qu'il s'inspire plus volontiers d'Hendrick et de Barendt Avercamp dans le choix de ses sujets. A la différence de ces derniers, les personnages qu'il introduit dans ses compositions sont plus trapus et ont une présence plus affirmée : van Breen va jusqu'à inclure certains portraits dans ses tableaux. Bien qu'avant tout peintre paysagiste, il fut sans doute influencé par le contexte officiel de la ville de La Haye, siège de la cour et du gouvernement, et où se développa une remarquable école de portraitistes. En 1617, il illustra l'ouvrage *Les évolutions militaires du prince de Nassau*. Dans les années '40, il quitte les Pays-Bas pour s'installer à Christiana (Oslo). On connaît de cette période norvégienne quelques beaux portraits.



Although precise information on the life of Adam van Breen are still scarce today, it has been established with some certainty that he came to work in The Hague between 1611 and 1618. He was married in 1611 and was registered as a member of the painter's guild of his town in 1612.

Adam van Breen was essentially a winter landscape painter. His style is to be compared with that of van de Velde who was also active in the Hague. Yet, in subject matter, he has apparently more in common with Hendrick or Barendt Avercamp. Unlike the latter's staffage, van Breen's figures are most thickset: some of them are even so present as to seem almost portrayed. First and foremost a landscape painter, van Breen was nonetheless influenced by the official background of The Hague, a town which had in history been several times the seat of the court and government and was consequently the centre of a remarkable school of portrait painters.

In 1617, Adam van Breen illustrated "The Military Moves of the Prince of Nassau". In the years 1640-50 he left the Netherlands to settle in Christiana (today's Oslo). Some very fine portraits of this Norwegian period have come down to us.



25

Adam van Breen

1590 – La Haye – 1645

Ce panneau fait figure d'oeuvre emblématique de la production de ce peintre raffiné qu'est Adam van Breen. Se spécialisant dans le paysage d'hiver dont il est, à l'instar d'un Hendrick Avercamp, l'un des pionniers, van Breen parvient toujours à insuffler une atmosphère de joyeuse retenue, non sans une pointe de contemplation méditative, à ses scènes de patinage...

Ses personnages, moins nombreux que ceux de Hendrick Avercamp, se présentent volontiers de dos à l'avant-plan, servant ainsi en quelque sorte de relais au spectateur dans le champ pictural du tableau.

La présence majoritaire de personnages appartenant à l'élite sociale est un élément typique du peintre, le distinguant des Avercamp père et fils. La caractérisation très datée des vêtements de ses élégants permet également d'écarter la confusion avec Barent Avercamp. L'intérêt documentaire évident de cette scène tient aussi à la description des activités de délasserment auxquelles s'adonnent les personnages: patinage bien sûr, mais aussi, ainsi qu'on peut clairement le discerner à l'arrière-plan, *kolf*, cet ancêtre historique du hockey et du golf. Par-delà le peintre de genre, van Breen se révèle également ici, dans l'aisance maîtrisée de sa trouée perspective et la minutie du rendu architectural de la ville de l'arrière-plan, comme un paysagiste et peintre d'architecture distingué. La luminosité délicate émanant du ciel gris et nuageux laissant percer les rayons ténus d'un soleil hivernal fait ressortir les subtiles gradations tonales de sa composition et rend également hommage à ses talents de coloriste...

Autant d'éléments qui font de ce tableau l'un des chefs d'oeuvres du genre et qui permettent d'évaluer à sa juste mesure le rôle qu'avec les Avercamp, van Breen, peintre méconnu et trop tôt disparu, jouera dans le développement du paysage d'hiver hollandais, un genre qu'illustreront par la suite A. van der Neer, bien sûr, mais aussi A. Verstralen et A. Vermeulen...



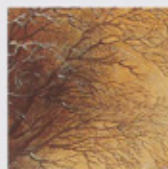
This panel shows the classic traits of the work of this refined painter, Adam van Breen. As a specialist, after the example of Hendrick Avercamp, in winter landscapes, of which he was one of the pioneers, van Breen never fails to imbue his skating scenes with an atmosphere of contained joy that is not without a touch of meditative contemplation.... His figures, which are sparser than in the work of Hendrick Avercamp, are intentionally shown from the back in the foreground, thus acting as a sort of stepping stone for the viewer into the pictorial space of the painting.

The fact that the majority of the figures belong to the social elite is typical for this painter, and makes it possible to distinguish van Breen's work from that of Avercamp the elder and the younger. The highly dated style of the clothing worn by his dandies also eliminates any confusion with Barent Avercamp.

The obvious documentary value of this scene is also particularly enriched by the description of the leisure activities that the figures are engaged in: skating, of course, but also, as is clearly visible in the background, kolf, the historical forerunner of hockey and golf.

In this work, van Breen displays his skills not only as a genre painter, but, in the masterly ease with which he creates perspective depth and the rendering of architectural detail in the city in the background, as a distinguished landscapist and architectural painter as well. The delicate light emanating from the gray, cloudy sky pierced by rays of winter sun that accents the subtle tonal gradations of his composition also shows his considerable talents as a colorist...

All of these elements serve to create one of the masterpieces of the genre, allowing us to gain a full appreciation of the role that this little known and short-lived painter played in the development of the Dutch winter landscape together with the Avercamps, the genre being subsequently taken up by A. van der Neer, of course, but also by A. Verstralen and A. Vermeulen.



Des éléments contrastés de la vie mouvementée de ce peintre, dont le nom n'a été redécouvert qu'en 1939 par Edith Greindl, nous sont parvenus.

Sa date de sa naissance peut être fixée aux alentours de 1573, l'artiste apparaissant comme étant âgé de cinquante-quatre ans dans un document officiel de 1627.

Il entre en apprentissage à Anvers, chez Carel de Ferrara, en 1617, et est également cité, cette année-là, pour la première fois, dans les registres de la corporation. Il accède à la maîtrise en 1620.

Il part ensuite au Portugal, pays qu'il fuit rapidement, s'étant rendu coupable du meurtre d'un dominicain, et vient se réfugier à Mons.

En 1640, Christian Luyckx rentre en apprentissage dans son atelier et, quelque temps plus tard, Marlier est mentionné comme graveur sur cuivre.

Travaillant beaucoup pour l'exportation et, notamment, pour le célèbre négociant Willem Forchoudt qui lui commanda, entre 1645 et 1647, trente-cinq tableaux représentant des guirlandes de fleurs, Marlier mit également ses talents à la disposition d'autres peintres : Un panneau, daté de 1653 et portant la double signature du peintre et de Frans Francken le Jeune, atteste d'une collaboration avec l'un des peintres les plus en vue de la métropole scaldienne.

Quand il n'innove pas radicalement, Marlier n'hésite pas à reprendre dans ses compositions des formules à l'honneur au début du siècle, en les actualisant discrètement. Suivant l'exemple d'Osias Beert et de Jan Brueghel le Vieux, il construit soigneusement ses bouquets, tout en évitant de pousser trop loin la symétrie des éléments. Privilégiant la valeur esthétique des jeux de couleur, il choisit les fleurs, non en fonction de la saison de floraison, mais pour l'harmonie tonale qu'elles génèrent. Sa palette éclatante, où se côtoient le rouge vif, le blanc, le jaune et le rose, ainsi que l'extrême finesse de son dessin, sont des qualités tout particulièrement appréciées chez ce peintre dont on ne cesse de réévaluer l'importance historique.

L'art délibérément archaisant de Philippe de Marlier éclate ici dans la joyeuse et subtile harmonie chromatique de ce bouquet, où, de façon caractéristique, quelques notes de couleur vive viennent égayer une symphonie de tons plus assourdis.

La formule adoptée ici par Marlier est pour le moins sobre et contraste avec l'efflorescence beaucoup plus baroque qu'il n'hésite pas à déployer dans d'autres compositions: peu de fleurs en l'occurrence, tant en variété qu'en quantité, et, qui plus est, sagement disposées dans une simple vasque de bois brut sur un entablement de pierre. Pour inhabituelle qu'elle puisse paraître aux yeux du spectateur moderne, elle se réfère à d'illustres antécédents créés par Jan Brueghel de Velours, dont les monumentales gerbes florales, foisonnantes de multiples variétés de boutons, se situent aux antipodes du simple bouquet évoqué ici (cf. le *Bouquet de fleurs* (panneau. 125 x 95 cm.), conservé au Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam; celui (panneau. 113 x 86 cm.) du Rijksmuseum d'Amsterdam ou encore celui du Musée de Bucarest (panneau. 104,5 x 76 cm.). Avec la même économie compositionnelle, Marlier n'égaie que succinctement son entablement, à l'aide d'une pensée et d'un autre bouton. Tout se passe en effet comme si Marlier avait ici procédé, avec ce raffinement qui n'appartient qu'à lui, à une épuration et une réactualisation à l'échelle intimiste de ces illustres modèles.



Bouquet de fleurs Bouquet of flowers

Panneau • Panel: 25,4 x 18,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



The available details of the tumultuous life of this painter, whose name was only rediscovered in 1939 by Edith Greindl, are rife with contrast.

His date of birth can be established as around 1573, since the artist is recorded as being 54 years of the age in an official document from 1627.

He was apprenticed in Antwerp to Carel de Ferrara in 1617, and is also mentioned for the first time in the registers of the corporation in the same year. He became a master in 1620.

He subsequently left for Portugal, but quickly fled, having been found guilty of the murder of a Dominican, and took refuge in Mons.

In 1640, Christian Luyckx became an apprentice in his workshop and somewhat later, Marlier is mentioned as a copper engraver.

He produced much of his work for export and particularly for the famous broker Willem Forchoudt who, between 1645 and 1647, commissioned 35 paintings of garlands of flowers from him. Marlier also offered his talents to other painters: a panel, dated 1653 and bearing the double signature of the artist and Frans Francken the Younger, bears witness to his collaboration with one of the most prominent artists of the city on the Scheldt.

When he does not innovate outright, Marlier does not hesitate to include in his compositions formulae that were much in vogue at the beginning of the century, discreetly updating them. After the example of Osias Beert and Jan Brueghel the Elder, he meticulously constructs his bouquets, taking care to arrange the elements with excessive symmetry. Favoring the aesthetic value of the interaction of color, he chooses his flowers not according to the season in which they appear, but on the basis of the tonal harmony that they provide. His dazzling palette, combining bright red, white, yellow and pink, together with the extreme finesse of his draftsmanship are qualities that are particularly cherished in the work of this painter whose historical importance continues to be reassessed.

The deliberately archaic art of Philippe de Marlier bursts forth here in the joyous and subtle chromatic harmony of the bouquet, in which a symphony of muted tones is enlivened by notes of brilliant color.

The formula that Marlier has chosen here is distinctly sober and contrasts with the much more baroque expansiveness that he employs in other compositions: there are few flowers, both in terms of variety and quantity, and, moreover they are arranged in in a simple rough wooden bowl on a stone table. Much as this may appear unusual to a modern viewer, this formula is a reference to the illustrious precedents created by Jan "Velvet" Brueghel, whose monumental and expansive bunches of multiple varieties of flower strongly contrast with the simple bouquet depicted here (cf. the *Bouquet of flowers* (Panel. 125 x 95 cm.) at the Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam; the one (Panel. 113 x 86 cm.) at the Rijksmuseum in Amsterdam or the one in the Museum of Bucharest (Panel. 104.5 x 76 cm.). With a similar concision, the ledge is solely adorned with a pansy and another blossom. It is as if Marlier had distilled and transposed the celebrated models onto a more intimate scale, enhanced by his incomparably refined touch.



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.

L'influence de Paul Bril et des années italiennes de Jan Brueghel l'Ancien est encore sensible dans ce ravissant cuivre, où l'œil attentif du connaisseur n'en reconnaîtra pas moins directement la touche enlevée, la palette délicate et le rendu minutieux du détail propres à Jan Brueghel le Jeune.

Sans prétexte religieux aucun, ce paysage de fantaisie est tout entier dominé par une ruine classique de forme circulaire évoquant la Tombe de Scipion, un *topos* architectural que l'on retrouve de façon récurrente chez les Brueghel, père et fils.

Sur la grève, des pêcheurs sont occupés à se partager la prise, tandis que d'autres se réchauffent autour d'un feu de fortune et que des voyageurs s'apprentent à partir, remontant le chemin qui s'enfonce littéralement vers l'arrière-plan gauche de la composition.

Cet étoffage anecdotique, où cohabitent ruines, foisonnements sylvestres et marine de fantaisie, rehausse l'éclectisme atmosphérique qui fait tout le charme de cette production rare et précieuse que sont les petits cuivres de Jan Brueghel le Jeune.



Paysage côtier
Coastal landscape

Cuivre • Copper : 20,9 x 24,5 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.

The influence of Paul Bril and the Italian years of Jan Brueghel the Elder can still be felt in this dazzling copper panel with the spirited brushwork, the delicate palette and the minute rendering of detail that immediately identify it as the work of Jan Brueghel the Younger to the trained eye.

Without any religious pretext whatsoever, this fantasy landscape is thoroughly dominated by a classical ruin in a circular form: generally identified as the Tomb of Scipio, it is an architectural topos that is recurrent in the work of Brueghel, both father and son.

On the shore, we see fishermen dividing their catch while others warm themselves around a bonfire and travelers are preparing to leave, taking to the road that literally plunges toward the left-hand background of the composition.

This anecdotal richness, combining ruins, forests and an imaginary marine scene, heightens the atmospheric eclecticism that forms the unique charm of these rare and precious works on small copper panels by Jan Brueghel the Younger.



Paysage panoramique avec convoi de voyageurs
Panoramic Landscape with convoy of travelers

Panneau • Panel : 28 x 42 cm.

PROVENANCE :
 Galerie De Jonckheere, Bruxelles, 1979
 Collection privée

C'est un autre versant de l'art de paysagiste de Brueghel le Jeune qui est ici illustré : le paysage maniériste réminescent de Paul Bril cède la place à un ample paysage panoramique : l'horizon s'est abaissé, la diagonale dynamisante s'est assagie et les coulisses latérales ont disparu.

Un élément-butoir, formé par la double rangée arborée, encadre le convoi de voyageurs, motif central de la composition : Ayant à peine gravi l'éminence (qui, soit dit en passant, autorise le point de vue panoramique dont jouissent peintre et spectateur), en provenance probable de la ville que l'on aperçoit au loin dans la vallée, le convoi fait une halte réparatrice au sommet de la colline. Des paysans cheminant en sens contraire s'écartent de leur passage, tandis qu'un groupe de cavaliers accueille le chariot qui vient de faire l'ascension de la colline. Une légère indétermination subsiste quant au lien qui unit les cavaliers au chariots proprement dits : L'hypothèse la plus plausible en ferait l'avant-poste du convoi, mais il est également loisible d'imaginer qu'il s'agisse de simples chasseurs ou encore de ces mercenaires de fortune qui sévissaient aux époques troublées qui précédèrent et succédèrent la trêve de douze ans obtenue par les archiducs Albert et Isabelle.

Cet élément de tension, auquel font d'ailleurs écho les nuages s'amoncelant à l'horizon, trouve sa résolution dans l'éclaircie que l'on aperçoit à l'horizon et vient se greffer aux charmes pictural et atmosphérique non équivoques du panneau, dont la moindre feuille, le moindre détail exaltent le talent de paysagiste de Jan Brueghel le Jeune.



Here we see another side to the art of Brueghel the Younger as a landscapist: the manneristic landscapes reminiscent of Paul Bril has been replaced by a broad panoramic view: the horizon has been lowered and the diagonal force of the composition subdued while the lateral curtain motives have fallen away.

A structuring element formed by the double row of trees frames the convoy of travelers which is the central motif of the composition: having struggled to the top of the hill (which, incidentally, justifies the panoramic point of view of both the painter and the viewer), and probably having started out in the city that is visible in the distance at the bottom of the valley, the convoy is stopping to rest on the hilltop. Peasants walking in the other direction move out of the way, while the group of riders receives the wagon that has just surmounted the hill. There is a slight ambiguity as to the exact relationship between the riders and the wagons: the most plausible hypothesis would be that they form the vanguard of the convoy, but it is also quite possible to simply view them as hunters or perhaps some of the soldiers of fortune that abounded in the times of upheaval before and after the twelve year truce obtained by Archdukes Albert and Isabella.

This element of tension, echoed by the accumulation of clouds on the horizon, is released in the clear patch that is visible on the horizon, further amplifying the distinct painterly and atmospheric charms of this painting in which even the smallest leaf, and the slightest detail celebrates the talents of Jan Brueghel the Younger as a landscapist.



Allégorie de l'Odorat devant le château de Mariemont
An allegory of Smell with the cattle of Mariemont beyond

Panneau • Panel: 54 x 86 cm.

PROVENANCE :
 Collection privée

Cette magistrale allégorie de l'Odorat rend justice aux multiples talents de Jan Brueghel le Jeune : Peintre de paysages, de fleurs, de figures allégoriques, ce sont autant de facettes différentes de son talent qui sont ici illustrées avec virtuosité.

À la gauche de la composition, un atelier de distillation de parfums représente sans doute la forme la plus élaborée des sollicitations olfactives issues de l'Empire de Flore. On retrouve la déesse, accompagnée d'un putto, au milieu du panneau, littéralement entourée d'une profusion de pousses, bouquets et autres arrangements floraux. De la corbeille placée à ses pieds au bouquet placé dans un précieux vase de porcelaine, ce sont autant de natures mortes brueghéliennes autonomes qui se retrouvent ici miniaturisées et juxtaposées pour le plus grand plaisir de l'œil, sinon des narines. Pots à onguents, fioles et, de façon tout à fait significative, des gants parfumés complètent cet éventail des sources de senteurs posées à même le sol...

De gauche à droite, une évolution insensible nous fait passer de variétés rares, exotiques ou importées telles que tulipes, roses ou lys aux senteurs plus rustiques, sauvages ou indigènes émanant des œillets, des citronniers ou de telle autre plante aromatique...



This brilliant allegory of smell does full justice to the many talents of Jan Brueghel the Younger: The different facets of his skill as a painter of landscapes, flowers, and allegorical figures are all displayed here with virtuosity.

On the left side of the composition, a perfume distillery no doubt represents the most highly developed vehicle for the olfactory delights of the Empire of Flora. We see the goddess, accompanied by a putto, at the center of the panel, literally surrounded by a profusion of sprays, bouquets and other floral arrangements. From the basket placed at her feet to the bouquet in a precious porcelain vase, every one forms an autonomous Brueghelian still life in miniature arranged to please the eye, if not the nostrils. Pots of ointment, vials and, most significantly, perfumed gloves complete this array of sources of fragrance scattered on the ground....

From left to right, an imperceptible evolution leads us from rare, exotic or imported varieties of flower such as tulips, roses or lilies to more rustic, wild or indigenous examples such as carnations, lemon blossoms or other aromatic plants....



Cette évolution assure l'intégration progressive de l'avant-plan allégorique avec le somptueux paysage panoramique, rendant à lui seul hommage aux talents de paysagiste de Jan Brueghel le Jeune et où l'on distingue la silhouette du château de Mariemont, domaine hennuyer des Archiducs Albert et Isabelle.

Qu'il s'agisse d'un simple hommage aux protecteurs de Jan Brueghel l'Ancien ou d'une allusion directe aux commanditaires d'allégories similaires à celle-ci, cette inclusion de la résidence archiduciale se justifie d'emblée par la roseraie et les somptueuses collections d'objets précieux qu'elle abritait...

Une note humoristique est apportée par le chien qui sommeille aux pieds de la déesse, aux côtés de la corbeille de fleur. Son air apathique, réaction d'indifférence voire d'overdose à la profusion de parfums capiteux qui l'entoure, ne peut qu'amuser dans le chef d'une espèce animale généralement associée à l'odorat en raison de ses capacités olfactives supérieures. En quelque sorte, il introduit de façon détournée et implique un élément de *vanitas* dans cette composition exaltant, à première vue sans relativisme aucun, les plaisirs de l'odorat...

Une variante de cette composition, comprenant deux figures supplémentaires derrière l'atelier de distillation est passée en vente le 2 décembre 1955 à la Galerie Charpentier, Paris (n°2).



This evolution provides the progressive integration of the allegorical foreground with the magnificent panoramic landscape which is enough in itself to confirm the talents of Jan Brueghel the Younger as a landscapist and in which one can discern the silhouette of the castle of Mariemont, the Hainaut property of Archduke Albert and Archduchess Isabella.

Whether it is conceived as a simple homage to the protectors of Jan Brueghel the Elder or as a direct allusion to the patrons who commissioned similar works to this one, the inclusion of the archduke's residence is immediately justified by its celebrated rose garden and magnificent collections of precious objects...

*A humorous note is added by the dog asleep at the feet of the goddess, against the basket of flowers. His air of apathy, denoting perhaps indifference or more probably the effects of an overdose of the intoxicating fragrances that surround him, is an amusing inclusion, given the usual association of this animal with a superior sense of smell. An indirect element of *vanitas* is thus introduced into this composition that at first sight appears to abandon itself to an earnest celebration of the pleasures of the nose....*

A variation of this composition including two additional figures behind the perfume-making workshop was sold on 2 December 1955 at the Galerie Charpentier, Paris (n°2).



30

David Teniers

1610 Anvers – Bruxelles 1690

Le médecin de village The village doctor

Panneau • Panel : 25 x 19,5 cm.

PROVENANCE :
Galerie De Jonckheere, Bruxelles, 1980
Collection privée

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

Ses premières scènes de genre accusent l'influence d'Adriaen Brouwer et il peint à ses débuts des paysages à la manière de Jan Brueghel et de Paul Bril. Il acquiert par la suite un style personnel qui allie les tons clairs à des coloris chauds. Ses thèmes se diversifient et il réalise outre des scènes rustiques, des tableaux où apparaissent des magiciens, sorcières, médecins et alchimistes. Les personnages font parfois place à des singes ou à des chats costumés.

Teniers s'inspire en outre de sujets religieux, mythologiques et littéraires: il peint des allégories et des événements contemporains ainsi que des portraits.

En ce qui concerne les scènes de genre, Teniers a considérablement élargi le répertoire de Brouwer, multipliant les kermesses et autres réjouissances populaires. Et c'est dans des tableaux comme *La Fête paysanne* du Prado à Madrid, *Le Buveur attablé* du Louvre, ou *La Tabagie* au Musée du Petit Palais, que s'exalte l'art de ce grand peintre.



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 Bril. 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 monk eyes 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.



30

David Teniers

1610 Anvers – Bruxelles 1690

Toute la verve satirique de David Teniers s'exprime dans cette scène savoureuse illustrant les affres et les souffrances d'un paysan en visite chez un médecin de campagne. La composition resserrée en *close up* met en scène avec une urgence toute humoristique ce jeune paysan qu'examine avec une concentration non dénuée d'avidité l'Esculape campagnard, l'expressivité accentuée des traits de ce dernier renvoyant d'ailleurs directement à des associations de cupidité, voire d'incompétence : On évolue d'emblée d'ailleurs dans des sphères qui ne sont d'ailleurs guère éloignées, on s'en rend compte, du charlatanisme, ainsi que semble également le suggérer l'assemblage hétéroclite des fioles, pots et autres accessoires disparates meublant ce cabinet de fortune...

C'est dans l'ambiguïté appuyée de l'atmosphère que le regard alarmé du patient, interpellant directement le spectateur, prend tout son sens.

L'humour grinçant de la situation est renforcé par les couleurs mariales de son accoutrement, sa tunique bleue jouxtant le béret rouge qu'il a abandonné sur le dossier de la chaise : tout se passe dès lors comme si ses souffrances annoncées et imminentes venaient parodier, à leur échelle infime, les souffrances de la Vierge...

Par un ultérieur processus de contamination iconographique, on remarquera la présence de la vieille femme : parente concernée du malade ou plutôt infirmière de fortune aux compétences douteuses, elle clôture formellement et dramatiquement la triade de personnages, un peu d'ailleurs à la manière des servantes judithiennes, ou de l'assistante de Salomé, mais aussi, surtout, de ces vieilles entremetteuses que l'on retrouve de façon récurrente dans les scènes galantes de la peinture flamande et hollandaise du XVII^e siècle.

En marge de ces considérations iconographiques, le *topos*, récurrent chez Teniers, de la fenêtre ouverte autorise le peintre à déployer, avec une maîtrise consommée, ces effets de réflexions lumineuses tellement caractéristiques de sa main. Charmant toujours le spectateur, ce sont eux qui, en fin de compte, confèrent à la verve cocasse de l'artiste tout son relief saisissant de vérité...



David Teniers' satirical wit is in top form in this colorful scene that depicts the horrors and suffering of a peasant visiting a country doctor.

The composition, tightly framed in close-up, humorously spotlights the dire situation of the young peasant who is being examined by this country Aesculapius, with a concentration that is not without a certain glee. The accentuated expressiveness of the doctor's features immediately conjures up associations of greed, if not incompetence: we are treading fertile ground for charlatanism indeed, judging from the diverse collection of vials, pots and other accessories scattered about this impromptu examination room.

It is this ambiguity buttressed by the atmosphere that gives the patient's alarmed expression, appealing directly to the viewer, its full meaning.

The black humor of the situation is reinforced by the Marian colors of his clothing, with his blue tunic against the red beret he has tossed onto the back of his chair: it is as if, on their lowly scale, his presumed and imminent suffering formed a parody of the suffering of the Blessed Virgin.

Through a further process of iconographical contamination, we see the old woman: is she the patient's concerned parent or rather an impromptu nurse of dubious competence? She formally and dramatically concludes the triad of figures, somewhat in the manner of a servant to Judith or an accomplice to Salome, but also, and above all, of the matronly go-betweens that are recurrent motifs in the courtly scenes in the Flemish and Dutch painting of the 17th century.

Outside of these iconographical considerations, Teniers' recurrent topos of the open window affords the painter an opportunity to display the consummate mastery of the effects of reflected light that is his hallmark. It is ultimately the unfailing appeal of this aspect that lends this artist's sharp wit its striking realism and immediacy.



Allégorie de l'Été
An Allegory of Summer

Panneaux • Panels : 17,4 x 12,1 cm.
 Monogrammé

PROVENANCE :
 Collection privée

Un robuste paysan flamand s'appuyant, le temps d'une pause, sur sa faux, d'autres villageois poursuivant à l'arrière-plan la moisson d'un opulent champ céréalier, et le décor est dressé pour cette Allégorie pour le moins inhabituelle de l'Été. Si le décor de moissons est traditionnel dans ce genre de représentations, l'option de remplacer Cérès-Déméter ou tel autre élégante figure mythologique par un paysan relève bien de la verve prosaïque et satirique de Teniers.

Certes, à sa manière, le personnage ne manque pas d'ampleur et de dignité : par une subtile contamination iconographique, à la façon dont il tient sa faux il devient en fait en quelque sorte le contrepoint séculier et déguisé d'une figure de Chronos. Un Chronos qui, par-delà les blés d'une saison estivale, fauche plus large et réduit et ordonne les entreprises les plus ambitieuses des humains.

Son regard vif, comme sollicité par une scène se déroulant à sa droite, élude la confrontation avec le spectateur.

Et si l'on envisage l'hypothèse, vraisemblable, que ce panneau faisait partie d'une suite de Saisons, c'est vers le Printemps que cette incarnation passagère de l'Été dirige ses regards, refusant ainsi de se tourner vers un Automne que semblent annoncer les nuages s'amoncelant dans le ciel.

Par-delà, l'apparente simplicité de l'image, la rhétorique, est, on le voit, complexe, mais traitée avec ce naturel, cette franchise de ton et de pinceau tellement caractéristiques de l'art de Teniers.



A sturdy Flemish peasant pausing to lean on his scythe, while in the background other peasants continue with their harvest of a lush field of grain, sets the scene for this most unusual Allegory of Summer. While harvest scenes are traditional in this genre of picture, the choice of replacing Ceres-Demeter or some other elegant mythological figure with a peasant can only be the product of the prosaic and satirical wit of Teniers.

To be sure, in his own way, this figure has considerable stature and dignity: through a subtle iconographical contamination, the way in which he holds his scythe turns him into something of a disguised secular counterpoint to the figure of Chronos. A Chronos who reaps not only summer wheat but equally dispatches with mankind's most ambitious undertakings.

His avid gaze, apparently attracted by a scene taking place to his right, avoids confrontation with the viewer.

And if one realizes that this panel may have formed part of a set of Seasons, this stand-in incarnation of summer would be directing his gaze towards spring, thus refusing to face the autumn that the gathering clouds in the sky would appear to announce.

Overall, in spite of the apparent simplicity of the image, the rhetoric presented here is clearly complex, yet Teniers handles it with the naturalness and freshness of color and brushwork that are so characteristic of his art.



32

Pieter Gysels

1621 – Anvers – 1691

Pieter Gysels, né à Anvers, est l'élève de Jan Boots à partir de 1641. Il acquiert sa maîtrise en 1650.

Comme son maître, il s'adonne autant au paysage qu'à la nature morte. Le style de ses paysages s'apparente à celui de Jan Brueghel de Velours quant aux compositions et au choix du coloris.

Son art s'en distingue par l'accent qu'il met sur le jeu des lumières qu'il pousse parfois jusqu'à des colorations très vives ainsi que par une facture fine et minutieuse, notamment dans le rendu des lointains.

Dans une autre veine, Pieter Gysels réintroduit quelquefois dans ses tableaux le paysage panoramique. Il se caractérise enfin par une figuration élégante des personnages qui le rapproche des maîtres du genre : Hieronymus Janssens ou Gonzales Coques.

Le charme de ses compositions, joint à la diversité de son inspiration, font de Pieter Gysels l'un des peintres flamands les plus appréciés.

Véritable *compendium* de l'art du peintre, ce vaste paysage panoramique de dimensions somme toute réduites illustre, avec un raffinement pictural atteignant de véritables sommets, les différentes facettes de l'art de ce peintre accompli qui fut Gysels. Et ce, tant d'un point de vue stylistique que thématique.

De fait, si les arbres proéminents clôturant la composition à droite ne sont pas sans rappeler les excroissances végétales récurrentes chez un Roelandt Savery, le convoi de paysans voyageurs évoque directement l'art de Jan Brueghel, tandis que l'ample panorama fluvial renvoie directement à l'art d'un Martin Ryckaert tout en annonçant les productions ultérieures d'un Herman Saftleven ou des Griffier. Il n'est pas jusqu'à la représentation minutieuse et soignée du village avec son cortège de réjouissances paysannes qui ne soit dans la filiation directe des Brueghel ou, surtout, de Teniers.

La même diversité se retrouve sur le plan thématique, où un vaste paysage panoramique à fond montagneux côtoie une vue de ville sur fond d'estuaire fluvial tandis qu'un charmant village flamand jouxte une architecture seigneuriale, directement dérivée d'ailleurs d'une composition autonome de Gysels (cf. G. De Jonckheere, *Le Paysage dans la Peinture Flamande de 1500 à 1750*, Bruxelles, 1996, p.235 (ill.)).

Le traitement subtilement caractérisé des personnages, fût-ce à l'échelle microscopique, est typique de l'artiste.

De la paysanne laitière traversant le champs avec ses seaux, sorte de crypto-signature du tableau, aux farandoles endiablées des villageois en passant par les attitudes plus dignes et compassées des gentilshommes déambulant dans le jardin seigneurial, c'est avec un égal raffinement que le peintre campe les comparses venant animer ce somptueux paysage panoramique, situant d'emblée Gysels au tout premier rang des paysagistes flamands du XVIIe siècle.



Paysage panoramique fluvial et montagneux

An extensive mountainous river landscape

Panneau • Panel : 33 x 47 cm.

Signé

PROVENANCE :

Galerie De Jonckheere, Bruxelles, 1980

Collection privée



Pieter Gysels was born in Antwerp, where he was the pupil of Jan Boots in 1641, and became a Master there in 1650. Like his own Master, he was equally adept at landscape and still life. The style of his landscapes is akin to Velvet Brueghel' in its composition and choice of colors. His art stands out through his stress on the play of light which he sometimes takes to extremes of bright coloring as well as his minute, delicate workmanship, particularly in rendering backgrounds. In yet another vein, Pieter Gysels, sometimes reintroduces panoramic landscape into his canvases. Finally, he stands out through an elegant figuration of the characters, which brings him closer to the Masters of the genre : Hieronymus Janssens, or Gonzales Coques. The charm of his compositions, combined with the diversity of his inspiration, make Pieter Gysels one of the most highly esteemed Flemish painters.

Forming a veritable compendium of the art of this painter, this vast panoramic landscape that is ultimately relatively small in format, showing a painterly refinement that attains truly outstanding heights, illustrates the different facets of the art of this accomplished artist, Pieter Gysels, in both stylistic and thematic terms.

In fact, while the protuberant trees completing the composition to the right recall the vegetation that recurrently appears in the work of Roelandt Savery, the convoy of traveling peasants directly evokes the art of Jan Brueghel, while the wide river panorama refers directly to the work of Martin Ryckaert and foreshadows the later work of Herman Saftleven and the Griffiers. Even in the minute and careful depiction of the village with its array of peasant diversions, we can sense a direct association with the Brueghels and, above all, with Teniers.

The painting is equally diverse in thematic terms, with a vast panoramic landscape that is essentially mountainous juxtaposed against a view of a city on a river estuary, while a charming Flemish village is juxtaposed against stately architecture, directly derived from an autonomous composition by Gysels (cf. G. De Jonckheere, *Le Paysage dans la Peinture Flamande de 1500 à 1750*, Bruxelles, 1996, p.235 (ill.)). The subtle characterization of the figures, albeit on a microscopic scale, is typical for this artist as well.

From the dairyman crossing the fields with his pails, a sort of crypto-signature for this painting, to the frenzied farandoles of the villagers and the more dignified and formal attitude of the gentleman strolling in the stately garden, Gysels treats all of the figures that adorn this magnificent panoramic landscape with equal refinement, placing himself at the very forefront of the Flemish landscapists of the 17th century.





33

Pieter Gysels

1621 – Anvers – 1691

Paysage fluvial avec vue de village River landscape with village view

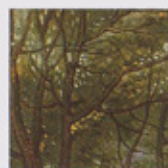
Cuivre • Copper 26 x 38,5 cm.

PROVENANCE:
Collection particulière

C'est une oeuvre décidément plus anecdotique de l'Art de Gysels qui s'exprime ici dans ce remarquable paysage fluvial. Si le schéma général de cette scène se réfère à des prototypes brueghéliens, c'est bien à une réalisation éminemment personnelle que Gysels procède ici. La sensibilité aux variations atmosphériques, les subtils harmonies chromatiques, la délectation avec laquelle le peintre s'attache à restituer les éléments architecturaux, la délicatesse générale à la facture, se déploient comme autant de marques non équivoques de la main de Gysels.

Une saveur anecdotique caractérise de façon particulière ce cuivre raffiné.

Des oiseaux sur le toit aux motifs apotropaïques des cruches perchées sur le mur mitoyen d'une maison, en passant par le paysan paresseusement endormi sur sa cargaison, ce sont autant de savoureuses empreintes du réel qui sollicitent l'attention du spectateur.



This remarkable river landscape shows a considerably more anecdotal side to the art of Gysels. While the overall set up of the scene refers to Brueghelian prototypes, the artist has clearly taken it in an eminently personal direction here. However, the sensitivity to atmospheric variations, the subtle chromatic harmonies, the relish with which the painter devotes himself to re-creating the architectural elements and the delicacy of the workmanship all add up to the artist's unmistakable signature.

This refined painting on copper shows a particular anecdotal richness. From the birds on the roof to the motifs of the jugs perched on the garden wall of a house to ward off evil, to the lazy peasant who has fallen asleep on top of his load, these are all colorful fragments of an eye-catching realism.



34 Pieter Gysels

1621 – Anvers – 1691

Vue de fête villageoise avec convoi de voyageurs *Village view with festivities and convoy of travelers*

Cuivre • Copper 28,5 x 36,5 cm.

PROVENANCE:
Collection privée

Scène composite entre la vue de village avec convoi de voyageurs et la scène de réjouissances populaires, ce charmant panneau se réfère, avec une originalité propre et incisive, à des prototypes brueghéliens. Un convoi d'élégants bourgeois fait une halte réparatrice devant une auberge villageoise. Un cavalier est déjà en train de se désaltérer avec l'outre que lui tend l'aubergiste, tandis que, derrière lui, les membres féminins de sa famille ont déjà mis pied à terre. Des villageois insoucians sont confortablement installés en terrasse, et, plus loin à gauche, d'autres paysans s'entraînent dans une farandole endiablée.

Au-delà de la caractérisation anecdotique et enjouée des personnages, de l'attention méticuleuse et soignée, typique de Gysels, portée au rendu du feuillages, de architectures et autres détails, l'art du maître éclate avec force dans des accords chromatiques à la fois vifs légers et chatoyants.

Autant d'éléments qui placent d'emblée le maître au tout premier rang de ces paysagistes flamands qui émergèrent à la suite des Brueghel et en font un précurseur des ultimes développements que ce courant connaîtra dans l'œuvre d'un Bredael ou d'un Michau...



A combination of a village view with a convoy of travellers, and a scene of peasant festivities, this charming panel presents a crisp and incisive take on the Brueghelian prototypes. A convoy of elegant burghers is seen stopping in front of a village inn for a rest. One rider is quenching his thirst with the goatskin proffered by the innkeeper, while, behind him, female members of his family have already alighted. Carefree villagers are comfortably ensconced on the terrace and, further in the distance to the left, other peasants are engaged in a merry farandole.

On top of the anecdotal and spirited characterization of the figures, the careful and meticulous attention paid to the rendering of the foliage, buildings and other details, the artistry of this master asserts itself powerfully in the chromatic harmonies that are at once vivid, fresh and shimmering.

All of these elements combined immediately place Gysels among the very best of the Flemish landscapists that emerged in the wake of the Brueghels.



35 Gillis Neyts

1623 Gand – Anvers 1687

Peu d'éléments nous sont connus de la biographie de ce paysagiste mystérieux que reste Gillis Neyts. Baptisé à Gand le 4 avril 1623, il accède à la maîtrise à la Guilde d'Anvers en 1647. Les détails de sa formation restent obscurs mais il est probable qu'il fut sans doute l'élève de Lucas van Uden, par-delà l'indéniable influence d'un Brueghel de Velours. En 1665, sa présence est attestée à Namur où il collabore avec Jacques Nicolai sur une commande de 18 paysages pour l'église du couvent des Croisés, tandis qu'il est mentionné à Lille autour de 1667.

Ses tableaux, généralement d'un grand raffinement d'exécution, sont rares. Neyts est de fait beaucoup plus connu du public pour son abondante production de dessinateur et pour les gravures que lui-même, et, après lui, J. Huysens et F. van Den Wijngaerde, réalisèrent à partir de ses dessins.

Son œuvre atteste d'une véritable fascination pour les architectures et autres constructions humaines même si, là aussi, son approche est davantage picturale que volumétrique. Ses murs restent plus des prétextes à des jeux de réflexion de la lumière que de véritables formes plastiques.

Il excelle dans la réalisation d'œuvres de petit format, où la finesse et l'incomparable légèreté de son exécution picturale ressortent avec d'autant plus d'acuité.

C'est dans ses dessins que se marque avec le plus d'évidence une technique résolument personnelle : Répugnant à l'emploi de traits et hachures, Neyts saupoudre littéralement la feuille d'une multitude de points plus ou moins rapprochés, selon qu'il souhaite exprimer l'ombre ou la clarté. Il arrive ainsi à définir des formes en recourant ainsi presque exclusivement à des contrastes d'ombres et de lumières.

Il transpose cette technique d'exécution dans ses tableaux, aux nuances picturales très délicates, et dont le luminisme l'apparente parfois davantage à l'école hollandaise qu'à l'école flamande.



Paysage d'hiver avec l'embouchure de L'Escaut *River landscape showing the mouth of the Scheldt*

Panneau • Panel : 50 x 81 cm.

Signé et daté 1666

PROVENANCE :

Galerie de Boer, Amsterdam

Collection privée

Littérature :

Cat. expo. *Le siècle de Rubens*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 15 octobre – 12 décembre 1965, pp. 144-145, n° 157 (ill.)



Little is known about a biographical details of this mysterious landscape artist Gillis Neyts. Baptized in Ghent on 4 April 1623, he became a master in the Antwerp Guild in 1647. The details of his training remain hazy but it is certainly likely that he would have been a student of Lucas van Uden, in addition to the undeniable influence exercised by Jan "Velvet" Brueghel. In 1665, his presence is documented in Namur, where he collaborated with Jacques Nicolai on a commission of 18 landscapes for the church of the monastery of the Croisiers, while he is also mentioned as being in Lille in approximately 1667.

His paintings, which generally display a great refinement of workmanship, are rare. Neyts is in fact far better known for his prodigious work as a draftsman and for the engraving that both he and later J. Huysens and F. van Den Wijngaerde created after his own drawings.

is work bears witness to a true fascination with buildings and other human constructions even though his approach remains more painterly than volumetric. His walls function more as opportunities to a show the play of light and reflection than as actual plastic forms.

He excelled in the creation of a small-scale works in which the finesse and the incomparable lightness of his touch are all the more striking.

It is in his drawings though that his particular, distinctly personal technique is most clearly visible: avoiding the use of lines and hatching, Neyts literally peppers the page with a multitude points of varying proximity, corresponding to areas of highlight and shading. In this way, his forms are defined almost exclusively through the contrast of light and shadow.

He also applied this method of working to his paintings, resulting in highly delicate painterly nuances, with a luminism that often places them closer to the Dutch school than the Flemish school.



35 Gillis Neyts

1623 Gand – Anvers 1687

Ce remarquable panneau s'impose à plusieurs égards comme un véritable *opus magnum* de Gillis Neyts.

Par sa taille d'abord, rares étant les œuvres du paysagiste, signées, et de ce format. L'ampleur et la qualité de la conception véritablement panoramique de ce tableau l'apparentent aux productions de l'école hollandaise contemporaine : son horizon très bas, où la part belle est laissée à un ciel vibrant de contrastes lumineux et à l'eau de l'embouchure de l'Escaut, la réduction des coulisses à une diagonale de hautes frondaisons venant animer, de façon caractéristique, l'extrémité droite de la composition, révèlent un paysagiste dans la pleine maturité de son art, libéré des conventions héritées du paysage maniériste flamand.

La précision topographique ajoute un attrait documentaire précieux à la représentation : car ce sont bel et bien les flèches et tours de la métropole anversoise, celle de Notre-Dame en tête, que l'artiste détaille avec délectation dans l'arrière-plan droit du tableau. Elle servent de toile de fond à une évocation pittoresque de l'Escaut gelé.

Car ce magnifique paysage est avant tout un paysage hivernal, avec son cortège de patineurs, luges et autres comparses ludiques. Sans excès toutefois et on mesure bien en cela la particularité de l'art de Neyts par rapport à la pléthore anecdotique parfois excessive qui habite les paysages hivernaux de ses prédécesseurs, tant flamands que hollandais...Ce dépouillement contribue au sentiment de réalisme qui se dégage de la représentation, relayant ainsi la subtilité atmosphérique avec laquelle le peintre évoque ce ciel d'hiver.

Une note, à la fois humoristique et historique, est apportée par le vaisseau prisonnier des glaces que l'on aperçoit au centre du tableau. A n'en pas douter, il concentre, sans même évoquer celle du spectateur, l'attention des patineurs et autres personnages, qui se dirigent tout naturellement dans sa direction afin d'observer cette curiosité. Au-delà, il est tout à fait loisible d'y voir une évocation détournée de la fermeture de l'Embouchure de l'Escaut pratiquée par les Provinces-Unies, afin de littéralement étrangler l'activité maritime et économique de la prospère métropole scaldienne.

Mais c'est *in fine* sur base de considérations purement stylistiques que le caractère véritablement exceptionnel, moderne, de ce panneau se manifeste avec le plus d'éclat. La technique pointilliste et luministe développée par Neyts y brille de tous ses feux, offrant une préfiguration quasiment prophétique de développements esthétiques qui ne trouveront véritablement leur résolution qu'au XIXe siècle....



This remarkable panel is a veritable opus magnum by Gillis Neyts in more ways than one.

Its size, to start with, as signed works of this format are rare for this landscapist.

The scope and the quality of the virtually panoramic design of this painting links it with the production of the Dutch school in its day: the very low horizon, with the emphasis placed on a vibrant sky full of luminous contrasts and on the water of the mouth of the Scheldt, the reduction of the lateral segments to a diagonal of high foliage that decorates the far right-hand side of the composition in a characteristic fashion, are all the marks of a landscape artist at the height of his maturity, having freed himself from the conventions inherited from the manneristic Flemish landscape.

The topographical precision of the painting adds a valuable documentary aspect to the view: it is indeed the spires and towers of Antwerp, crowned by that of the cathedral of Notre Dame, that the artist has lovingly detailed in the right-hand background of the painting. They form the backdrop for a picturesque view of the frozen Scheldt. After all, this magnificent landscape is above all a winter landscape, with its procession of skaters, sleds and other amusing situations. The artist's restraint here is striking, in comparison with the often excessive profusion of anecdotal detail that is seen in the winter landscapes of his predecessors both in Flanders and the Netherlands, constituting the particular quality of the art of Neyts.... This sparseness adds to the feeling of realism that the picture exudes, thus reinforcing the atmospheric subtlety with which the painter evokes the winter sky.

A note that is both humorous and of historical interest is added by the ship that is imprisoned in the ice at the center of the painting. It focuses the attention of the skaters and other figures within the painting - not to mention the viewer - who are naturally drawn from all sides to investigate this curiosity. What is more, it is quite plausible to see this element as an indirect reference to the closing of the mouth of the Scheldt by the United Provinces in order to literally freeze the maritime and economic activity of the prosperous city on the river.

Ultimately, however, the truly modern and exceptional character of this painting is most obvious in its stylistic aspects alone. The pointillist and luminist technique that Neyts developed is displayed to full effect, offering a nearly prophetic foreshadowing of the aesthetic developments that would only fully flower in the 19th century....



36-39

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 l'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, leur exécution fine et précise ainsi que les tonalités vives et soutenues de ses coloris font de Jan van Kessel l'un des peintres flamands les plus attachants et des plus appréciés.

Renonçant à la représentation classique des Éléments pratiquée à grand renfort de figures allégoriques, c'est avec toute la poésie silencieuse de son art et sous la forme de quatre petites précieuses natures mortes que van Kessel interpelle l'attention du spectateur. Au-delà d'une formule novatrice dans sa simplicité, le raffinement de la palette de van Kessel et sa touche légère, enjouée, suffisent pour nous charmer et emporter d'emblée notre adhésion.

L'élément terrestre est donc illustré par un paysage, giboyeux et vallonné, dominé par l'amoncellement au premier plan de produits de la Terre, légumes et fruits, gentiment taquinés par des taupes, un écureuil ou un couple de lapins...

C'est une grève rocheuse, sur fond de mer houleuse, qui sert de toile de fond à la représentation de l'Eau : Crabes, langouste, poissons et coquillages campent ici le décor des fruits de la mer suivant une composition bien connue de van Kessel, généralement insérée dans un fond paysager plus calme (cf. catalogue Galerie De Jonckheere, mars 1999, n°56).

De façon tout aussi caractéristique, ce sont des oiseaux perchés sur un arbre dégarni qui illustrent, non sans chatoiement de couleurs, l'allégorie de l'Air. De l'ara au toucan, la part belle est ici laissée aux volatiles exotiques, même si des espèces plus domestiques, tels un couple de chouettes, sont dûment incluses dans la représentation. Soulignons également la présence, hors d'échelle, de papillons mais aussi d'autres insectes, abeille ou coccinelle notamment.

Un incendie dévastateur, ravageant une ville, sert d'arrière-plan très contrasté à une somptueuse nature morte reprenant une sélection attirante de produits manufacturés de luxe, tous issus de l'art du Feu. : écuelle et timbale gravée en argent côtoient un calice et un rafraîchissoir en or ou vermeil, à côté d'un beau rassemblement de verres précieux, roemer, flûtes et autres coupes façon-de-Venise. Un bracelet de perles et une cruche couverte en porcelaine ou céramique à décor orientalisant viennent compléter cette opulente profusion.

De loin la plus remplie et chargée formellement, cette nature morte allégorique appartient de fait à l'élément le plus sophistiqué, celui envers lequel l'homme entretient le rapport le plus ambivalent : feu de la destruction ou de la purification, le feu reste le foyer, et le moteur de toute civilisation, fût-ce dans ses aspects les plus mortifères.

Allégorie des Quatre Éléments *Allegory of the four elements*

Suite de quatre cuivres • Copper: 13,4 x 19,2 cm.
L'un signé " J. v..."

PROVENANCE :
Frédéric Phillips, vers 1875
Collection privée

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.

Renouncing the traditional representation of the Elements through many allegorical figures, in these four precious little still lifes van Kessel captivates the viewer's attention with all the still poetry of his art. Alongside the innovative simplicity of the formula, van Kessel's refined palette and his gentle and sprightly touch immediately win one with their charm.

Earth is thus illustrated by an undulating landscape that abounds with game, dominated by a collection in the foreground of the fruits of the earth: vegetables and fruits subjected to the good-natured assaults of moles, a squirrel and a pair of rabbits.

We see a rocky shore against a stormy sea that serves as backdrop for the representation of Water: Crabs, lobsters, fish and seashells make up this scene of the bounty of the sea composed according to a well-known formula of van Kessel's which is usually depicted within a more serene landscape (cf. catalogue Galerie De Jonckheere, mars 1999, n°56).

In an equally characteristic way, we see the birds perched on a bare tree that illustrate, with a flash of color, the Allegory of Air. From the macaw to the toucan, the assortment is dominated by the exotic species, although a few domestic species, such as the pair of owls, are duly included as well. The presence of larger-than-life butterflies as well as other flying insects, such as the bee or the ladybug should also be noted.

A devastating fire laying waste to a city provides a background that contrasts dramatically with the magnificent still life presenting an attractive selection of luxury manufactured goods, all of which is the product of Fire: an engraved platter and cup are shown alongside a goblet and cooler in gold or silver-gilt, next to a fine collection of precious glasses, goblets, flutes and other cups in Venetian glass. A bracelet of pearls and a covered porcelain or ceramic pitcher with an oriental-style motif complete this opulent profusion.

By far the most substantial and formally laden, this allegorical still life is associated with the most sophisticated of elements, the one with which man has the most ambivalent relationship: being either destructive or purifying, fire remains at the hearth and at the heart of all civilization, even in its most deadly aspects.

Not to mention the fact that, it virtually and symbolically contains all the other elements, to the extent that all products of the art of fire require the mastery of water, earth or its minerals and air to be manufactured.





36-39

Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Sans compter qu'en quelque sorte, il contient virtuellement et symboliquement les autres éléments, dans la mesure même où tout produit de l'art du feu nécessite dans son processus de fabrication l'utilisation domestiquée de l'eau, de la terre ou de ses minéraux, et de l'air...

Si l'ambivalence des valeurs positives et constructives face aux dangers inhérents à chaque élément est particulièrement mise en évidence dans la représentation du feu, elle n'en est pas moins implicitement contenue dans les autres allégories : ainsi, de l'innoffensive taupe pointant son nez hors de terre à l'écureuil grignotant la pomme, en passant par les lapins reluquant les légumes, la menace de la prédation pèse sur les fruits de la terre, de la part d'êtres éminemment chtoniens.

Mais ces fruits mêmes, dont l'abondance nous rassure à première vue ne sont-ils pas également métaphoriquement les fruits de la Tentation, à l'image de cette pomme tombée du pommier visible à l'arrière-plan, arbre du Pêché Originel, et source paradigmatique de toute tentation...

C'est une tempête violente, malmenant la frégate de l'arrière-plan, qui introduit par contre l'élément dramatique dans l'Allégorie de l'Eau...

Mais n'est-ce pas cette même tempête, ou à tout le moins dans l'idée d'un combat, métaphorique ou à bras le corps, avec l'eau qui a présidé au rassemblement sur la grève d'une telle abondance de prise...

Avec, en outre, ces coquillages, précieux parce que rares, beaux et recherchés, monnaie originale et objet de convoitise et de collection de tout honnête homme du XVII^e siècle, mais aussi métaphore directe et tangible d'une vie perdue, d'une coquille perçue comme abri aussi somptueux qu'éphémère...

C'est sans doute dans l'Air que l'élément de tension semble le plus étouffé. Et pourtant, à y regarder de plus près, la termite est sur l'arbre et des nuages pesant à l'horizon semblent menacer l'harmonie précaire de ce concert d'oiseaux tout en gazouillis et coloris chatoyants.

Si c'est dans ce cuivre que les éléments extra-européens sont les plus évidents, avec une faune aérienne, toucan et ara en tête, directement associée chez le spectateur du XVII^e siècle à la découverte des Amériques, les notes exotiques émaillent également les autres pendants, qu'il s'agisse des épis de maïs placés en marge de légumes chtoniens plus européens, des coquillages traditionnellement associés aux eaux africaines et pacifiques ou encore des perles du bracelet ou du décor orientalisant de la cruche de l'Allégorie du Feu...

Tous ces éléments renforcent naturellement le côté encyclopédique du cycle : car s'il s'agit bien évidemment de représentations des quatre Eléments, c'est aussi un catalogue d'allusions aux quatre continents connus à l'époque, aux règnes végétal, animal et minéral qui est ici discrètement orchestré.

Dans ce merveilleux cycle pictural, où s'illustre métaphoriquement la pulsion scopique, l'art de peindre et de contempler la Création, c'est l'ambiguïté sémantique du rapport homme-nature qui domine, par-delà une pulsion évidente de systématisation et d'énumération : Prospérité et bienfaits contre précarité et cataclysmes virtuels, les antagonismes sont mis en place d'un rapport qui a toujours été difficile à réguler et, à tout le moins, impossible à programmer.

While particular attention has been drawn, in the representation of fire, to the ambivalence between the positive and constructive values and the dangers inherent to the element, this aspect is no less implicitly present in the other Allegories: thus, from the innocent mole poking his nose above the ground to the squirrel gnawing the apple, as well as the rabbits eyeing the vegetables, the fruits of the earth are menaced by predators, which are distinctly chthonian in nature.

However, these fruits - the abundance of which at first sight appears so reassuring - are they not themselves also metaphorically the fruits of Temptation, embodied by the fallen apple that is visible in the background, the paradigmatic source of all temptation having dropped from the tree of original Sin.

By contrast, it is the violent storm that buffets the frigate in the background that introduces the dramatic element to the Allegory of Water. But is it not this same storm, or at the very least the idea of a battle, either metaphorical or physical, with water, that has led to the accumulation on the shore of such an abundant catch? Furthermore, these beautiful and sought-after seashells, precious in their rarity, man's original currency and objects of desire for any gentleman of breeding of the 17th century, are also a direct and tangible metaphor for fleeting life, thus referring to a shelter that can be as magnificent as it is ephemeral.

It is surely in the Air that the element of tension appears to be the most subdued. And in fact, it is only upon closer examination, that we notice a termite on the tree and the heavy clouds on the horizon that appear to threaten the precarious harmony of this chorus of twittering birds in their shimmering colors.

While it is in this panel that the non-European elements are most obvious, with the depiction of the species of bird, with the toucan and macaw up front, that a 17th century viewer would instantly associate with the discovery of the Americas, the other panels in the set also have their exotic touches, from the ears of corn shown alongside the more European, chthonian vegetables to the seashells traditionally associated with the African and Pacific seas or the pearls of the bracelet and the oriental design on the pitcher in the Allegory of Fire.

All of these elements naturally serve to reinforce the encyclopedic aspect of this cycle: for although it is clearly the four Elements that are being depicted here, it is also a catalogue of allusions to the four continents known at the time, or to the kingdoms of vegetable, animal and mineral that is discreetly orchestrated before our eyes. In this marvelous cycle of pictures that metaphorically enact the desire to enumerate, to sample and contemplate Creation through the art of painting, it is the semantic ambiguity of the relationship between man and nature that ultimately prevails over the apparent desire to systematize and catalogue: Prosperity and benefits are set against virtual cataclysms. Thus, the antagonisms of a relationship that has always been difficult to regulate and, at the very least, impossible to program are fully in evidence.



Corbeille de fleurs

Basket of flowers

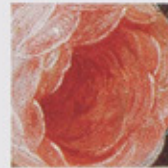
Panneau • Panel : 72,5 x 100,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

C'est ici une toute autre facette de l'art de Jan van Kessel qui se révèle avec fraîcheur et sa délicatesse : Alors même qu'il paie en 1644 sa cotisation à la Guilde des peintres comme *bloemschilder* (en lieu et place de la simple mention de *schilder*) et que c'est en qualité de "peintre très renommé en fleurs" que Cornelis de Bie le célèbre dans son *Het Gulden Cabinet*, cet aspect de la production de van Kessel est aujourd'hui moins connu. Et pourtant...

L'essentiel de sa production florale consiste dans des guirlandes rythmées en arabesques autour de cartouches festons : bouquets et, *a fortiori*, corbeilles sont plus rares...

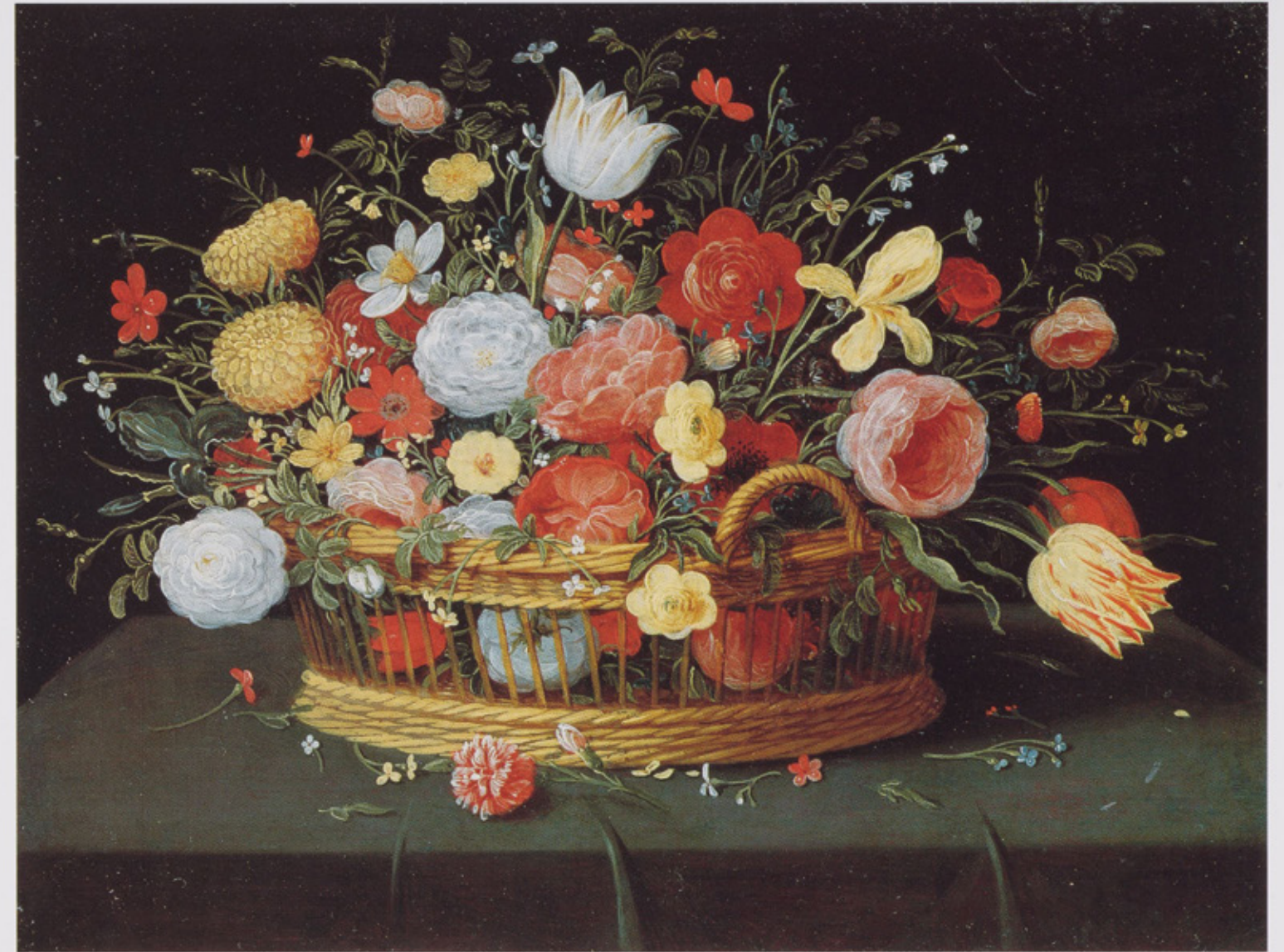
Alors même que l'influence de Daniel Seghers apparaît souvent prépondérante dans ses bouquets en vases sur pied, c'est ici l'influence brueghélienne qui reste déterminante : le motif de la corbeille de fleurs, populaire dans la peinture flamande, se prête d'ailleurs à cette profusion de boutons chère aux Brueghel (cf. n° 30 de ce catalogue) ou à Osias Beert (cf. n° 18 de ce catalogue). Mais le coup de pinceau caractéristique de van Kessel, à la fois précieux et enlevé, se reconnaît de façon évidente dans le rendu des pétales ourlés, ainsi que dans les nervures et les rebords des feuillages de cette corbeille, où dominent roses, tulipes et chrysanthèmes...



This fresh and delicate panel reveals a quite different facet of the art of Jan van Kessel: while he is recorded as having paid his dues to the painters' guild in 1644 as a bloemschilder [floral painter] (as opposed to a simple schilder [painter]) and he is also extolled as a "highly renowned painter of flowers" by Cornelis de Bie in Het Gulden Cabinet, this is a lesser known aspect of van Kessel's work today. Yet in fact ...

The majority of his floral work consists of looping garlands surrounding scalloped cartouches: bouquets and, in any case, baskets are more rare...

Although the influence of Daniel Seghers often seems to dominate in his bouquets in raised vases, in this case it is the Brueghelian influence that takes the upper hand: the flower basket, a popular motif in Flemish painting lends itself beautifully to the profusion of blossoms so greatly favored by Brueghel (cf. no. 30 in this catalogue) or Osias Beert (cf. no. 18 in this catalogue). However, van Kessel's characteristic brushstroke that is both a spirited and precise can be clearly seen in the rendering of the well-defined edges of the petals, as well as the veins and edges of the foliage in this basket full of roses, tulips and chrysanthemums....



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.

Un nombre limité de fruits, en l'occurrence des raisins, des pêches, des oranges et des prunes, suffisent à Cornelis de Heem pour construire une nature morte combinant naturel, tension dynamique et stabilité.

Le groupe pyramidal est dense et à dominante horizontale, sa forme est soulignée par les feuillages, branchages et excroissances qui prolongent la masse compacte des fruits.

Très caractéristiques de la main du peintre, on observe le jeu de balancement dans le vide de la pince de l'écrevisse et de la prune sur sa branche, qui se projettent en quelque sorte vers l'espace du spectateur, tout en induisant une instabilité virtuelle et implicite dans la composition.

En tenant compte de l'entablement de pierre, de la vaisselle en étain ou même du Roemer, les trois règnes végétal, animal et minéral, sont bel et bien représentés dans cette nature morte à la fois sobre et dramatique.

Le Roemer, topos récurrent, s'il en est, des natures mortes flamandes et hollandaises du XVII^e siècle, dont l'apparente stabilité verticale n'est qu'illusoire (il est en réalité disposé de façon tout à fait précaire sur une boîte en bois), contribue à ennoblir la composition, tout en renforçant l'idée de festin "interruptus" induite par la représentation.

Et le froissement de la nappe, la maturité avancée des fruits dont les feuilles sont par ailleurs rongées cà et là par les vers, complètent cette idée traditionnelle de déchéance et de vanitas, inhérente à ce genre de natures mortes, aussi somptueuses soient-elles...



Nature morte de raisins, pêches et oranges avec une écrevisse et un Roemer

Still life with grapes peaches and oranges with a crayfish and a Roemer

Panneau • Panel : 35,3 x 51,8 cm.

Signé

PROVENANCE :

Collection privée



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.

Just a few types of fruit, in this case grapes, peaches, oranges and plums, is all it takes for Cornelis de Heem to artfully construct a still life that combines naturalism, dynamic tension and stability.

The pyramid-shaped group is dense with a dominant horizontal shape, the form being emphasized by the leaves, boughs and outgrowths that extend from the compact mass of fruit.

Highly characteristic for the work of this painter is the way of balancing the claw of the crayfish and the plum on its branch against the void, as they project somewhat into space in the direction of the viewer, thereby creating a virtual and implicit instability within the composition.

Taking into account the stone table, the pewter dish or even the Roemer goblet, the three kingdoms of the vegetable, animal and mineral are also duly represented in this sober yet dramatic still life.

The Roemer, the recurring topos in the Flemish and Dutch still lifes of the 17th century par excellence, which appears to show a vertical stability that is in fact illusory (in reality, it is balanced quite precariously on top of a wooden box), adds to the interest of this composition, at the same time as reinforcing the idea of an "interrupted" feast that the picture implies.

The creases in the tablecloth and the advanced state of maturity of the fruit with their leaves that are being gnawed here and there by worms, complete the traditional idea of degeneration and vanitas that is ever-present in this genre of still life, no matter how magnificent they may be....



42-43

Abraham Storck

1635 – Amsterdam – 1710

Paire de caprices portuaires méditerranéens

Pair of Mediterranean harbor capricci

Panneau • Panel : 27 x 29 cm.

L'un signé "Storck fecit", l'autre "Storck"

PROVENANCE :

Collection privée



Abraham Storck est le plus jeune d'une famille de trois enfants. Ses deux autres frères, Johannes et Jacob sont également peintres mais Abraham reste le plus doué et les plus justement réputé. Si on ne connaît pas son maître, son style à ses débuts est pourtant très proche de celui de Bakhuizen qui a pu l'imiter.

Excellent dessinateur, il peint des marines étoffées de personnages qu'il décrit avec beaucoup d'esprit, dans des attitudes très justes. Il a d'ailleurs été sollicité par Moucheron et Hobbema pour peindre des figures dans leurs tableaux.

Son registre étendu comprend des vues des ports observés de la côte, facilement repérables grâce à leur exactitude topographique, des batailles navales et des scènes de navigation sur l'Amstel et sur le Vecht. Ses vues de paysages et de ports méditerranéens qu'il n'a pu connaître, sont en revanche totalement issus de son imagination. Célèbres également sont ses évocations de fêtes ou d'événements historiques, tels que l'arrivée du Duc de Malborough à Amsterdam ou la reconstitution d'une bataille en l'honneur du Tsar Pierre Le Grand qui séjourna à Amsterdam en 1697-98.

Il utilise une palette claire et colorée qui le distingue de la tendance habituellement monochrome des maîtres hollandais.

On connaît également de lui quelques rares paysages d'hiver.

C'est avec une remarquable complémentarité que ces deux panneaux illustrent le genre des marines imaginaires qu'illustra tout particulièrement le peintre amstellodamois. Il s'agit en effet ici de deux *capricci* portuaires, renvoyant de façon non équivoque tant par l'architecture que par les costumes des personnages, au bassin méditerranéen.

Dans le premier des deux pendants, on s'affaire autour de cargaisons commerciales : ballots et sacs en provenance de contrées lointaines, ainsi que l'indique la note exotique de marchands orientaux dûment enturbannés, sont soigneusement déchargés, sur fond de mer paisible.

A l'opposé de ce *mare nostrum* vu comme générateur de prospérité économique, c'est une vision beaucoup plus dramatique et agressive, sur fond de mer houleuse, qui domine le deuxième pendant : Un bastion hérissé de canons pointus entoure à l'avant-plan un bâtiment fortifié qui n'est pas sans évoquer le château Saint-Ange. Et ce ne sont plus de paisibles marchands mais bel et bien des silhouettes plus martiales qui s'affairent autour de vaisseaux et chaloupes à l'allure militaire. La mer est en l'occurrence représentée comme la frontière ouverte, le champ d'invasions et d'agressions militaires. Par-delà la cohésion formelle et stylistique que conservent néanmoins ces deux pendants et qui s'exprime notamment dans la sensibilité atmosphérique ou le traitement savoureux du détail propres à A. Storck, c'est bel et bien deux visions antagonistes de la mer qui sont ici mises en scène et confrontées.



Storck was the youngest of a family of three children. His other two brothers, Johannes and Jacob, were also painters, but Abraham remained the cleverest and had the greatest reputation.

Although we do not know who his master was, his style at the outset of his career was very similar to that of Bakhuizen whom he may have imitated. Furthermore, he was asked by Moucheron and Hobbema to paint figures in their canvases.

He was an excellent draughtsman, painting seascapes filled with people whom he describes with a great deal of spirit, in very precise postures.

His broad scope of subjects also includes harbor views as seen from the coast, that are easily recognizable owing to their exact topography, sea-battles and navigation scenes on the Amstel and the Vecht. However, his views of landscapes and Mediterranean ports, that he could not have been acquainted with, come totally out of his imagination.

Also famous are his evocations of festivals or historical events, such as the Duke of Marlborough's arrival in Amsterdam or the reconstitution of a battle in honor of Czar Peter the Great who stayed in Amsterdam in 1697-98.

He used a colorful, bright palette, setting him apart from the usually monochrome tendency of the Dutch masters.

A few rare winter landscapes also exist by him.

There is a remarkable complementarity to the way that these two panels illustrate the genre of imaginary marine views with which this Amsterdam painter distinguished himself so particularly. They are in fact two harbor caprices, showing unequivocal references in both the architecture and the dress of the figures, to the Mediterranean basin.

In the first of these two companion pieces, the activity centers around commercial cargo shipping: bundles and sacks from far-flung lands, judging from the exotic note provided by the figures in oriental turbans, are being carefully unloaded, against the backdrop of a placid sea.

In opposition to this *mare nostrum* viewed as generator of economic prosperity, the second painting presents a vision that is much more dramatic and aggressive, set against a raging sea: in the foreground, a bastion bristling with canons surrounds a fortified building that bears a certain resemblance to the Castle Saint Angelo. And the figures are no longer peaceable merchants but decidedly more martial silhouettes busying themselves around the military looking ships and rowboats. In this case, the sea is represented as an open frontier, the field of invasions and military strikes: aside from the formal and stylistic cohesion that nonetheless binds these two companion pieces, as is particularly well expressed through Storck's characteristic sense of atmosphere and colorful detail, this pair of paintings indeed elaborates and confronts two antagonistic notions of the sea.



Fils de jardinier, le peintre Gaspar Pieter Verbrugghen, premier du nom, est baptisé à Anvers le 8 septembre 1635. En 1645, un document le mentionne comme étant élève du peintre de genre et de natures mortes Cornelis Mahu, avant une accession à la maîtrise, attestée dans les registres de la Guilde en 1649-1650.

Le 17 février 1658, il épouse Catherina van Severdon, qui lui donnera 5 fils et six filles, dont le plus célèbre est sans conteste Gaspar Pieter II, peintre de natures mortes lui aussi, qui prolongera l'œuvre paternelle, tout en affirmant une personnalité artistique bien distincte.

Cette homonymie et le graphisme similaire des signatures (si l'on excepte la graphie en capitales d'imprimerie que Hairs retrouve exclusivement dans l'œuvre du père), jointes à leurs affinités stylistiques et thématiques, ont généré une certaine confusion quant à une distinction stricte des deux œuvres.

Gaspar Pieter Verbrugghen l'Ancien jouira d'une reconnaissance importante de la part de ses contemporains : il terminera sa vie dans l'aisance, ainsi que l'atteste l'inventaire des biens qu'il laisse à ses héritiers: six maisons, de l'orfèvrerie, une collection conséquente de meubles et de tableaux...

La mention de son nom dans les inventaires de prestigieuses collections contemporaines ou encore l'envoi en 1671 de tableaux de sa main par le célèbre marchand Forchoudt à ses fils établis à Vienne, à la commande probable de la Cour Impériale, sont d'ultérieurs indices venant conforter l'idée d'un peintre "installé".

Parmi ses élèves, on citera les noms de G. Carpentero, N. Beeckmans, N. Martinus ou encore J. Seldenslach.

Affirmant son talent à un moment où David Seghers et Jan Davidsz. De Heem dominaient la scène artistique anversoise, Verbrugghen développe un style autonome, en phase avec les développements naturels du style baroque. Conjuguant tour à tour les formes baroques et la délicatesse sans artifices d'un Seghers avec une exubérance capricieuse, un foisonnement de motifs dérivés de l'héritage brueghélien, Verbrugghen crée une œuvre diverse et variée: natures mortes, bouquets, guirlandes, festons et trophées attestent à la fois d'une inspiration riche et multiforme, se manifestant par une profusion de motifs d'un rare équilibre et exempt de toute sur-enchère gratuite, particulièrement attrayante aux yeux de l'amateur moderne.



Bouquet de fleurs sur un entablement

Bouquet of flowers on a table

Panneau • Panel : 54,5 x 40,5 cm.

Signé.

PROVENANCE :

Collection Tuypens, Sint-Nicolaas-Waas

Galerie Nystad, Pays-Bas

Collection particulière

LITTÉRATURE : CAT. EXPO. FLEURS, LA NATURE ET L'IMAGE, MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES, 1-24 JUIN 1979, N°31, P. 41 M.-L. HAIRS, LES PEINTRES FLAMANDS DE FLEURS AU XVII^e SIÈCLE, BRUXELLES, 1985, PP.332, PL. 103



The son of a gardener, the painter Gaspar Pieter Verbrugghen who was the first to bear that name, was baptized in Antwerp on 8 September 1635. In 1645, a document mentions him as being the student of the painter of genre scenes and still lifes Cornelis Mahu, before he became a master, which was recorded in the registers of the Guild in 1649-1650.

On 17 February 1658, he married Catherina van Severdon who bore him five sons and six daughters, the most famous of whom is surely Gaspar Pieter II, also a still life painter who carried on in his father's footsteps, while asserting a distinct artistic personality of his own.

This homonymy and the similar handwriting of the signatures (if one disregards the writing in block letters that Hairs determined was used exclusively in the father's work), together with their stylistic and thematic affinities, have led to a certain confusion as to the exact distinction between the two bodies of work.

Gaspar Pieter Verbrugghen the Elder achieved considerable recognition from his contemporaries: he died a well-to-do man, judging from the inventory of the goods he bequeathed his heirs: six houses, silver, a sizable collection of furniture and paintings....

The mention of his name in inventories of prestigious contemporary collections or again in the 1671 consignment of paintings by him shipped by the famous merchant Forchoudt to his son who had settled in Vienna, probably commissioned by the Imperial Court, are further evidence to support the impression of a painter who had "arrived".

Among his students, G. Carpentero, N. Beeckmans, N. Martinus and J. Seldenslach might be noted.

Developing his talent at a moment when David Seghers and Jan Davidsz. De Heem dominated the artistic scene in Antwerp, Verbrugghen developed an autonomous style, in line with the natural development of the baroque style. Combining alternately the baroque forms and the artless refinement of the work of Seghers with a capricious exuberance and an abundance of motifs derived from the Brueghelian legacy, Verbrugghen created a diverse and varied body of work: still lifes, bouquets, garlands, festoons and trophies bear witness to his rich and multifarious inspiration, expressed in a profusion of motifs of exceptional balance, quite devoid of any needless overload, which is so appealing to modern viewers.



44

Gaspar Pieter Verbrugghen

1635 – Anvers – 1681

Cette subtile composition florale est particulièrement représentative de l'art de la première maturité de Gaspar Pieter Verbrugghen.

En marge de toute considération stylistique, la signature en capitales majuscules ôterait d'emblée tout doute quant à la paternité de l'œuvre: il s'agit bel et bien ici d'un petit chef-d'œuvre dû au talent de l'aîné des deux Verbrugghen. Un excellent comparatif, signé et daté de 1654 et conservé aujourd'hui au *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, permet en outre d'avancer une datation approximative vers la fin des années 1650.

On retrouve dans les deux cas une concentration essentiellement triangulaire des boutons vers le rebord du vase: cette composition un peu stricte est toutefois allégée par des fleurs à longs pédoncules jaillissant de biais qui viennent infuser un élan dynamique au bouquet, éclatant et contrebalançant par là-même l'effet de masse pondérale généré par les boutons principaux.

Un subtil *chiaroscuro*, renforcé par l'emploi d'un fond noir abstrait, vient moduler les harmonies chromatiques d'un bouquet, qui, dans les deux cas, est disposé sur le rebord gauche de simples entablements de bois.

Un retenue similaire se remarque dans le choix de la forme des vases de verre: Ovoïde dans le tableau d'Innsbruck, le vase se fait ici simple gobelet de verre, plus éloigné des prototypes de Seghers.

Récurrent dans l'œuvre du peintre, on retrouve dans les deux cas le *topos* du papillon aux ailes jointes, posé sur l'une des fleurs, tandis qu'un deuxième papillon vient ici égayer d'une note colorée la sobriété de l'entablement.

S'y montrant, avec vigueur et maîtrise, beaucoup plus libre que dans ses guirlandes et autres festons, Verbrugghen affirme dans ce bouquet tout le raffinement d'un talent réceptif aux modulations les plus subtiles du baroque naturaliste en vogue vers le milieu du XVII^e siècle.



This subtle floral composition is particularly representative of the early mature work of Gaspar Pieter Verbrugghen.

Stylistic considerations notwithstanding, the signature in capital letters instantly dispels all doubt as to the author of this work: this small masterpiece clearly springs from the talents of the elder of the two Verbrugghens. An excellent comparison piece, signed and dated 1654, is currently in the collection of the Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, which would seem to indicate an approximate date in the late 1650s for this painting.

In both cases, we see an essentially triangular concentration of blossoms towards the rim of the vase: this slightly strict composition is nevertheless softened by long-stemmed flowers shooting up at an angle, lending a dynamic to the bouquet and also breaking and counterbalancing the weighty mass created by the main blossoms.

A subtle chiaroscuro, reinforced by the use of an abstract black ground, modulates the chromatic harmonies of the bouquet which, in both cases, is positioned on the left edge of a simple wooden table.

Similar reserve has been exercised in the choice of the form of the glass vases: oval in the painting in Innsbruck, and in this case, it consists of a simple glass goblet that is quite different from the prototypes by Seghers.

In both works, we find the recurrent element in Verbrugghen's œuvre of the topos of the butterfly with closed wings that has lighted on one of the flowers, while a second butterfly adds a colorful note to the sober tabletop.

Revealing, in this bouquet, a vigor and a mastery that is much freer than in his garlands and other festoons, this painting confirms a sophisticated talent that was receptive to the most subtle aspects of the naturalistic baroque style that was all the rage around the middle of the 17th century.



45 Christian Berentz

1652 Hambourg – Rome 1732

Né à Hambourg en 1652, Berentz reçoit sa première formation auprès du peintre Hermann Kamphusen. Dès 1680, il est à Rome, ainsi que l'atteste une paire de tableaux conservés à la Kunsthalle datés de cette année. Très vite remarqué par le marquis Niccolo Maria Pallavicini, au service duquel il resta trois ans, Berentz est introduit dans l'intimité de Carlo Maratta et les cénacles artistiques romains les plus exclusifs.

Les Cardinaux Rezzonico et Spada, pour le dernier desquels Berentz réalisa un pendant à une œuvre de F. W. von Tamm, figurent parmi ses commanditaires. En dépit du succès et de la reconnaissance auxquels il accéda rapidement dans la métropole pontificale, il passa sa vieillesse à l'Hospice San Michele, où il s'éteignit le 12 mars 1732. Par-delà les pratiques compositionnelles issues du baroque romain où tapis, animaux, orfèvrerie et divers autres accessoires de luxe complètent de somptueux arrangements de fleurs et de fruits, sur fond d'architecture palatiale ou en extérieur, son art se reconnaît d'emblée à la vision cristalline qu'il déploie : transparence de l'air, exaltation chromatique de tons souvent atténués, rendu virtuose des métaux apportent une note résolument personnelle, tout en attestant d'une formation germanique. Son rôle fut déterminant dans la formation de Cristoforo Munari, l'un de ses élèves les plus doués.

L'alchimie subtile et personnelle des différents courants artistiques traversant l'œuvre de Berentz est particulièrement sensible dans cette somptueuse nature morte de fleurs et de fruits.

Monumentalisée par l'urne coupée et son fond architectural, cette opulente nature morte se situe d'emblée, à la mode italienne, dans un espace d'apparat extérieur s'opposant directement aux sobres entablements de bois ou de pierre privilégiés par les prédécesseurs allemands et flamands de Berentz.

En marge du caractère très "italien" de la sélection de fruits (melon ouvert, figes, raisins...), un luxe indéniable éclate dans le choix des accessoires émaillant cette somptueuse mise en scène : aiguière en vermeil, plateau de verres façon-de-Venise, des reflets desquels l'éclat subtil est rendu avec une délectation propre aux écoles du Nord, soierie bleue et dentelle caractéristiques du peintre, confèrent d'emblée à cette nature morte une ampleur aristocratique révélant à la fois le contexte et la fourchette temporelle d'exécution du tableau, même si, dans le sillage des productions d'un Jan Davidsz. De Heem en Flandre, d'un W. Kalf ou A. van Beyer en Pays-Bas, cette conception ample et luxueuse de la nature morte s'était également infiltrée dans les productions contemporaines des écoles septentrionales...

Si l'italianité de la composition transparaît de façon évidente, son éclat métallique et graphique fait ressortir le terreau alémanique dont elle procède. Et si l'éclat soutenu du chromatisme virant au pastel annonce bel et bien le Siècle des Lumières, la rhétorique baroque se dégageant de cette somptueuse nature morte l'ancre, avec vigueur et sans ambiguïté, dans les reflets des feux d'un Grand Siècle finissant...



Nature morte de fruits et de fleurs *Still life with fruit and flowers*

Toile. Canvas : 96,5 x 71,8 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



Born in Hamburg in 1652, Berentz received his early training from the painter Hermann Kamphusen. From 1680 onwards, he lived in Rome, as the pair of paintings from this year in the collection of the Kunsthalle indicate.

Having been quickly noticed by marquis Niccolo Maria Pallavicini, for whom he worked for three years, Berentz was soon introduced to the exclusive circles of Carlo Maratta and his artistic associates in Rome.

Among the first to commission work from Berentz were Cardinals Rezzonico and Spada. The former's commission consisted of a counterpart to a work by F. W. von Tamm. In spite of his rapid success and acknowledgment in the papal city, Berentz spent his old age at the Hospice San Michele, where he died on 12 March 1732.

With a compositional approach derived from the Roman baroque with carpets, animals, silverwork and various other luxuries accompanying magnificent arrangements of fruit and flowers against a background of palatial architecture, either indoors or outdoors, the crystalline vision Berentz brought to his art is immediately recognizable: the transparency of the air, the chromatic celebration of often subdued tones and the virtuoso rendering of metals strikes a distinctly personal chord that also reveals his Germanic training. Berentz played a decisive role in the training of C. Munari, one of his most gifted students.

The subtle and personal alchemy of the various artistic currents that inform the work of Berentz is particularly evident in this magnificent still life of flowers and fruit. Monumentalized by the carved urn and the architectural background, this luxuriant still life is immediately recognizable as being set, after the Italian fashion, in a ceremonial outdoor space that contrasts directly with the sober wooden and stone tables favored by the artist's German and Flemish predecessors.

In addition to the highly "Italianate" nature of the selection of fruits (a melon sliced open, figs, grapes), the choice of accessories scattered about this magnificent arrangement conveys an unmistakable opulence: the silver-gilt ewer, the Venetian glass tray with subtly glowing reflections attentively rendered as was typical of the Northern school and the blue silk and lace that is characteristic of this painter instantly imbue this still life with an aristocratic scale that is a giveaway for both the context and the period in which this work was created, even though, in the wake of the artists such as Jan Davidsz. De Heem in Flanders, and W. Kalf or A. van Beyer in the Netherlands, this broad and luxurious conception of the still life had also already infiltrated the contemporary productions of the Northern schools...

While the Italian character of the composition is readily apparent, its metallic and graphic force emphasizes the Germanic origins of its creator. And while the sustained brilliance of the somewhat pastel palette certainly portends the Age of the Enlightenment, the baroque rhetoric embedded within this sumptuous still life vigorously and decisively anchors it in the afterglow of a waning Golden Century.



Issu d'une longue lignée de peintres, Josef van Bredael s'engage en 1706 - pour une durée de quatre ans - à copier pour le marchand anversoïse J. De Witte des petits tableaux de Jan Brueghel de Velours, de Philip Wouwerman et d'autres artistes.

En 1735, il émigre à Paris. Il devient membre de l'Académie Royale de la cour du duc D'Orléans. Ce paysagiste s'inspire des compositions brueghéliennes tout en conférant à son interprétation l'esthétique propre à son époque.

S'attachant aux détails, il fige le modèle de ses motifs, les traits de ses personnages et le décor à la manière d'un miniaturiste. Une touche légère et une gamme chromatique nuancée, dominée par des tons bleus et bruns apportent vie et mouvement à ses compositions. La représentation du cheval est particulièrement caractéristique, avec des pattes minces, un tronc puissant et une tête étrangement petite. Témoignant d'une observation attentive du monde animalier au sein d'un paysage harmonieux, le peintre déploie une réelle qualité d'exécution qui le situe parmi les meilleurs suiveurs de Brueghel de Velours, aux côtés de Pieter Gijssels, Théobald Michau ou Mathijs Schoevaerdts.

C'est toute l'atmosphère d'un petit village flamand, mélangeant réminiscences brueghéliennes à des motifs résolument plus personnels qui se fait jour dans ce petit paysage pittoresque : A l'avant-plan un couple de cavaliers s'approche d'un groupe de paysans se lançant dans une joyeuse farandole qui n'est pas sans évoquer les réjouissances similaires que David Teniers utilise de façon récurrente dans ses scènes rustiques. Devant eux se tient un couple de bourgeois ou paysans plus aisés, tandis qu'un musicien, taquiné par des enfants, se tient devant la traditionnelle auberge villageoise qui clôture, à droite, la composition. Le bâtiment central, sorte de ferme-château qui, avec sa tour à bulbe, n'est pas sans évoquer un Steen campagnard, porte la date-ancre de 1565, ce qui d'emblée situe la scène dans un passé fictif de pure imagination. Le traditionnel moulin, perché sur une éminence, la rangée de maisons qui se dessinent le long de l'embarcadère fluvial complètent cette vue de village "idéale". Dans ce charmant petit cuivre, van Bredael parvient à intégrer, sans aucune surcharge et avec cette délicatesse de pinceau et ces subtils accords chromatiques qui le caractérisent, un nombre impressionnant de détails significatifs et expressifs.



Paysage fluvial avec fête villageoise
River landscape with village feast

Cuivre • Copper : 18 X 26 cm.
Signé.

PROVENANCE :
Collection privée



Josef van Bredael came from a long line of painters and, in 1706, for a period of four years, he undertook to copy small paintings by Velvet Brueghel, Philip Wouwerman and other artists for the Antwerp merchant J. De Witte. In 1735, he became a Member of the Royal Academy of the Court of the Duke of Orleans.

This landscape painter was inspired by compositions in the manner of Brueghel, while giving them an esthetic interpretation befitting the times. With an eye for detail, he carefully finished his motifs, the character's features and the decor, in the manner of a miniaturist. A light touch and a subtle range of colors, dominated by blue and brown tones, bring movement and life to his compositions. The portrayal of the horse is especially characteristic, with its slender legs, powerful body and a uncannily tiny head.

By careful observation of the animal world inside a harmonious landscape, the painter reveals a genuine talent, allowing him to be situated among the finest successors of Brueghel de Velours, together with Pieter Gijssels, Theobald Michau or Mathijs Schoevaerdts.

This picturesque little landscape presents us with the classic atmosphere of the Flemish village, combining elements reminiscent of the work of Brueghel with motifs that are decidedly more personal: in the foreground, a pair of riders approaches a group of peasants who are engaged in a joyous farandole that calls to mind the similar scenes of merrymaking that David Teniers repeatedly uses in his depictions of country life. In front of them stands a couple of burghers or at least more well-to-do peasants, while a musician, teased by children, is shown in front of the traditional village inn that completes the composition on the right. The central building, a type of farm-castle with an onion dome suggests a sort of rustic Steen and bears the date of 1565, thus immediately indicating that the scene takes place in a wholly fictitious and imaginary past. This view of the "ideal" village is completed by the traditional windmill atop a hill and the row of houses along the riverside.

With his characteristically delicate brushstroke and subtle color harmonies, van Bredael has successfully integrated a surprising number of significant and expressive details into this charming little copper panel, without the slightest sense of overcrowding.



47-48

Josef van Bredael

1688 Anvers – Paris 1739

Village au bord d'un fleuve ; et Paysage aux moulins *Village along the river; and Landscape with windmills*

Paire de cuivres • *Pair of coppers* : 14,7 x 21 cm.
Monogrammés.

PROVENANCE :
Collection de Raoussat-Boulbon
Galerie De Jonckheere, Bruxelles, 1980
Collection privée

L'héritage brueghélien est particulièrement sensible dans cette paire de raffinés petits pendants : leur échelle réduite n'enlève rien à l'ampleur panoramique de leur souffle. Avec le fleuve pour l'Eau, les moulins pour l'Air et la terre ferme, l'exhaustivité programmatique de ces deux pendants devient pratiquement évidente : il suffit de songer que le quatrième élément est implicitement contenu dans la représentation de foyers domestiques pour que l'on réalise la complémentarité nécessaire qui unit ces deux petits cuivres...

Par-delà les références directes et incontournables aux modèles brueghéliens, l'art de Bredael se manifeste avec vivacité dans le rendu minutieux des feuillages, l'individualisation soignée des personnages et des animaux (avec ces chevaux à l'allure tellement caractéristique) ainsi que l'éclaircissement de la palette. En cela, Bredael se révèle le contemporain d'un Michau, et, au-delà, préfigure déjà les développements du genre paysager au Siècle des Lumières.



The Brueghelian legacy is particularly noticeable in this elegant little pair of companion pieces: their small scale in no way reduces the expansive panoramic space that they hold within. With the river for Water, the mills for Air and the abundant Earth, the exhaustive programmatic scope of the two images is already quite clear: one need only consider that the fourth element is implicitly present in the representation of the homes to see how these two little copper panels inherently complement each other as a pair....

Alongside the direct and undeniable Brueghelian references, the art of Bredael displays particular vivacity in the minute rendering of the foliage, the attention paid to the individualization of the figures and animals (with the horses showing their particularly characteristic appeal) as well as in the light hues of the palette. In this way, Bredael can be seen as a contemporary of Michau, and, what is more, his work already foreshadows the developments that the landscape genre would undergo in the age of the Enlightenment.





Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto

1697 – Venise – 1768

Fils du Renardo da Canal, peintre décorateur pour les théâtres de San Moïse, Sant' Apollinare et San Frantino, Antonio Canal naît à Venise le 18 octobre 1697. Les connexions privilégiées que son père fut amené à entretenir avec le père de la veduta vénitienne, le peintre d'architectures Luca Carlevarijs, expliquent l'origine artistique de l'œuvre d'Antonio Canal. A vingt-deux ans, Canaletto quitte la cité lagunaire pour aller parfaire son art à Rome auprès de Locatelli et Gian Paolo Pannini. C'est au cours de ce séjour romain qu'il exécuta de spectaculaires *Vues du Colisée* et des paysages de la campagne romaine. Revenu au pays vers 1722, il y développe une bottega prospère de vedutiste, travaillant assidument pour l'Algarotti, mais aussi pour le Consul britannique J. Smith, grand négociateur de tableaux et d'œuvres d'art pour tous ces lords anglais effectuant leur Grand Tour et en mal de chefs d'œuvre... C'est par ces connexions privilégiées avec l'aristocratie anglaise que Canaletto se décida en 1746 de traverser l'Europe et la Manche pour séjourner quelque temps à Londres. De remarquables *vedute* anglaises, conservées de nos jours à la National Gallery, au Soane Museum, à Hampton Court et à Windsor Castle attestent de ce séjour fructueux. Rejoignant son neveu Bellotto à Munich en 1748, Canaletto retourne à Londres vers 1751, avant de regagner Venise en 1756. Renouant avec une production variée de *vedute*, où des œuvres intimistes de petit format côtoient des œuvres plus monumentales, décorées à grand renfort de fêtes bucentauresques et autres *procuratie*, Canaletto dirige un atelier florissant, collaborant occasionnellement avec Tiepolo, Ricci, Longhi et formant parmi ses nombreux disciples, un génie de l'envergure de Francesco Guardi.

Il décède en 1768, honoré de ses pairs et de ses concitoyens, et laissant une œuvre impressionnante, qui fera d'emblée figure de modèle suprême et archétypal d'un genre pictural bien déterminé.

Rarement apostillées, ses toiles figurent aujourd'hui dans les plus importants musées et collections privées. Son œuvre d'aquafortiste est moins connue mais elle témoigne, avec son trait cursif et sans reprises, d'une *maestria*, d'une liberté de facture et d'un goût moderne que l'on retrouve rarement au même degré dans les gravures du XVIII^e siècle.



Vue des Fondamenta Nuove et de Santa Maria del Pianto *View of the Fondamenta Nuove and Santa Maria del Pianto*

Toile • Canvas : 30,5 x 44,2 cm.

Signée au dos "Io zua. Antonio Canal, detto il Canaletto, feci"

PROVENANCE :

Dr. William Katz, Londres, 1955

Mrs. G. Abrahams, Londres

Dr. William Katz

Collection privée, Londres

Collection privée

LITTÉRATURE :

W.G. Constable, *Canaletto*, 1962, vol. I, pl. 60, vol. II, pp. 325-326, n° 321

W.G. Constable (J. G. Links ed.), *Canaletto*, 1976, vol. I, pl. 60, vol. II, pp. 348, n° 321

W.G. Constable (J. G. Links ed.), *Canaletto*, 1989, vol. I, pl. 60, vol. II, pp. 348, 360, 674, n° 321

A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia Immaginata*, 1985, vol. II, p. 742, n° P 462 (ill.)

L. Puppi, *L'Opera Completa del Canaletto*, 1981, pp. 119-120, n° 335 (comme autour de 1756)



The son of Renardo da Canal, a painter of scenery for the theaters of San Moïse, Sant' Apollinare and San Frantino, Antonio Canal was born in Venice on 18 October 1697. His father's privileged connections with the father of the Venetian veduta, the architectural painter Luca Carlevarijs, explain the artistic origins of the work of Antonio Canal. At the age of 22, Canaletto left the city of lagoons to perfect his skills in Rome with Locatelli and Gian Paolo Pannini. It was during this stay in Rome that he painted the spectacular views of the Colosseum and landscapes of the Roman countryside. Returning home around 1722, he developed a prosperous vedutist bottega, working diligently for l'Algarotti, but also for the British Consul J. Smith, a great negotiator of paintings and works of art for many an English lord on his Grand Tour looking to take home a masterpiece ... His privileged connections with the English aristocracy led Canaletto to cross the English Channel in 1746, for a stay in London. The remarkable English vedute, currently in the collection of the National Gallery, of the Soane Museum, at Hampton Court and at Windsor Castle prove that it was a fruitful period indeed. Joining his nephew Bellotto in Munich in 1748, Canaletto returned to London around 1751, before returning to Venice in 1756. Devoting himself to a varied production of vedute, featuring intimate small-scale works as well as more monumental works depicting many traditional celebrations featuring the Doge and other Procurators, Canaletto directed a flourishing workshop and occasionally collaborated with Tiepolo, Ricci, Longhi. His many disciples included a genius like Francesco Guardi.

He died in 1768, honored by his peers and fellow citizens and leaving an impressive œuvre which immediately assumed the position of supreme and archetypal model for a well-defined pictorial genre.

Rarely annotated, his canvases are currently held by the major museums and private collections. His etchings are less well known but, with their confident cursive strokes, they display a mastery and freedom of execution with a modern vision that is rarely seen in other engravings of the 18th century.



49

Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto

1697 – Venise – 1768

La perspective est pour le moins inhabituelle dans cette charmante vue lagunaire, éloignée des fastes du Grand Canal ou de la Place Saint-Marc, dont on aperçoit par ailleurs le campanile à l'arrière-plan.

Dans cette perspective un peu courbe se détache la sobre façade de Santa Maria del Pianto, égayée par les quelques éléments anecdotiques induits par ces bateliers, gentilshommes, enfants que Canaletto introduit dans la représentation comme autant de représentants des différentes classes sociales coexistant dans la Cité des Doges...

Mais plus que l'architecture ou les comparses de cette *veduta*, ce sont ici véritablement les éléments atmosphériques qui l'emportent, avec la part belle laissée au ciel, à la lagune et au jeu de reflets de la lumière dans ces derniers...

Gravée par Giovanni Battista Brustolini (1712-1796) dans sa série de 24 *Vedute principali* de Venise dédiées au Doge Marco Foscarini, cette toile se caractérise par une visibilité marquée de la technique pointilliste caractéristique de la main de Canaletto. Elle ressort avec d'autant plus de netteté sur ce fond à la gamme chromatique assourdie que l'on retrouve dans un certain nombre d'œuvres de petit format : En particulier, la *Vue de Dolo sur la Brenta* et son pendant, la *Vue de Mestre* présentent, par-delà des dimensions pratiquement similaires, d'évidentes analogies stylistiques avec notre toile. Links suggère pour ce groupe de compositions une datation probable suivant de près le retour de Canaletto d'Angleterre, aux alentours de 1755 (Constable (Links ed.), Canaletto, 1989, vol. II, p. 360).

Renforçant encore le caractère précieux de cette composition lagunaire, une signature au revers de la toile a été découverte sous le ré-entoilage lors de la restauration du tableau en 1956 par Dr. Katz. Les signatures de l'artiste sont, on le sait, extrêmement rares et celle-ci présente des analogies frappantes avec celle que l'on trouve au revers de la *Vue de la Place Saint-Marc en direction du Sud Ouest* (Constable (Links ed.), op. cit., vol. I, pl. 188, 231, vol. II, pp. 210-211, n°54).



This charming view of the lagoon is seen from an unusual perspective to say the least, far removed from the splendor of the Grand Canal or the Piazza San Marco, although the latter's bell tower can nonetheless be seen in the background.

In this slightly curved perspective, we see the sober façade of Santa Maria del Pianto, enlivened by a few anecdotal elements such as the boatmen, gentlemen and children that Canaletto includes in the painting as representatives of the many social classes that coexisted in the City of the Doges....

However, beyond the architecture and the figures, this veduta is truly sustained by the atmospheric elements, with the majority of the pictorial surface devoted to the sky, the lagoon and the play of light reflections between them....

Engraved by Giovanni Battista Brustolini (1712-1796) in his series of 24 Vedute principali of Venice dedicated to the Doge Marco Foscarini, this canvas is characterized by the pronounced visibility of the pointillist technique typical of Canaletto's workmanship. The scene stands out all the more clearly against the background of muted tones that appears in a number of small-scale works: particularly, in his View of the Dolo on the Brenta and its counterpart, the View of Mestre, which show clear stylistic similarities with this work, in addition to their similar format. Links suggests that this group of compositions could probably be dated to closely after Canaletto's return from England, around 1755 (Constable (Links ed.), Canaletto, 1989, vol. II, p. 360).

Further enhancing the precious quality of this lagoon scene, a signature was discovered on the back of the relined canvas when subsequent layers were removed for restoration by Dr. Katz in 1956. The artist's signatures are known to be extremely rare and this one shows striking similarities with the one on the back of the View of the Piazza San Marco towards the Southwest (Constable (Links ed.), op. cit., vol. I, pl. 188, 231, vol. II, pp. 210-211, no. 54).



50 Antonio Joli

Vers 1700 Modène – Naples 1777

Peintres de *vedute* et de scénographies, Antonio Joli naît à Modène vers 1700. Par-delà le créneau particulier dont il s'était fait une spécialité, son œuvre picturale domine le siècle, tant en abondance qu'en variété. Sa carrière itinérante, qui l'amena successivement à travailler dans la plupart des métropoles artistiques italiennes, rend hasardeuse toute tentative de l'enfermer au sein d'une école bien définie. Sa présence est attestée à Rome dès 1720, où il subit l'influence des Bibbiena et de Panini. Après un retour à Modène en 1725, suivi d'un séjour à Pérouse, c'est au cours de sa décennie vénitienne, de 1732 à 1742, qu'il se lance véritablement dans le vedutisme. Séjourmant à Londres de 1744 à 1749, il est appelé à diriger les mises en scènes du King's Theatre au Haymarket, avant d'être appelé à Madrid pour travailler aux théâtres du Buen Retiro et d'Aranjuez. De retour en Italie en 1754, il figure parmi les membres fondateurs de l'Académie de Peinture vénitienne. Un mention épistolaire de son collègue van Wittel le situe en 1759 à Naples, où, fort des contacts noués à Madrid, il succède dès 1762 à Vincenzo Re comme grand ordonnateur des fastes princiers et directeur de la scénographie du Théâtre San Carlo récemment fondé. C'est à Naples que, selon toute vraisemblance, il s'éteint le 29 avril 1777, au terme d'une carrière longue et bien remplie.

Ses œuvres témoignent d'une manière à la fois extrêmement précise et subtilement atmosphérique : Alors que prédomine, pour les principaux motifs architecturaux, une construction rigoureuse et linéaire, Joli ne dédaigne pas de se laisser "main libre" pour le rendu souvent vaporeux des éléments de l'arrière-plan.

Véritable virtuose de la *veduta*, il n'hésite pas non plus à travailler de mémoire à partir de ses propres croquis, voire encore en s'appuyant sur des dessins et gravures réallisés par des collègues. C'est ainsi que l'une de ses vues du Tibre affiche très lisiblement une date Madrid 1750, tandis que plusieurs de ses vues napolitaines semblent précéder son installation progressive dans cette ville à partir de 1759.

Fabbris, Della Gatta, Antoniani, mais aussi vraisemblablement Ricciardelli et Garri figurent parmi ses élèves.



Vue du Tibre avec le Château Saint-Ange et la Basilique de Saint-Pierre *View of the Tiber with the Castle Saint Angelo and Saint Peter's Basilica*

Taille. • Canvas: 45,7 x 66 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

The painter of *vedute* and stage decor Antonio Joli was born in Modena around 1700. Through the particular niche in which he specialized, his paintings would dominate the century, both for their abundance and their variety. His nomadic career, which led him to work in the majority of the Italian cities of art, considerably complicates any attempt to identify him with a single well-defined school. He is documented as having been in Rome from 1720 onwards, where he was influenced by the Bibbiena and Panini. After returning to Modena in 1725, followed by a visit to Perugia, it was in the course of his Venetian decade, from 1732 to 1742, that he would truly devote himself to *vedutism*.

During a stay in London from 1744 to 1749, he was put in charge of stage decor for the King's Theatre in Haymarket, before being called to Madrid to work in the theaters of Buen Retiro and Aranjuez. Returning to Italy in 1754, he became one of the founding members of the Academy of Painting in Venice. He is mentioned in a letter by his colleague van Wittel, placing him in Naples in 1759 where, on the basis of the contacts developed in Madrid, he succeeded Vincenzo Re in 1762 as chief organizer of the princely ceremonies and director of decor for the recently founded San Carlo Theater. It was also in Naples that he, to all appearances, died on 29 April 1777, after a long and full career.

His works bear witness to a manner that was at once extremely precise and subtly atmospheric: thus, although the principle architectural motifs show a preponderance of rigorous and linear construction, Joli was not averse to working "freehand" for the often hazy rendering of the elements in the background.

A veritable virtuoso in the *veduta*, he was also apt to work from memory based on his own sketches, or on the drawings and engravings produced by his colleagues. This explains the fact that one of his views of the Tiber is quite clearly marked with a date reading Madrid 1750, while several of his Neapolitan views appear to precede his gradual settlement in this city from 1759 onwards.

Fabbris, Della Gatta, Antoniani, but also apparently Ricciardelli and Garri were among his students.



50

Antonio Joli

Vers 1700 Modène – Naple 1777

Il s'agit ici sans doute de l'une des vues de Rome les plus populaires d'Antonio Joli. La vue est archétypale et permet de rassembler en un coup d'œil vestiges de la Rome Antique (en l'occurrence le Château Saint-Ange bâti sur les restes du Mausolée d'Hadrien), et les fastes d'une Rome plus baroque et pontificale, au travers des sculptures élançées du pont Saint-Ange décoré par les élèves du Bernin ou de la silhouette majestueuse de Saint-Pierre, tout en ménageant une vue pittoresque des rives animées du Tibre fondateur de l'Urbs.

Construite suivant une succession de plans diagonaux, la toile se caractérise par des contrastes d'ombre et de lumière assez marqués, faisant ressortir l'opposition, caractéristique dans l'œuvre de Joli, entre tracé précis et linéaire des monuments de l'avant-plan et évocation plus picturale et vaporeuse de lointains résolument plus atmosphériques.

Ce contraste de manière et de texture peut en l'occurrence revêtir une fonction symbolique directe si l'on songe que Saint-Ange peut aisément représenter le bras temporel du pouvoir de l'Eglise, à l'encontre d'une basilique Saint Pierre toute en rayonnement spirituel.

Cette vue, que l'on peut situer, au vu d'éléments stylistiques, aux alentours de 1755, correspond à la phase de pleine maturité de la production de l'artiste.

Le point de vue particulièrement dégagé de cette version permet de ménager une vue allant jusqu'à San Spirito in Sassia et le Janicule. Elle se distingue également par l'inclusion à gauche, au-dessus des toitures du Palais Altoviti fermant l'esplanade en face du Pont Saint-Ange, des coupes de l'Eglise de Saint-Jean des Florentins. Ces dernières sont singulièrement absentes de la vue plus resserrée jadis présentée par Agnew's (toile. 80 x 100,5 cm.), fermée à gauche par un imposant pin parasol et où l'embarcation de l'avant-plan gauche est recouverte d'une tente estivale.

D'ultérieures versions de cette toile étaient conservées, l'une, signée, dans la collection Halifax, l'autre dans la collection Harewood (toile. 44,4 x 41,3 cm), tandis que d'autres versions sont passées en vente, chez Christie's notamment, en avril 1972 ; le 17 décembre 1972 ; et le 24 Mai 1991, lot 88.



This work surely presents one of Antonio Joli's most popular views of Rome. It is an archetypal view encompassing the vestiges of ancient Rome (in this case, the Castle Saint Angelo built upon the remains of Hadrian's Mausoleum) and the splendors of a more baroque and papal Rome in the sculptures projecting off of the Ponte Sant'Angelo decorated by the students of Bernini and the majestic silhouette of Saint Peter's, at the same time as including a picturesque view of the teeming banks of the river Tiber, the wellspring of the Urbs.

Constructed in a succession of diagonal planes, this canvas shows rather pronounced contrasts of light and shadow, thus bringing out the opposition, characteristic of the work of Joli, between the precise and linear outlines of the monuments in the foreground and the more painterly and diaphanous evocation of the highly atmospheric view in the distance.

This contrasting manner and texture can at times take on symbolic meaning if one considers that Saint Angelo could easily represent the temporal arm of the power of the Church, as opposed to Saint Peter's Basilica with its spiritual aura.

This view, which, based on the stylistic elements, can be dated to around 1755, corresponds to the fully mature period of the artist's work. The particularly free point of view of this version allows for a scope embracing the Santo Spirito in Sassia as well as the Janiculum. It is also distinctive for the inclusion on the right, above the roofs of the Altoviti Palace along the esplanade in front of the Ponte Sant'Angelo, of the cupolas of the Church of Saint John of the Florentines. These are conspicuously absent from the more tightly framed view exhibited by Agnew's (canvas. 80 x 100.5 cm.), completed at the left by an impressive parasol pine and in which the small boat in the foreground is covered by a summer tent.

Further versions of this canvas have been noted: one, signed, in the Halifax collection, the other in the Harewood collection (canvas. 44.4 x 41.3 cm), while still other versions have been sold, particularly at Christie's, in April 1972 ; on 17 December 1972 ; and on 24 May 1991, lot 88.



51

Bernardo Bellotto

1720 – Venise – 1780

Vue de La Place Saint-Marc
View of the Piazza San Marco

Toile • Canvas : 30 x 48,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée.

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

Suivant les conseils de son illustre devancier et l'inclinaison naturelle de son esprit aventureux et libre, Bellotto quitte Venise dès 1741 pour séjourner à Rome, puis à Florence, Lucques et Vérone. Établi à Turin en 1745, il réalise pour Charles-Emmanuel III de Savoie des œuvres déjà fortement marquées par les contrastes luministes qui caractérisent son œuvre de maturité. Après un séjour à Londres, où il avait rejoint son oncle et reçu la protection de Walpole, il répond à l'invitation de Frédéric-Auguste II de Saxe, alias Auguste III de Pologne, dont il devient le peintre de Cour. C'est de cette période que date l'impressionnante série de ses 37 vues de Dresde, toujours conservées à la *Gemäldegalerie* de cette même ville. En 1757, éclate la Guerre de Sept Ans : la Cour s'installe à Varsovie mais Bellotto quitte la Saxe et séjourne successivement à Vienne en 1758, à Munich en 1761, avant de revenir à Dresde. Nommé membre de l'Académie de Peinture, il décide néanmoins de quitter la Saxe pour se rendre, avec son fils Lorenzo, à Saint-Petersbourg. Il s'arrêtera en chemin pour s'établir à nouveau à Varsovie, où il s'éteint en 1780. Le roi Stanislas Poniatowski l'ayant nommé son peintre de cour, Bellotto, après quelques années de déboires financiers, passa les dernières années de sa vie dans une opulence et des honneurs retrouvés.

Ses subtils jeux de reflets dans l'eau, l'intensité de ses contrastes de *chiaroscuro* sont autant de marques de sa main, distinguant nettement sa production de celle de son illustre oncle et prédécesseur.

A son tour, il n'hésitera pas à recourir à la collaboration occasionnelle de son fils, ainsi que l'indique la présence sur certains de ses tableaux de la signature plurielle *Canaletto fecerunt*.

Son œuvre gravée, pleine d'habileté et de simplicité, révèle une facette ultérieure du talent de cet artiste cosmopolite et original que fut Bernardo Bellotto.



Antonio Canal's nephew, Bernardo Bellotto, who shared the surname Canaletto with his uncle, was born in Venice in 1720. He joined the latter's workshop very early, before the age of 15, where he assimilated Canaletto's highly characteristic art and methods, at the same time as quickly developing an autonomous style of his own. Following the advice of his illustrious predecessor as well as the natural inclinations of his free and adventurous spirit, Bellotto left Venice in 1741 to live in Rome, and later Florence, Lucca and Verona. Having settled in Turin in 1745, he produced works for Charles-Emmanuel III of Savoy that already show the strong luminist contrasts that would characterize his mature production. After a stay in London, where he joined his uncle and enjoyed the protection of Walpole, he accepted an invitation from Frederick-August II of Saxony, alias August III of Poland, and became his court painter. It was during this period that he produced the impressive series of 37 views of Dresden, which are still in the collection of the *Gemäldegalerie* in the same city. In 1757, the Seven Years' War broke out and the Court moved to Warsaw, but Bellotto left Saxony and moved successively to Vienna in 1758 and Munich in 1761, prior to his returning to Dresden. Although he was accepted into the Academy of Painting, he nevertheless decided to leave Saxony to go with his son Lorenzo to Saint-Petersburg, but ended up settling along the way in Warsaw, where he died in 1780. Having been made court painter by king Stanislas Poniatowski, after several years of financial difficulties, Bellotto was able to spend the last years of his life once again amidst opulence and accolades.

His work is characterized by the subtle plays of the reflections in water and the intensity of his *chiaroscuro* contrasts which clearly distinguish his paintings from those of his celebrated predecessor.

In turn, he also occasionally collaborated with his own son, as is indicated by the presence on certain paintings of signature in the plural, *Canaletto fecerunt*.

An additional facet of the talent of this cosmopolitan and original artist is revealed in the simple charm of his skillful engravings.



La perspective rigoureuse et la précision de détails de cette vue archétypale de la place Saint-Marc interpellent d'emblée le spectateur. Canaletto fut lui-même l'auteur à plusieurs reprises de vues similaires, mais en privilégiant un cadrage plus resserré, éliminant notamment la Tour de l'Horloge à droite ou la façade des Procuratie Nuove à gauche.

La lumière subtilement argentée que l'on observe ici, ainsi que l'azur caractéristique d'un ciel qui n'est pas sans rappeler celui de la *Vue du Canal Grande*, jadis dans la collection Oppenheimer, Londres, désignent le jeune Bellotto comme l'auteur de cette *veduta*, alors même qu'il devait encore évoluer dans l'atelier de son oncle.

Des rapprochements encore plus significatifs peuvent être opérés avec les deux dessins de la Place Saint-Marc conservés au Hessisches Landesmuseum de Darmstadt. Dans les deux cas, on retrouve en effet cette vision panoramique au grand angle, brassant plus large que nature, ainsi que l'étoffage caractéristique de personnages où se côtoient couple de patriciens, moines, étal de marchand, gens du peuple ainsi que l'inévitable *topos* du chien...



The rigorous perspective and the precise details of this archetypical view of the Piazza San Marco instantly engage the viewer. Canaletto himself produced numerous similar views, but used a tighter framing, thus cutting out of the Clock Tower at the right and the façade of the Procuratie Nuove at the left.

The painting's subtly silver light, as well as the characteristic blue of the sky, that recalls that of the View of the Canal Grande, formerly in the Oppenheimer collection, London, identify the younger Bellotto as the author of this veduta, even though he had yet to complete his development in his uncle's workshop at the time it was painted.

The comparison with the two drawings of the Piazza San Marco in the collection of the Hessisches Landesmuseum in Darmstadt is even more significant. In both cases, we see this wide-angle panoramic view that extends larger than life, as well as the characteristic population of figures, consisting of a patrician couple, monks, a single market stall and ordinary people, along with the customary topos of the dog ...



Maître des vues de la Fondation Langmatt

Actif à Venise entre 1750 et 1780

L'identité de ce vedutiste, nommé d'après les treize *vedute* vénitiennes conservées à la Fondation Langmatt de Baden, Suisse, reste sujette à caution. Son *corpus*, dont l'importance ne cesse de grossir au fil des réattributions successives, révèle un habile praticien, habité par un souci de construction de perspectives rigoureuses et égayant ses vues de personnages rendus avec verve et souvent ponctués de touches de couleurs vives. Stylistiquement, son œuvre se montre tributaire des enseignements d'un Carlevarijs et d'un Richter.

C'est sur cette base que le Prof. Dario Succi a avancé (cf. D. Succi in : cat. Expo. *Mithos Venedig-Venezianische Veduten* des 18. Jahrhunderts, Baden, 1994, pp. 38-51) que notre maître mystérieux ne serait autre qu'Apollonio Domenichini. Ce dernier, surnommé il Menichino, apparaît inscrit dans les registres de la *fraglia* vénitienne des peintres en 1757 et fut effectivement l'élève de Carlevarijs et de Johannes Richter. Personnalité artistique marquante de son époque, Domenichini fut souvent cité par ses contemporains à l'égard des vedutistes plus connus que sont pour nous Canaletto, Guardi et *alii*. Son nom revient d'ailleurs de façon récurrente dans les envois de *vedute* effectués par Gian Maria Sasso, illustre marchand de l'époque, pour le ministre anglais John Strange.

Cette *veduta* emblématique de la Place Saint Marc nous permet de mieux saisir la personnalité artistique de ce peintre : on y retrouve la rigoureuse construction perspective, égayée de groupes de personnages lestes et enlevés.

C'est très distinctement que le peintre nous met en place la basilique, dont le tympan est encore ici dûment sommé de ces célèbres chevaux que Bonaparte placera au sommet de l'Arc du Carrousel, le Campanile, la tour de l'Horloge à gauche, et les sobres et nobles bâtiments des Procuratie tout autour de la place. A vrai dire cette *veduta* n'est pas sans évoquer une vue similaire créée par Canaletto et aujourd'hui conservée au Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid. Mais en lieu et place de la scène quotidienne de marché que Canaletto s'était complu à détailler devant la basilique, c'est une scène plus exotique, plus "couleur locale", à l'intention probable des éventuels commanditaires étrangers de cette *veduta*, que le maître des Fondations Langmatt campe devant le campanile : on y aperçoit en effet un tréteau théâtral de fortune destinée à la représentation d'une pièce issue, selon toute vraisemblance, du répertoire de la *Commedia dell'Arte* et attirant une foule de badauds. Plus proches de nous, d'élégantes dames masquées à la mode vénitienne, des gentilshommes, des magistrats ou encore un prélat saisi en pleine discussion avec un marchand levantin complètent l'effet de savoureuse vérité généré par la scène.



Vue de La Place Saint-Marc *View of the Piazza San Marco*

Toile • Canvas : 40,5 x 73,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée



The identity of this vedutist, named after the 13 Venetian vedute in the collection of the Langmatt Foundation in Baden, Switzerland, remains somewhat provisional. His body of work, which continues to expand as more and more work is attributed to him, displays an artist with a skillful hand, preoccupied with the construction of rigorous perspectives, who enlivened his views with figures rendered with verve and often accented with bright colors. Stylistically, his œuvre appears to have been nourished by the work of Carlevarijs and Richter.

It is on this basis that Prof. Dario Succi has suggested (cf. D. Succi in: Exhib. cat. *Mithos Venedig-Venezianische Veduten* des 18. Jahrhunderts, Baden, 1994, pp. 38-51) that this mysterious master was none other than Apollonio Domenichini. The latter, dubbed il Menichino, is listed in the registers of the Venetian *fraglia* of painters in 1757 and was indeed the student of Carlevarijs Johannes Richter. A striking artistic personality in his day, Domenichini was often cited by his contemporaries as on a par with the currently better known vedutists such as Canaletto and Guardi, among others. In fact his name appears repeatedly in the consignments made by Gian Maria Sasso, a famous merchant at the time, for the English minister John Strange.

This emblematic veduta of the Piazza San Marco affords further insight into the artistic personality of this artist: we recognize here the rigorous perspective construction, deftly decorated with lively groups of figures.

With the utmost clarity, the painter captures the basilica, the tympanum of which is shown still crowned with the famous horses that Bonaparte would later place atop the Arc du Carrousel, the Campanile and the Clock Tower at the left, and the sober and noble buildings of the Procuratie lining the square. In truth, this veduta recalls a similar view by Canaletto that is currently in the collection of the Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid. However, instead of the scene of daily market life in front of the basilica that Canaletto details with such relish, the Master of the Langmatt Foundation resorts to a more exotic scene, with more "local color", probably with the foreign commissioner of this veduta in mind: it is here a makeshift stage which is set up in front of the Campanile, for a performance of what appears to be a piece from the repertoire of the *Commedia dell'Arte*, attracting a crowd of onlookers. Closer to us, elegant ladies masked in the Venetian style, gentlemen, magistrates and even a prelate shown in a heated discussion with an oriental merchant, complete the effect of colorful realism that the scene achieves.



53

Francesco Tironi

Vers 1745 – Venise 1797

Vue du Bassin de Saint-Marc *View of the Basin of San Marco*

Toile • Canvas : 67 x 104,5 cm.

PROVENANCE :
Collection privée

Peu d'éléments de la biographie de ce peintre mystérieux nous sont parvenus. Ordonné au sacerdoce, Francesco Tironi s'éteint à Venise le premier mars 1797, âgé seulement de 52 ans.

Se basant notamment sur ses *Ventiquattro Prospettive delle Isole della Laguna di Venezia* gravées par Antonio Sandi, H. Voss fut le premier à réexhumer en 1927-28 l'œuvre de Tironi : c'est ainsi qu'il rendit au peintre six dessins préparatoires conservés à l'Albertine de Vienne ainsi que deux toiles, conservées dans des collections privées, portant le monogramme *F. T.*. L'influence de Canaletto mais aussi celle, plus tardive, de Francesco Guardi sont apparues au fil des réattributions et redécouvertes qui se sont succédé depuis. Et c'est en fin de compte une œuvre souvent résolument personnelle, tiraillée entre drame et sérénité, qui se dessine progressivement.

C'est le versant résolument préromantique de l'art de Tironi qui s'exprime avec puissance dans cette vision inédite du bassin de Saint-Marc.

L'atmosphère crépusculaire l'emporte sur l'agitation mercantile de l'avant-plan, se concentrant autour de la presqu'île de la Dogana. Dans ce climat empreint d'une certaine raideur mélancolique, on est loin des processions, intronisations et autres réjouissances bucentauresques et festives servant de prétexte aux vues du Bassin de Saint-Marc par ses prédécesseurs du Siècle d'or de la Sérénissime, qu'il s'agisse de Carlevarijs, Canaletto ou de leurs suiveurs.

Le grand angle panoramique adopté par le peintre amenuise ici l'effet de majesté des monuments de l'arrière-plan : Palais des Doges, Procuratie Nuove, Campanile de Saint-Marc dessinent le profil directement reconnaissable d'une cité jadis opulente mais dont la réalité contemporaine moins glorieuse ressort avec d'autant plus d'acuité par l'agitation mercantile un peu maigre de l'avant-plan.

La manière picturale de Tironi, à la fois énergique et contrastée, réminiscente des créations les plus modernes d'un Guardi et relayée par d'expressifs contrastes de luminosité, renforce la tension intérieure que génère la composition. C'est dans ce chiasme significatif entre vestiges d'une gloire passée artifices compositionnels et picturaux préromantiques que se déploie ici avec force toute la poésie nostalgique de l'art de Tironi.



Few biographical details have been established for this mysterious painter. Ordained to the priesthood, Francesco Tironi died in Venice on March 1797, at the age of only 52.

*On the basis particularly of his *Ventiquattro Prospettive delle Isole della Laguna di Venezia* engraved by Antonio Sandi, H. Voss was the first to re-exhume Tironi's oeuvre in 1927-28 : thus, he attributed six preparatory drawings at the Albertina in Vienna to him as well as two canvases, held in private collections and bearing the monogram F. T. The influence of Canaletto but also, later in his career, of Francesco Guardi came to light through various subsequent reattributions and rediscoveries. The body of work that ultimately emerges is often resolutely personal, and hovers between drama and serenity.*

In this incomparable depiction of the Basin of San Marco, the distinctly preromantic side of the art of Tironi is given powerful form. The to-and-fro of the marketplace in the foreground concentrated around the peninsula of la Dogana is enveloped in this twilight atmosphere. In this climate marked by a certain melancholy tension, we find ourselves far from the processions, enthronements and Ascension Day rites and festivities that formed the justification for depictions of the Basin of San Marco by his predecessors in the Venice of the Golden Century, from Carlevarijs to Canaletto or their followers.

The wide panoramic angle the painter chooses here heightens the majesty of the monuments in the background: the Palace of the Doges, the Procuratie Nuove, and Saint Mark's Campanile compose the immediately recognizable profile of a once opulent city, whose less glorious contemporary reality stands out all more clearly in the somewhat sparse mercantile hustle and bustle in the foreground.

Tironi's both energetic and highly contrasted painterly manner reminiscent of the most modern work by Guardi enhanced by expressive contrast in the light effects, reinforces the inner tension created by the composition. It is in this mirroring of the vestiges of past glory with the compositional and painterly artifice of the preromantic era that Tironi's art unfolds here in all its nostalgically poetic power.



Vue du Canal Grande à Venise
View of the Canal Grande, Venice

Toile • Canvas : 53,5 x 74,8 cm

PROVENANCE :
 Collection privée

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

A partir de 1831, il s'installe à Milan et de 1834 à 1838 il effectue une série de voyages qui le porteront successivement à Florence, Rome, Naples et paestum, élargissant ainsi son répertoire de vedutiste.

De son œuvre multiforme, il convient de souligner, par-delà la variété des sujets, l'extrême qualité de la réalisation picturale qui font de lui l'un des plus dignes épigones de la tradition vedutiste vénitienne des Lumières.

Veduta archétypale s'il en est, cette vue du Canal Grande apparaît à première vue comme la directe héritière de celles d'un Canaletto, d'un Bellotto, Marieschi, voire même d'un Guardi. L'extrême précision du rendu architectural (on reconnaît notamment la magnifique façade du Palais Grimani) ainsi que la sensibilité atmosphérique toute en poésie qui se dégage de cette composition en font une œuvre digne de ces illustres antécédents et témoignent de l'art consommé de Bison.

A y regarder de plus près cependant, cette *veduta* porte les marques non équivoques du siècle qui l'a vu naître. Sans même s'attarder sur les détails vestimentaires, crinolines et redingotes qui situent d'emblée la scène dans les années 1830, on ne peut qu'être frappé par la parcimonie avec laquelle Bison intègre des groupes de personnages dans cette merveilleuse vue architecturale. On est loin ici de l'agitation, du grouillement de personnages récurrents dans l'œuvre de ses illustres prédécesseurs du XVIII^e siècle. Bison sacrifie-t-il déjà au mythe d'une Sérénissime ou plutôt d'une Venise alanguie et mourante ? L'utilisation de Sérénissime qualifiant la République des Doges serait ici déplacée dans la mesure où l'inscription *I.R. Poste* (Postes impériales et royales) lisible au-dessus du porche monumental du Palais Grimani révèle l'occupation autrichienne : Et c'est sans doute là que l'atmosphère de dignité compassée et de calme un peu forcé se dégageant des figures émaillant la toile prend tout son sens. Comme si Bison, par-delà la sérénité et la limpidité apparentes de cette *veduta*, avait voulu y instiller une dimension politique subtile de résistance à l'occupant...



Born in Palmanova in Friuli in 1762, Giuseppe Bernardino Bison occupies a special place among the painters who carried on the vedutist tradition on the edge of the XVIIIth and XIXth centuries. An eclectic and versatile artist, he has also left behind a major body of work as a fresco painter, following in the prestigious footsteps of Tiepolo, Guardi, Ricci, Zais and Diziani: numerous palaces and villas in Ferrara, Padua, Treviso, Udine, Trieste and environs bear witness to his talents as a decorator. On easel, although devoting himself essentially to topographical views, he nevertheless also tackled varied and diverse fantasy subjects. In addition to these two aspects of his art, he also produced an impressive body of graphic work. From 1831 onwards, he settled in Milan and between 1834 and 1838, he undertook a series of trips which would take him in turn to Florence, Rome, Naples and Paestum, thus expanding his repertoire of views. In his multifaceted work, in addition to the variety of subjects, the extremely high quality of the workmanship must be emphasised, making him one of the most worthy followers of the Venetian vedutist painters from the Enlightenment.

An archetypal *veduta* if ever there was one, this view of the Grand Canal seems at first sight to be a direct descendant of those by Canaletto, Bellotto, Marieschi or even Guardi. The extreme precision of the architectural rendering (notably, the magnificent façade of the Grimani palace is visible) as well as the atmospheric feeling full of poetry that this composition exudes, is a consummate example of Bison's art which is worthy of his illustrious forerunners.

However, closer study reveals that this *veduta* bears the unmistakable mark of the new century it ushered in. Without even going into the details of clothing, with crinolines and redingotes which immediately situate this scene in the 1830s, one cannot help being struck by the sparingness with which Bison has integrated the figures into this marvellous architectural view. It is a far cry from the bustle and swarming figures which repeatedly appear in the work of his renowned predecessors in the XVIIIth century. Is Bison already giving himself over to the myth of a languid Most Serene Republic? But this very terminology is clearly out of place here, to the extent that the inscription *I.R. Poste* (standing for [Imperial] and [Royal] Mail), legible above the monumental doorway to the Grimani Palace, reveals the Austrian occupation of the City of the Doges. This doubtlessly explains the atmosphere of measured dignity and somewhat forced calm projected by the figures dotting the canvas, as if, beyond the apparent serenity and clearness of this view, Bison wanted to lend it a subtle political dimension in resistance to the occupation...



Index

Les artistes figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre alphabétique

Osias Beert	17, 18
Bernardo Bellotto	51
Christian Berentz	45
Pieter Binoit	24
Giovanni Bernardino Bison	54
Henri met de Bles	4
Josef van Bredael	46, 47-48
Adam van Breen	25
Paul Bril	11-12
Pierre Brueghel le Jeune	14
Jan Brueghel le Jeune	19, 27, 28, 29
Pierre Brueghel III	23
Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto	49
Maerten van Cleve	10
Marcellus Coffermans	9
Colijn de Coter	1
Lucas Cranach l'Ancien	2
Lucas Cranach le Jeune	7-8
Georg Flegel	13
Jan Baptist van Fornenburgh	20
Antonio Joli	50
Frans Francken	19
Hieronymus Francken le Jeune	16
Abel Grimmer	15
Pieter Gysels	32, 33, 34
Cornelis de Heem	41
Jan van Kessel	36-39, 40
Gijsbrechts Leytens	21
Corneille de Lyon	5, 6
Maître des Demi-Figures	3
Maître des vues de la Fondation Langmatt	52
Philippe de Marlier	26
Martin Ryckaert	22
Gillis Neyts	35
Abraham Storck	42-43
David Teniers	30, 31
Francesco Tironi	53
Gaspar Pieter Verbrugghen	44



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 et recherche : Emmanuel LAMBION

Traduction : Catherine GRADY

Printed in Belgium by Dereume



