



DE JONCKHEERE

DE JONCKHEERE



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

100, rue du Faubourg Saint-Honoré

75008 Paris

Tél. : 01 42 66 69 49

Fax : 01 42 66 13 42

e-mail : art.dejonckheere@wanadoo.fr

Membre du Syndicat Français des Antiquaires

Membre de la Chambre Belge des Antiquaires

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

MAISON DE JONCKHEERE



Cranach, Brueghel, Teniers et leurs contemporains

Vingt ans de présence à Paris

50^e Exposition

2003-2004





Catalogue

Les artistes figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique

1-2.	Lucas CRANACH le Vieux Frederick et Jean	1472-1553	29.	Hieronymus FRANCKEN le Jeune Un cabinet d'amateur	1578- 1623
3.	Maître des DEMI-FIGURES Marie Madeleine à son écritoire	vers 1490-1540	30.	Osias BEERT l'Ancien Nature morte aux framboises	1580-vers 1623
4.	Adriaen ISENBRANT Saint Jérôme pénitent	vers 1490-1551	31.	Willem van NIEULANDT II Caprice, vue de Rome	1584-1635
5.	Pieter COECKE d'Alost Vierge au coussin	1502-1550	32.	Martin RYCKAERT Paysage de la campagne romaine	1587-1631
6.	Herri Met De BLES Christ aux enfers	vers 1510-1555	33.	Martin RYCKAERT Paysage de la campagne romaine	1587-1631
7-8.	Lucas CRANACH le Jeune Portraits de M. et K. Luther	1515-1586	34.	Martin RYCKAERT Paysage avec cascade, troupeaux et paysans	1587-1631
9.	Attribué à François CLOUET Portrait de Charles IX	1516-1572	35-36.	Martin RYCKAERT Paire de petits paysages	1587-1631
10.	Pieter HUYS Saint Christophe	vers 1519-1584	37.	Abraham GOVAERTS Vertumne et Pomone	1589-1626
11.	Jacob GRIMMER Kermesse	1526-1586	38.	Antonie VERSTRALEN Paysage d'hiver avec patineurs	1593-1641
12.	Georg HOEFNAGEL Allégorie de l'Amour	1542-1600	39.	Jan BRUEGHEL le Jeune Une place de village animée	1601-1678
13-14.	Paul BRIL Le repas d'Emmaus; La fuite en Egypte	1554-1626	40.	Jan BRUEGHEL le Jeune Le grand chemin	1601-1678
15.	Pierre BRUEGHEL le Jeune La prédication de Saint Jean-Baptiste	1564-1638	41.	David TENIERS le Jeune Cabinet de peintures	1610-1690
16.	Pierre BRUEGHEL le Jeune La Procession de la Mariée	1564-1638	42.	David TENIERS le Jeune Joueur de cornemuse avec sa femme	1610-1690
17.	Pierre BRUEGHEL le Jeune Le Misanthrope	1564-1638	43.	Jan VAN BALEN Allégorie de la vue	1611-1654
18.	Pierre BRUEGHEL le Jeune Scène galante	1564-1638	44.	Isaac VAN OOSTEN Paysage avec voyageurs traversant un village	1613-1661
19.	Jan BRUEGHEL le Vieux Le retour du marché	1568-1625	45.	Jacob VAN ES Nature morte aux framboises	1616-1666
20.	Abel GRIMMER Paysage d'hiver avec la Fuite en Egypte et le Songe de Joseph	1570-1618	46.	Bartholomeus GRONDONCK Paysage panoramique avec château	avant 1625
21.	Denis Van Alsloot Carnaval en hiver	1570-1628	47.	Bartholomeus GRONDONCK Paysage panoramique avec château et jardin à la française	avant 1625
22-23.	Sebastien VRANCKX Avril et Juillet	1573-1647	48.	Jan VAN KESSEL I Planche d'insectes et papillons	1626-1679
24-25-26-27.	Louis de CAULERY Les 4 saisons	1575-1621	49-50.	Jan VAN KESSEL I Paire de concerts d'oiseaux	1626-1679
28.	David VINCKBOONS Joueur de vielle	1576-après 1632	51.	Jan VAN KESSEL I Nature morte aux fleurs et aux coqs	1626-1679

1-2

Lucas CRANACH le Vieux

1472 Kronach – Weimar 1553

Quand Lucas Cranach le Vieux fut convoqué à Wittenberg, on lui demanda aussitôt de peindre plusieurs versions du double portrait de Frederick Le Sage et Jean Le Constant. Ces deux portraits sont d'ailleurs une réplique du triptyque conservé au Germanisches Museum de Nuremberg.

Dans le catalogue de Koeplin et Falk, on trouve une œuvre similaire (n°90), un Portrait du Prince Frederick (Musée d'Art, Berne) daté 1532, similaire à notre portrait, présenté comme une œuvre de Lucas Cranach le Vieux avec la participation de son atelier, ce qui était courant pour les œuvres produites en grand nombre à cette époque.

Se plaçant d'emblée au sommet des portraits commémoratifs, ces panneaux s'imposent également par leur puissance expressive et esthétique. Avec leurs bajoues, leurs yeux bridés et alertes, leur maintien affaissé de khalife vieillissant, Jean le Constant et Frederick le Sage interpellent directement le spectateur. Et la simplification magistrale des traits de leurs visages mémorables, l'acuité du graphisme en arabesque, l'accord chromatique sobre et métaphorique, où carnations basanées, bleu azur du fond et blanc éclatant des chemises brodées se fondent harmonieusement, sont autant d'éléments qui situent ces panneaux parmi les plus hautes réalisations de Cranach portraitiste.

Les exemples de cette aussi bonne qualité artistique sont extrêmement rares, Friedländer, Rosenberg et Koeplin ont très bien su nous les retranscrire. Les versions ultérieures seront plus nombreuses et de moins bonne qualité artistique.



When Lucas Cranach the Elder was summoned to Wittenberg he was immediately commissioned to paint multiple versions of the dual portraits of Frederick the Wise and John the Steadfast.

In the catalogue of Koeplin and Falk, we find a work similar (n°90), A Portrait of Prince Frederick (Musée d'Art, Berne) dated 1532, similar to our portrait, presented as a work of Lucas Cranach the Elder with studio participation, quite usual for paintings produced in number but with studio participation of his sons Jan and Lucas the Younger.

However the two paintings, seen in the original by Dr. Koeplin (Basle 1974, p. 12) Prince Frederick the Wise and Prince John the Steadfast exhibited in Zurich and discussed here have authentic signatures which give testament by the artistic quality to Lucas Cranach the Elder, in the finesse of the face, the shirt, ect. (classe 3 according to the list of Dr. Koeplin in the catalogue Cranach, Basle 1974, p. 12)

Contrary to the impression given by Friedländer and Rosenberg examples of this kind and of such good quality are extremely rare. Only the later versions, being less good, are more numerous.



3

Maître des DEMI-FIGURES

Actif à Anvers entre 1500 et 1550

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.



Sainte Marie-Madeleine à son écritoire
Saint Mary Magdalen at her writing desk
Panneau • Panel: 54 x 42 cm.

PROVENANCE:
Galerie De Jonckheere (1994)
Collection privée



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.



3

Maître des DEMI-FIGURES

Actif à Anvers entre 1500 et 1550

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 peintre 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 (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 et 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 XVème siècle.



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 (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 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.



Si quelques incertitudes demeurent encore sur les débuts de la vie et de la carrière du peintre, c'est bien en 1510 qu'il vint à Bruges où il acheta un droit de citoyenneté, qu'il se maria et qu'il fut nommé franc-maître de Saint-Luc et de Saint-Elegius. D'après Sanderus, il travailla avec Gérard David et fut tout particulièrement remarquable dans la peinture de nus et de portraits, dans une facture d'une délicatesse extrême.

La preuve a pu être établie qu'il envoyait régulièrement des tableaux en Espagne; c'est ainsi que des œuvres que l'on a cru autrefois de Mostaert (qui ne semble pas avoir travaillé pour ce pays), et qui sont de toute évidence la production d'un disciple de Gérard David, lui sont aujourd'hui attribuées, d'où son surnom de Pseudo-Mostaert.

On le connaît également sous le pseudonyme du Maître de la Vierge des sept douleurs, car on pense qu'il a peint dans sa jeunesse le diptyque de *La Vierge des sept douleurs* adorée par la famille Van de Velde.

Sa production semble avoir été importante mais son chef-d'œuvre demeure à ce jour la grande *Adoration des mages*, triptyque de la cathédrale de Lubeck, signé et daté 1518.

Travailleur infatigable, fermement appuyé sur la foi de l'Eglise, Saint Jérôme (né en 347) ne craignit pas d'affronter les habitudes, de risquer les suspensions et d'entrer en débat avec les évêques. Il est ici représenté dans le désert de Syrie pendant ses années de pénitence, avec le lion auquel il retira une épine de la patte.

En 385, il décida de partir pour l'Orient et se fixa définitivement à Bethléem où, quelques années plus tard, se créa une communauté de moniales. A Bethléem, il commença à traduire en latin directement sur le texte hébraïque tous les livres de la Bible : cette grande œuvre, qui donna naissance à la *Vulgate*, ne fut achevée qu'en 405, et dut attendre la fin du Vème siècle pour être reconnue à sa juste valeur et devenir la traduction courante de l'Occident chrétien.



Saint Jérôme pénitent
Saint Jerome Penitent
Panneau • Panel: 27 x 19,5 cm.

PROVENANCE:

Dr Wendland, Berlin 1928

P. de Boer, Amsterdam 1944

Collection privée.

LITTÉRATURE

Max J. Friedländer: *Early Netherlandish Painting*, XI éd. H. Pauwels, Leyde et Bruxelles, 1974, p. 91, n° 204, pl. 142



While some degree of uncertainty persists as to the early life and career of this painter, he is known to have come to Bruges in 1510 and purchased citizenship rights there, as well as marrying and becoming accepted as a Master of the Guild of Saint-Luke and Saint-Elegius.

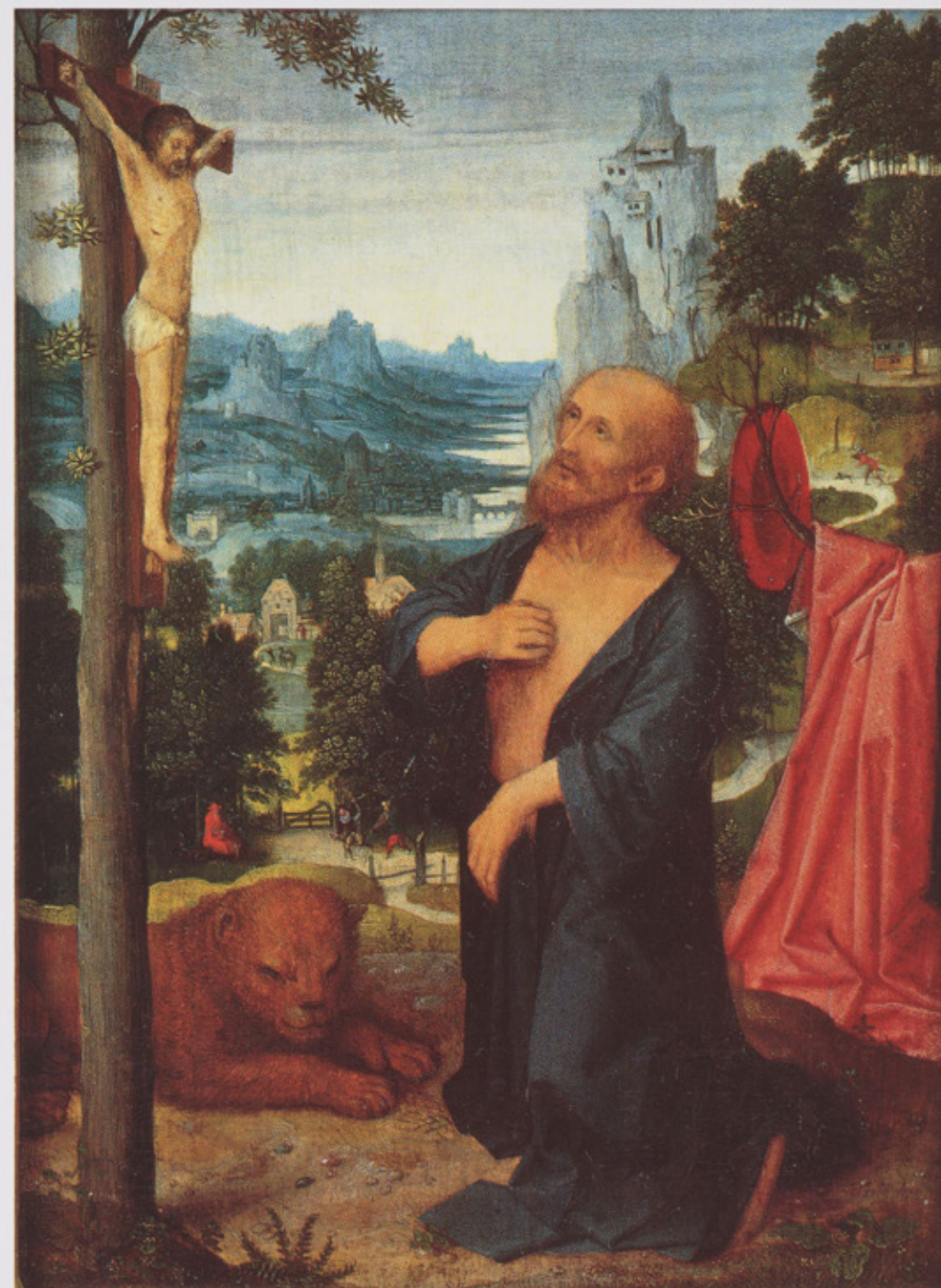
According to Sanderus, he worked with Gerard David and did particularly outstanding work in painting nudes and portraits showing an extreme delicacy of brushwork.

It has been possible to establish proof that he regularly sent paintings to Spain; thus, works once believed to have been by Mostaert (who apparently did not send work to Spain), and which to all appearances are the work of a disciple of Gerard David, have currently been attributed to Isenbrant, hence his nickname of Pseudo-Mostaert.

He is also known by the pseudonym of Master of the Virgin of the Seven Sorrows, because it is believed that in his youth he painted the diptych of the Virgin of the Seven Sorrows worshipped by the family Van de Velde.

He appears to have been fairly prolific but his masterpiece remains to this day the large *Adoration of the Magi*, a triptych in the Cathedral of Lubeck, signed and dated 1518.

An indefatigable worker, sustained by a profound faith in the Church, Saint Jerome (born in 347) was not afraid of flying in the face of custom, of risking suspicion and of entering into debate with the bishops. He is shown here in the desert of Syria during his years of penance, accompanied by the lion from whose paw he removed a thorn. In 385, he decided to leave for the Orient and settled definitively in Bethlehem where, several years later, he founded a community of monks. At Bethlehem, he began to translate into Latin all of the books of the Bible from the original Hebrew: this great work, which resulted in the *Vulgate*, was completed in 405, but it would not be until the end of the fifth century that the true value of this labour was recognised and was taken up as the standard translation for Western Christianity.



5

Pieter COECKE d'Alost

1502 Alost – Bruxelles 1550

Artiste flamand du XVI^{ème} siècle qui exerça une activité multiforme de peintre, architecte, créateur de cartons de tapisseries et de vitraux, traducteur, éditeur et graveur, P. Coecke d'Alost fut le beau-père et le maître de Pieter Bruegel l'Ancien. D'après van Mander, il fut l'élève de Bernard van Orley à Bruxelles et fit le voyage en Italie.

En 1525, il s'établit à Anvers, où il épouse Anna van Dornicke, la fille du peintre anversois Jan van Dornicke, connu sous le nom "Maître de 1518", dont il fut l'élève et reprit l'atelier dès la mort de ce dernier en 1527. En cette même année, il est reçu maître à la gilde d'Anvers, alors qu'il perd sa jeune épouse, qui lui laisse deux enfants, tous les deux peintres.

En 1533, il entreprend un voyage à Constantinople, dont est inspiré le remarquable recueil de gravures que sa seconde épouse a édité après sa mort sous le titre de "Moeurs et Fachons des Turcs".

Après son retour à Anvers, il se remarie avec Mayken Verhulst, elle-même peintre, qui lui donna trois enfants, dont Marie, la future femme de son disciple Pieter Bruegel l'Ancien. En même temps, il reprend la gestion de son atelier et s'applique à la création de cartons de célèbres tapisseries bruxelloises (dont une série des *Sept péchés* est conservée au Kunsthistorisches Museum à Vienne), et de vitraux, entre autres pour la cathédrale Notre-Dame à Anvers.

Humaniste complet, linguiste émérite, Pieter Coecke d'Alost doit également sa réputation à sa connaissance de l'architecture italienne de la Renaissance et à sa traduction en Flamand, Allemand et Français de l'œuvre théorique de Vitruve et de Sebastiano Serlio, ouvrages qui ont contribué à diffuser la connaissance de l'architecture de l'Antiquité dans toute l'Europe du Nord et en particulier auprès de Hans Vredeman de Vries.

Dans son activité de peintre, excepté de rares portraits et quelques compositions profanes, il traita de façon itérative des thèmes religieux récurrents: Adoration des Mages, Sainte Famille, scènes de la vie et de la passion du Christ, figures isolées de la Vierge et des saints, épisodes de l'Ancien testament.

Il n'a signé aucun de ses tableaux. A l'exemple des grands italiens de la Renaissance, Pieter Coecke se voulait "artiste" bien plus qu'artisan. Il porta aussi fièrement son titre de peintre de Charles Quint et de "libraire juré de l'Emperiale Maïesté".

Figure clef du maniérisme anversois, artiste polymorphe dans différents domaines et avec un égal succès, Pieter Coecke occupe une place toute particulière dans l'histoire de la peinture flamande au XVI^{ème} siècle.



La Vierge au coussin
The Virgin with the Cushion
Panneau • Panel: 24,4 x 20,4 cm.

PROVENANCE:
Collection privée



A Flemish versatile artist of the XVIth Century, Pieter Coeck from Alost was a painter, an architect, a designer of tapestries and stained-glass windows, a translator, a publisher and an engraver. He was the master of Pieter Brueghel who subsequently married his daughter Mary. According to Carel van Mander, he served his apprenticeship at the studio of Bernard van Orley in Brussels before travelling to Italy.

In 1525, he settled in Antwerp, studied in the studio of the local painter Jan van Dornicke, known as the Master of 1518 and married the latter's daughter, Anna. 1527 was in many respects a critical year for Pieter Coeck. His father in law deceased and Coeck was consequently to take the lead of the Dornicke's studio; then his young wife died, leaving him with two sons (who were later to become painters) and he was - a cheerful note in these sad circumstances - registered as Master in the Antwerp Guild of painters. In 1533, he made a journey to Constantinople, which was to later inspire the most remarkable etchings, which his wife, upon his death in 1550, published under the title of "Mores and Manners of the Turks".

But let us go back in time: a young widower aged thirty one, Pieter Coecke visited Turkey and on his return to Antwerp married Mayken Verhulst, herself an artist. Mayken gave birth to three children (among whom Mary, the future wife of Coeck's pupil, Pieter Brueghel the Elder). The painter who had in the mean time resumed his studio management, devoted himself fully to the creation of the renowned Brussels tapestries (among which a series of The Seven Deadly Sins, currently in the custody of the Vienna Kunsthistorisches Museum), and designed stained-glass windows for the Cathedral of Our Lady in Antwerp.

Pieter Coeck from Alost was an accomplished humanist, a brilliant linguist, whose fame rested mainly on his knowledge of Italian Renaissance architecture, a knowledge he had acquired translating the works of Vitruvius and Sebastiano Serlio into Flemish, German and French. These translations contributed to spread the science of ancient Graeco-Roman architecture throughout Northern Europe and, interestingly, were also read by Hans Vredeman de Vries.

With a few exceptions consisting of portraits and profane compositions, his painting activity focused essentially on religious compositions, dealing recurrently with such themes as The Adoration of the Magi, The Holy Family, scenes illustrating the Life and Passion of Christ, isolated figures of the Virgin Mary and the Saints, and episodes from the Old Testament.

None of his paintings was ever signed. Following the example of the Renaissance foremost creators, Pieter Coeck from Alost insisted on being considered as an artist rather than as a craftsman. He was very proud to be the "Painter of his Majesty Charles V" and the "Sworn bookseller of His Imperial Majesty". A key figure of the Antwerp mannerism, a versatile, erudite artist achieving equal success in all the fields he ever broached, Pieter Coeck from Alost was an astoundingly distinguished figure of the Flemish painting history.



Herri Met De BLES

Vers 1510 Bouvignes – Ferrare après 1555

Après un long séjour en Italie, il s'établit en 1521 à Malines puis à Amsterdam où il aurait eu pour élève Franz Mostaert.

Très attiré par l'Italie, il y effectue un second voyage et décède à Ferrare après 1555, alors qu'il se trouvait au service des ducs d'Este.

Peintre de paysages panoramiques animés de scènes religieuses, mythologiques ou populaires, Herri Met de Bles s'inscrit dans la tradition picturale de Patenier, dont il était 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 il s'en distingue par une structure moins rigide et une atmosphère plus vaporeuse.

Le Maître s'inspire 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 est connu sous le nom de "Civetta", en raison de la chouette qu'il introduit dans bon nombre de ses tableaux.

Par la descente aux enfers, on assiste à la réalité de la mort du Christ en tant qu'homme, mais également à son triomphe sur celle-ci. Les textes bibliques nous apprennent qu'il a enfoncé les portes de l'enfer et libéré les morts: c'est ici le sujet iconographique de notre tableau.

Nous sommes en présence d'un décor chaotique que Met de Bles manie avec excellence. Dans le fond, l'eau et le feu se déchainent, donnant ainsi une grande puissance à la composition du tableau. L'artiste reprend, à sa manière, les « diableries » qui étaient si chères à l'œuvre de Jérôme Bosch. Des animaux étranges, alliant à la fois comique et peur, nous sont ici présentés de façon pittoresque. Ces curieux animaux sont employés comme synonymes ou plutôt personnifications de la présence du diable.

Par le péché, l'homme avait mérité non seulement la mort du corps, mais aussi la descente aux enfers. Donc, si le Christ devait mourir pour nous délivrer de la mort, il convenait aussi qu'il descende aux enfers, afin de nous préserver d'y descendre nous-mêmes. Il devait également montrer son pouvoir dans les enfers en les visitant et en y répandant sa lumière. Le serpent, éternel symbole du péché originel, est ici écrasé par les portes de l'enfer. Un clin d'œil qui célèbre la victoire du Christ et des prisonniers délivrés, sur le péché. Malheureusement, le sort ne sera pas le même pour tous les prisonniers car, en référence à la Bible, « ceux qui n'obéissent et ne reconnaissent toujours pas l'Evangile... sont châtiés d'une perte éternelle et éloignés de la face du Seigneur et rejoignent l'Etang de feu », représenté dans notre tableau par les deux éléments déchainés.



Christ aux enfers

The Descent of Christ into Hell

Panneau • Panel: 38 x 49,5 cm.

Signé avec la chouette

PROVENANCE:

Collection de Toledo



After a long stay in Italy, the artist settled in Mechelen in 1521 and later in Amsterdam where one of his students was Franz Mostaert.

Clearly highly drawn to Italy, he made a second trip and died in Ferrare after 1555, while working in the service of the Dukes of Este.

As a painter of panoramic landscapes enlivened by religious, mythological or popular scenes, Herri Met de Bles worked in the pictorial tradition of Patenier, who was his uncle.

The sites which are at once realistic and imaginary are an extension of the latter's work, particularly when it comes to the craggy mountains with their fantastical forms, but he distinguishes himself by a less rigid structure and a hazier atmosphere.

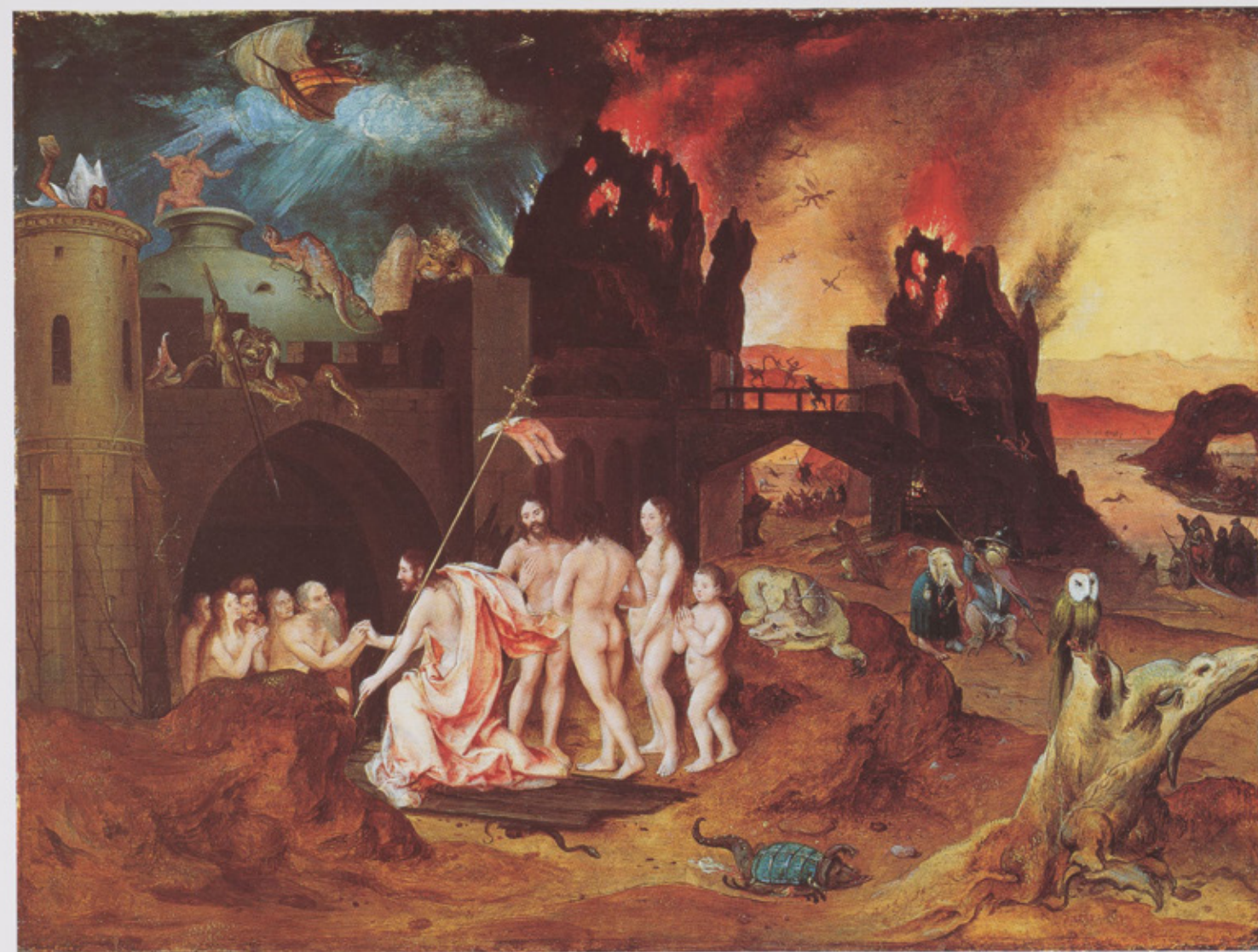
The Master was inspired by the principles of Leonardo who recommended allowing distant object to disappear into a faint haze in order to emphasise the effects of the air and to heighten the perspective. During his visits to Italy, Met de Bles was known as "Civetta" because of the owl that he often included in his paintings.

With this descent into hell, we are witnessing the reality of the death of Christ as a man but at the same time, his triumph over it. Biblical texts tell how He thrust open the infernal gates of Hell and liberated the dead, and this is the iconographical subject of our painting.

We are presented with a chaotic scene which Met de Bles handles beautifully. In the background, water and fire are unleashed, giving a tremendous power to the composition. In his own manner, the artist reworks the « grotesques » so favoured by Hieronymous Bosch. Strange animals, at once comical and a horrific, artfully arranged. The strange creatures are used as synonyms or rather as the personification of the presence of the devil.

Through sin, man has earned not only the death of the body, but also the descent into hell. Thus, while Christ had to die to deliver us from death, he also needed to descend into Hell in order to prevent us from doing so. There too, he had to demonstrate his power by shining his light. The snake, the enduring symbol of original sin, is crushed here by the gates of hell. It is a small aside which celebrates the victory of Christ over sin and the deliverance of the prisoners. Unfortunately, the story would not end in the same way for all of the prisoners because, as the Bible tells us, those who do not obey the Gospel ... are doomed to eternal perdition and are removed from the lord's flock, cast into the lake of fire and brimstone, represented in this painting by the two seething elements.

Of note is the presence of an owl perched on a branch. This wise creature is a renowned hallmark of the work of Met de Bles.



Lucas CRANACH le Jeune

1515 Wittenberg – Weimar 1586

Les Cranach, famille allemande de peintres, de dessinateurs et de graveurs, sont actifs en Saxe durant le XVI^e siècle. Les deux fils de Lucas Cranach le Vieux, Hans et Lucas le Jeune imitent l'art de leur père. Lucas le Jeune est mentionné à quinze ans dans l'atelier de son père. Il en reprend la charge en 1550.

Lucas le Jeune est le seul à se démarquer du style paternel. Il s'en distingue avec des portraits expressifs et très soignés. Il fait preuve d'une grande indépendance de couleurs. Peintre et graveur habile, il est remarqué par le prince-électeur de Dresde, Auguste de Saxe, dont il devient le peintre attitré en 1553. De 1565 à 1568, il est, comme l'avait été son père, bourgmestre de Wittenberg.

Portraitiste accompli, il met au point une représentation stylisée et en deux dimensions des personnages particulièrement décorative. Ses scènes mythologiques et ses tableaux de mœurs furent particulièrement appréciés en son temps.

Martin Luther (1483-1546) fut l'un des plus éminents théologiens allemands à l'origine de la Réforme. Moine augustin et docteur en théologie, il obtint en 1513 la chaire d'Écriture Sainte de l'université de Wittenberg, où il enseigna à partir de 1515 les Épîtres de Saint-Paul. Très préoccupé par l'idée du salut, il s'éleva contre le trafic des indulgences, reconnu par l'Eglise catholique et fit paraître en 1517 ses 95 thèses, considérées comme le point de départ de la Réforme. Condamné par la papauté en 1520, il fut mis au ban de l'Empire germanique en 1521 mais recueilli par l'Électeur de Saxe, qui devint l'un des plus ardents défenseurs de la foi protestante. Grâce à cette protection officielle, Luther consacra le reste de sa vie à structurer son œuvre, à l'origine d'un immense mouvement religieux, et à la défendre. En 1525, il épousa Katharina von Bora.

Ce double portrait du réformateur et de son épouse, dont il existe de nombreuses versions (Weimar, Schlossmuseum; Darmstadt, Landesmuseum; Milan, Museo Poldi Pezzoli), dérive d'un type bien connu, élaboré par Cranach l'Ancien, qui, comme bourgmestre de Wittenberg et peintre attitré de la Cour de Saxe, avait entretenu des relations d'amitié avec le grand humaniste et était devenu son portraitiste officiel, fixant à plusieurs reprises son image pour la transmettre à la postérité.

Comme dans le modèle paternel, Cranach le Jeune choisit de représenter Luther en demi-buste, tourné de côté, le regard dirigé vers la droite et la barrette tombant légèrement sur son front. Les traits de son visage, placés sur un fond neutre de couleur décorative, sont mis en valeur par la lumière, naturelle et uniforme, dirigée de façon à venir en souligner les contours, nets et marqués. L'artiste retranscrit ainsi, avec clarté et concision, au-delà de son aspect, l'essence de son modèle, un homme amène et bienveillant, mais aussi un penseur soucieux de doctrine et de foi. Son épouse, Katharina von Bora, vient offrir un contrepoint plus doux à sa physionomie sévère. L'orientation de son buste vers la gauche, en écho direct à celui de Luther, confirme que les deux portraits étaient dès le départ conçus pour être présentés en diptyque. Tout en conservant l'essentiel de la thématique paternelle et en diffusant ses portraits, l'œuvre de Lucas le Jeune se caractérise par son modèle 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 acerbe et ironique exprimée par les œuvres de son père, une note de mélancolie se dégage souvent de ses effigies.



Double portrait de Martin Luther et Katharina von Bora

Double portrait of Martin Luther and Katharina von Bora

Paire de panneaux • Pair of panels: 19,4 x 13,7 cm.

Monogrammé • Monogrammed

INSCRIPTIONS:

« Martin Luther »; « Katharina Lutherinn »

PROVENANCE:

Galerie P. de Boer, Amsterdam

Collection Privée.



The Cranachs, a German family of painters, draughtsmen and engravers, were active in Saxony in the sixteenth century. The two sons of Lucas Cranach the Elder, Hans and Lucas the Younger, imitated their father's art. Lucas the Younger is mentioned at the age of 15 in his father's workshop, which he took over in 1550.

Lucas the Younger is the only member of the family to diverge from his father's style. He distinguished himself in expressive and highly crafted portraits, showing a great independence in his use of colour. An accomplished painter and engraver, he caught the eye of the prince-elect of Dresden, Augustus of Saxony, for whom he became designated painter in 1553. From 1565 to 1568, like his father before him, he was burgomaster of Wittenberg. A skilful portraitist, he perfected a stylised, two-dimensional representation of his figures that is particularly decorative. His mythological scenes and moral paintings were especially successful in his day.

Martin Luther (1483-1546) was one of the most eminent German theologians among the instigators of the Reformation. An Augustine monk and doctor of theology, in 1513 he took up the chair in Holy Scriptures at the University of Wittenberg, where he taught the Epistles of Saint Paul from 1515 onwards. Greatly preoccupied with the idea of salvation, he reacted against the dealing in indulgences, acknowledged by the Catholic Church and in 1517 published his 95 theses, which are considered to be the starting point of the Reformation. Condemned by the papacy in 1520, he was banished from the German Empire in 1521 but was welcomed by the Elector of Saxony, who became one of the staunchest defenders of the Protestant faith. Thanks to this official protection, Luther devoted the rest of his life to structuring his œuvre and defending his ideas, which formed the basis for an immense religious movement. In 1525, he married Katharina von Bora.

This double portrait of the reformer and his wife, of which several versions exist (Weimar, Schlossmuseum; Darmstadt, Landesmuseum; Milan, Museo Poldi Pezzoli), is based on a well-known model, created by Cranach the Elder, who, as burgomaster of Wittenberg and official painter of the Court of Saxony, maintained warm relations with the great humanist and became his official portraitist, repeatedly capturing his likeness for posterity. As in his father's model, Cranach the Younger has chosen to depict Luther in a half-bust, turned to the side, looking to the right, with the cap sloping lightly over his forehead. The features of his face, placed against a neutral ground in a decorative colour, are emphasised by the natural and uniform light which falls in such a way as to bring out the contours, clearly and distinctly. The artist in this way reflects the clarity and conciseness of the inner nature of the subject, an amiable and benevolent man, but at the same time a rigorous thinker with regard to doctrine and faith. His wife, Katharina von Bora, provides a gentler counterpoint to his severe physiognomy. The orientation of her bust towards the left, directly echoing the stance of Luther, confirms that these two portraits were conceived from the start as a diptych. Whilst essentially embracing his father's subjects and producing portraits, the work of Lucas the Younger is characterised by his more simplified modulation, lighter palette, heavily contrasting plays of light and shadow, and a polished, satiny, enamel-like surface, with distinct contours and clearly legible drawing. Unlike the often caustic and ironic elegance expressed in the work of his father, the figures of Lucas the Younger often seem imbued with a touch of melancholy.



9

Attribué à François CLOUET

vers 1516 Tours – Paris 1572

François Clouet reçut sa formation dans l'atelier de son père, le peintre et dessinateur Jean Clouet (vers 1485-1540) qui avait quitté Bruxelles pour devenir, d'abord à Tours vers 1516, puis à Paris en 1529, valet de chambre du roi de France. Très en vogue à la cour des Valois, Jean Clouet fut à l'origine du portrait autonome, peint ou dessiné, alliant la minutie du détail et la préciosité de la facture, typiquement flamandes, à la traduction précise du réel et au raffinement de la ligne, conformes au goût français. Il développa le genre dans un style qui a su s'affirmer comme l'expression la plus significative de la Renaissance française et de ce maniérisme naissant.

François Clouet, qui lui succéda en 1540, fut le peintre de quatre rois, François Ier, Henri II, François II et Charles IX. Il fit probablement le voyage en Italie vers 1549-1550, où il aurait pu contempler les portraits de Bronzino. Comme son père dont il poursuivit la manière, il exécuta de nombreux portraits aux trois crayons, ou peints, qui firent de lui le peintre le plus apprécié de la cour. Ses portraits, révélant un grand respect des modèles, exaltent le souci de véracité et de réalisme, tout en insistant sur la définition précise des contours et des portraits en buste à l'aspect hiératique, caractérisés par la minutie des costumes et la sévérité des visages. François Clouet fut également le créateur du type nouveau du portrait en pied.

Les Clouet eurent de nombreux collaborateurs, élèves ou suiveurs, dont les noms se révèlent peu à peu grâce à l'étude des archives et des collections de dessins de la famille royale et de son entourage, tels J. de Court, Dumontier, Caron, Deval, ou Quesnel, sans compter plusieurs anonymes désignés le plus souvent sous des patronymes de fortune.

La tradition mise en place par les Clouet qui ont, avec leurs émules, "portraiture" tous les personnages importants de leur époque, se poursuivra jusqu'au milieu du XVII^e siècle, avant que ne s'impose le portrait décoratif, apprécié par la cour de Louis XIV.

Cette composition est à rapprocher d'un dessin de F. Clouet, conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris, et d'un tableau de ce Maître, daté de 1561, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne.

Charles IX fut le deuxième fils d'Henri II et de Catherine de Médicis. Il succéda à son frère François II, qui n'avait régné que quelques mois et monta sur le trône à un âge encore précoce: dix ans. Ce fut bien sûr sa mère qui continua l'exercice du pouvoir. Plus exactement, elle profita de ce changement de souverain pour contrebalancer l'influence des Guise en faisant appel au champion de la cause huguenote, Coligny. Charles IX était tout aussi fragile physiquement et psychologiquement que ses frères. Il était inconstant et tantôt sous l'influence de sa mère, tantôt sous celle de Coligny. En 1570, sa mère mit fin à la troisième guerre de religion en lui faisant signer la paix de Saint-Germain qui accordait la liberté de culte aux protestants, ainsi que plusieurs places fortes, dont La Rochelle. Il se lia peu à peu d'amitié avec Coligny, qui en profita pour le convaincre de relancer la guerre des Flandres, dans laquelle la France devait porter secours aux protestants contre l'intolérance du pouvoir espagnol. Sa mère, qu'une guerre ouverte avec l'Espagne inquiétait, décida avec l'aide des Guise l'élimination de Coligny. Mais l'attentat échoua. Affolée par les conséquences de cet échec, alors que Paris hébergeait un grand nombre de protestants venus assister au mariage d'Henri de Navarre, Catherine, avec l'aide de son autre fils Henri, convainquit Charles IX d'éliminer tous les chefs protestants. Ce massacre, le jour de la Saint-Barthélemy, en 1572, s'emballa avec la participation de tout le peuple et s'étendit à toute la France. Tout au long de son règne, Charles IX souffrit de la préférence de sa mère pour son frère Henri. Il se réjouit lorsque celui-ci dut partir après son élection au trône de Pologne (1573). Mais malade, il mourut à la veille de ses 24 ans. Il fut remplacé par son frère Henri, le duc d'Anjou et bref roi de Pologne.

Portrait de Charles IX

Portrait of Charles IX

Panneau • Panel: 31,4 x 23,5 cm

Daté 1561.

PROVENANCE:

Collection Privée

Collection de Madame Skinner, Ile de Wight

M. Knoedler, New York

Harry T. Zucker, Etats-Unis

Collection privée, Etats-Unis

EXPOSITION:

New York, M. Knoedler, *Childhood in Art*, 29 novembre-18 décembre 1926, cat n°4.

LITTÉRATURE:

C. Sterling, *A catalogue of French paintings, XV-XVIII centuries*, Metropolitan Museum of Art, 1955, p. 57, n° 32.100.124.

The New York Times, *A selection of paintings from the Exhibition Opening at the Knoedler Galleries Tomorrow, Childhood in Art*, 28 novembre 1926.

François Clouet was trained in the workshop of his father, the painter and draughtsman Jean Clouet (around 1485-1540) who had left Brussels to become, first in Tours around 1516, and later in Paris in 1529, a valet to the King of France. Highly fashionable at the court of the Valois, Jean Clouet presided over the birth of the autonomous portrait, either drawn or painted, combining minute detail and the exquisite brushwork typical of the Flemish, with a precise representation of the subject and a refinement of line according to the French taste. He developed the genre in a style which became the most significant expression of the French Renaissance and the incipient mannerism.

François Clouet succeeded his father in 1540 becoming the painter for four kings, François I, Henri II, François II and Charles IX. He probably travelled in Italy around 1549-1550 where he would have had the opportunity to study the portraits of Bronzino. Like his father, whose manner he adopted, he produced numerous portraits in three colours of chalk, or paint, which made him the most sought-after painter in the court. His portraits, which display a great respect for his models, exude a delight in veracity and realism, at the same time as an attachment to precise definition of the contours. His portraits in bust have a hieratic aspect, and are characterised by the minute detail of the costumes and the severity of the faces. François Clouet was also the creator of the new type of full-length portrait.

The Clouets had numerous collaborators, students or followers, who are gradually being identified through the study of archives and the drawing collections of the royal family and entourage, such as J. de Court, Dumontier, Caron, Deval, or Quesnel, not to mention the many anonymous artists generally given provisional designations.

The tradition established by the Clouets who, together with their imitators, 'recorded' all of the important figures of their era, would be sustained up until the middle of the seventeenth century and the advent of the decorative portraits that were appreciated by the court of Louis XIV.

This composition resembles a drawing by F. Clouet, in the collection of the Prints Gallery at the National Library in Paris, as well a painting by this master, dated 1561, at the Kunsthistorisches Museum in Vienna.

Charles IX was the second son of Henri II and Catherine de Médicis. He succeeded his brother François II, who reigned merely a few months after acceding to the throne at the tender age of 10. Naturally, it was his mother who continued to wield the true power, or more precisely, she took advantage of this change of monarch to counterbalance the influence of the Guises by calling upon the champion of the Huguenot cause, Coligny. Charles IX was as physically and psychologically fragile as his brothers. He was inconsistent, at times influenced by his mother and at times by Coligny.



Les documents écrits concernant Pieter Huys sont peu nombreux. Fils et élève d'un paysagiste obscur, frère du graveur Franz Huys, il est né à Anvers vers 1519. En 1545, il est inscrit comme maître à la corporation de cette ville et entre alors au service du graveur et éditeur d'estampes Jérôme Cock. Après 1560, il devient l'un des fournisseurs attirés de l'imprimerie Plantin, spécialisée dans l'illustration des livres, et ce jusqu'en 1580, comme le révèlent les comptes de la célèbre maison anversoise. Il travaille donc dans le milieu humaniste et italianisant de la cité, mais sa production picturale montre une grande fidélité aux modèles traditionnels du XV^e siècle. On connaît de lui une douzaine d'œuvres signées dont les dates s'échelonnent de 1547 à 1577. Un tiers d'entre elles reprennent le thème de la Tentation de Saint-Antoine. Pieter Huys fut en effet l'épigone le plus personnel et le plus adroit de Jérôme Bosch. Il puisa dans son répertoire iconographique des monstres et s'inspira des qualités picturales de ses compositions pour créer, dans un même esprit - tout comme Jan Mandyn - des scènes de diableries. Il eut toutefois assez d'imagination et d'audace pour inventer des formes originales et, grâce à un métier sûr, créa des œuvres de grande qualité qui s'adaptèrent, d'une manière très personnelle, au style de la Renaissance.

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

Pieter Huys joua ainsi un rôle important dans le genre satirique du XVI^e siècle grâce à ses visions plus drolatiques qu'inquiétantes. Il peut être considéré comme un excellent coloriste, combinant avec subtilité les apports de Bosch et de Brueghel.



Saint Christophe
Saint Christopher

Panneau • Panel: 38 x 49,9 cm.

PROVENANCE:
Collection de Toledo



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

Pieter Huys became the most personal and accomplished imitator of Hieronymous Bosch. He borrowed monsters from the latter's iconographical repertoire and was inspired by the painterly qualities of Bosch's compositions to create his own scenes of grotesques in the same spirit, as did Jan Mandyn. At the same time, he had a bold enough imagination to invent original forms as well and, as an accomplished craftsman, created works of great quality which lend themselves, in a highly personal manner, to the style of the Renaissance.

This predilection for scenes of grotesques enabled him to stage phantasmagorical visions of a strange and chaotic world, preyed upon by demonic forces, populated by hybrid, composite, or aberrant creatures. While he borrowed the horrific and fantastical hallucinations of Bosch, he tended to employ them with a more realist approach, in more believable settings. His delirious figures attain a representational objectivity in the details that distinguishes his work from that of the numerous Bosch imitators. In this way, Pieter Huys played an important role in the satirical genre of the sixteenth century with his visions which were more comical than disturbing and he may be regarded as an excellent colourist, able to subtly combine the influence of both Bosch and Brueghel.



La légende de Saint Christophe, dont le nom signifie en grec « porteur du Christ », est celle d'un destin fabuleux. Fier de sa force, ce Cananéen d'une stature prodigieuse ne consentait à servir que le souverain le plus puissant de l'univers. Il se mit donc au service d'un roi; mais ayant observé que son maître avait peur du diable, il le quitta pour servir Satan. Il fut à nouveau déçu car la vue d'une croix de carrefour suffit à mettre le diable en déroute. Sur le conseil d'un ermite, il s'engagea alors au service du Christ et se consacra, pour lui complaire, aux pèlerins, aux pauvres et aux faibles, auxquels il faisait traverser un fleuve dangereux. Toute une tradition reconnaît ainsi en Christophe le saint patron des voyageurs. Un soir, le géant s'entendit appeler par un enfant qui lui demanda de le charger sur ses épaules; mais à mesure qu'il cheminait, le fardeau devint de plus en plus lourd, si bien qu'appuyé sur un tronc d'arbre qui risquait de se rompre, il eut peine à gagner la rive opposée, d'où un ermite le guidait avec sa lanterne (le moyen habituel utilisé par les primitifs pour indiquer que la scène se déroule la nuit). L'enfant mystérieux se fit alors reconnaître et lui révéla qu'il était le Christ, souverain du ciel et de la terre. Pour lui en donner la preuve, il lui dit de planter en terre son bâton, qui se transforma en palmier garni de dattes.

Dans les monuments les plus anciens, Saint Christophe est représenté immobile, dans une position frontale. Le Christ, auquel il sert de support, n'est pas un enfant, mais un homme adulte, barbu, en Majesté.

A partir du XIV^e siècle, et c'est ici le cas de notre tableau, le hiératisme primitif cède de plus en plus au goût du pittoresque. Le Saint est représenté en marche, s'avancant péniblement dans l'eau du fleuve qui lui arrive à mi-jambes, courbé sous sa charge. Il est vêtu comme un humble passeur, les jambes nues, avec un turban ou un bandeau sur la tête. Quant au Christ, ce n'est plus un homme, mais un petit enfant vêtu d'une simple chemisette ou complètement nu, tantôt assis sur l'épaule du géant, tantôt à califourchon sur sa nuque.

Dans notre tableau, l'artiste représente le Saint transportant l'Enfant divin, qui devenait plus lourd à chacun de ses pas. Quand ils furent parvenus sur la berge, le Christ lui apprit qui il était et lui révéla qu'il venait de porter le fardeau du monde sur ses épaules. Le globe sommé d'une croix que l'Enfant Jésus tient dans sa main gauche symbolise en effet son règne sur la Terre.

Pieter Huys a peint de plusieurs versions de ce thème de Saint Christophe et l'Enfant Jésus, dont deux très proches de ce panneau, conservées en Belgique (Musée de Bois-le-Duc) et à Dijon (Musée des Beaux-Arts). Dans toutes ces variantes, l'artiste emprunte à Bosch son vocabulaire fantastique et son goût pour le pittoresque.

Les rives du fleuve sont en effet animées par toute une population de monstres, d'animaux hybrides, de créatures mi-aquatiques mi-terrestres, qui incarnent les dangers de la traversée. Certains éléments sont directement issus de l'univers boschien, comme le poisson volant chevauché par un étrange animal au premier plan, les embarcations contenant des sphères, la chaumière transpercée de branches ou encore l'architecture bulbeuse qui flambe à l'horizon. À droite apparaît la tête d'un personnage bien connu du folklore populaire, la sorcière Dulle Griet - Margot l'Enragée, qui figure notamment dans une célèbre œuvre éponyme de Pieter Brueghel (Anvers, Musée Mayer van der Bergh) – symbole de l'avarice, de la folie et de la cupidité.

Si dans ces « diableries » Pieter Huys reste fidèle à l'héritage de Bosch, il se distingue du maître par des teintes plus nuancées, qui font de lui un admirable coloriste, et par un modelé plus accentué et plus ferme, dans une facture proche de celle de Breughel. L'artiste pourrait ainsi constituer un maillon entre ces deux personnalités déterminantes de la Renaissance flamande.



The legend of Saint Christopher is a story of a fabulous destiny. Proud of his own strength, Christopher was prepared only to serve the most powerful lord of the universe. He thus entered into the service of the king, but having observed that his master was frightened of the devil, he abandoned him in order to serve Satan. Yet again he was deceived: for the mere sight of a cross in the road could send the devil into retreat. At the advice of a hermit, he became the servant of Christ and devoted himself, according to His wishes, to the Travellers and Pilgrims whom he helped to cross a dangerous river. One evening, he heard the call of a child who asked him to carry him on his shoulders, but the burden grew heavier and heavier until the giant, supporting himself on a straining tree trunk, barely managed to reach the far shore where a hermit guided him with his lantern (the customary way that the Primitives indicated a scene taking place at night). The mysterious child then revealed himself to be Christ, the Lord of the sky and the earth. In order to prove his identity, He commanded him to plant his staff in the earth which was transformed into a date Palm laden with fruit. In the oldest of monuments, Saint Christopher is represented frontally in a stationary pose. The Christ whom he is carrying is not a child but a bearded adult dressed as a king.

From the fourteenth century onward, as is the case in this painting, the primitive hieratism was gradually replaced by a taste for the picturesque. The Saint is depicted walking, arduously advancing through the water of the river that is up to his thighs, as he bends under his burden. He is dressed as a simple ferryman, with bare legs and a turban or headband on his head. As for Christ, he is no longer a man but a small child dressed in a smock or completely nude, perched either on his shoulder or astride his neck.

In this painting, the artist is it pains to make palpable the unearthly weight of the divine child by depicting Saint Christopher straining and bowed. The message implied here is that as the bearer of Christ, Saint Christopher became the bearer of the world and its creator. Moreover, in his left hand, the child carries a globe crowned with a cross, which symbolises his reign over the Earth.

The picturesque aspect is also evident in the population of the river and its banks, where aquatic, terrestrial and even inhuman life forms teem. These grotesques have a particularly Boschian character, as is also the case for the cottage pierced by branches and the bulbous architecture that rises on the horizon. The theme of Saint Christopher has rarely been given such a treatment; the use of these grotesques and the fantastical character make this a highly innovative painting. It remains to be fully explained what may have led Pieter Huys and his contemporaries to populate with grotesques a hagiographic subject which, before that time, had been represented in a completely different way. One might suggest that they wanted to emphasise that before entering into the service of God, Saint Christopher had been the servant of the devil.



Jacob Grimmer, contemporain de Pieter Bruegel I, est né à Anvers vers 1526. C'est dans cette ville qu'il fait son apprentissage en 1539. Il est l'élève de Gabriel Bauwens, Mathys Cock et Cerstian van den Queckborn. En 1547 il est reçu franc-maître. En 1548, il se marie et a quatre enfants. Il est vraisemblable qu'il fit le voyage en Italie comme il était alors d'usage pour les jeunes peintres.

Son œuvre marque un tournant capital dans l'évolution du paysage flamand du XVI^e siècle. Son interprétation du paysage, inspirée des vues des environs d'Anvers, et les scènes rurales qui y sont intégrées, montre une conception nouvelle d'une maturité exceptionnelle.

Le paysage simplifié et uni, qui fait son apparition vers le milieu du siècle, est en grande partie son invention. Le panorama fantastique, les rochers gigantesques à formes capricieuses, les accidents de la nature tels que les affectionnait encore Lucas Gassel, sont délaissés au profit d'une simplicité et d'une authenticité jamais atteintes auparavant. La couleur aussi se fait plus vraie, avec une attention permanente aux valeurs atmosphériques et est agencée en fonction de la cohérence de tous les détails, dans un souci d'unité de la composition.

Il se plaît le plus souvent à étoffer ses paysages de personnages et de petites scènes anecdotiques avec la même spontanéité, la même vision naturaliste, sans se préoccuper de donner une explication fataliste des choses comme l'aurait fait Pieter Bruegel. Martin van Cleve et Gillis Mostert ont collaboré avec lui. Son influence fut grande et il inspira de nombreux peintres tels que son fils Abel, mais également Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel II ou Jan Wildens.

La foire de campagne traditionnelle, ou kermesse, était à l'origine une manifestation religieuse. Elle avait lieu le jour de la fête d'un saint et son objet était la commémoration de la fondation d'une église. Le service religieux occupait une bonne partie du temps de la fête qui comportait, bien sûr, des activités moins spirituelles, ripailles, beuveries et danses, ce qui entraînait généralement la réprobation de l'Eglise, qui voyait là blasphème et dépravation.

Peu d'œuvres de la main de Jacob Grimmer offrent un format aussi important et une qualité équivalente. Dans cette composition aérée, l'aisance de la mise en page est manifeste: les plans se succèdent sans heurts, amenant le regard vers le fond du décor où l'on distingue l'église et les maisons d'un village de Flandre. A gauche, au premier plan, une farandole se déroule en présence de quelques spectateurs; vers le milieu, deux cavaliers poursuivent leur chemin sans se soucier d'un groupe de mendiants; plus loin, des chariots bâchés s'approchent de l'auberge où déjà se pressent les villageois en fête.

Ce tableau, par sa gaieté, l'importance de son sujet ainsi que par son extrême finesse d'exécution, restera dans le corpus du maître comme l'une de ses œuvres les plus abouties.



Le Village en fête

A village kermesse

Panneau • Panel: 55,8 x 100 cm.

Signé

PROVENANCE:

Collection privée

LITTÉRATURE

Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Ed Robert Finck, Bruxelles, 1969, p. 453, fig. 296.

Reine Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, Ed la Renaissance du Livre, Bruxelles, 1991, p. 163, pl. 29.



Jacob Grimmer was the contemporary of Pieter Bruegel the Elder. He did his apprenticeship as of 1539 in Atwerp, first as the pupil of Gabriel Bauwens and Matthijs Coeck and the Cerstian van der Queckborn. He was accepted as a Master in 1547.

His work represents a major turning-point in the development of XVI century Flemish landscape. His interpretation of the sites, inspired by views of the surrounds of Antwerp, and the rural scenes that are introduced into them, denote a new conception of outstanding maturity. The plain, unified landscape which made its appearance toward the middle of the century is largely his invention.

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

The traditional country fair known as a kermesse, was originally a religious event. It was held on the feast day of a saint and the purpose was to commemorate the foundation of the church. Much of the time was taken up by the religious service while the feast, which naturally involved less spiritual activities, parties, drinking and dances generally led to reprimand from the Church which considered such pursuits blasphemous and depraved.

Few works of such a large size and comparable quality have been catalogued in Grimmer's work. Its spacious composition, and the ease with which its scene is laid out is evident: the different registers float into each other smoothly, leading one's gaze into the distance where the church and houses of a Flemish village are visible. To the left, in the foreground, a peasant dance, the farandole, is being performed before a few spectators; towards the centre, two horsemen continue on their way oblivious to a group of beggars; further on, covered wagons are drawing up to the inn where the crowd has already thronged.



Georg est né de l'union de Jacob Hoefnagel, riche diamantaire, et d'Elisabeth Veselaers, dont le père était orfèvre. Il est le frère du peintre Daniel Hoefnagel. Bien que Carel van Mander affirme qu'il ait eu Hans Bol pour maître, Hoefnagel se décrit comme un « autodidacte ». Il épouse Susanna von Oncken à Anvers en 1570 dont il a deux fils Anton (?) et Jacob, peintre à la cour impériale.

Poète, érudit humaniste et peintre, Hoefnagel voyage beaucoup, notamment en France et en Espagne où il exécute divers dessins et miniatures. En 1577, il se rend à Augsbourg où il fait la connaissance de Hans Fugger, qui le recommande au Duc Albrecht V de Bavière au service duquel, il entrera par la suite. Il entreprend alors un voyage en Italie avec Abraham Ortelius; ils visitent Venise, Naples et fréquentent à Rome le cercle du cardinal Alexandre Farnèse.

A la fin des années 1570 et dans le courant des années 1580, il exécute des paysages urbains qui seront reproduits dans l'ouvrage de Georg Braun et de Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum* (Cologne, 1572-1618). A partir de 1582, il réalise les enluminures d'un missel pour l'Archiduc Ferdinand de Tyrol. En 1590, il entre au service de Rodolphe II à la cour impériale de Prague, mais il réside principalement à Francfort et à Vienne. Durant cette période, il réalise l'enluminure de six ouvrages. Des paysages urbains de la capitale impériale apparaissent dans les miniatures exécutées dans le *Schriftmusterbuch* de Georg Bocksay qu'il achève en 1594. Il meurt le 9 septembre 1600 à Vienne.

A partir des années 1590, Hoefnagel exécute quelques miniatures indépendantes destinées à être encadrées et accrochées au mur. Seules quelques unes sont conservées dans les collections muséales (Musée des Beaux-Arts de Lille, Muzeul Brukenthal de Sibiu en Roumanie, Metropolitan Museum de New York et British Museum de Londres). La rareté des miniatures de cette qualité fait de notre gouache une œuvre très exceptionnelle et son sujet philosophique complexe la rend particulièrement originale.

Dans le cartouche ovale, une femme nue est allongée au bord de l'eau. Elle tient une flèche dans sa main droite et de l'autre, accueille un jeune garçon ailé armé d'un arc. Il se penche vers elle. Ils sont sur le point de s'embrasser. Et comme pour illustrer la suite de cette rencontre, deux oiseaux s'accouplent dans le paysage. Une épigramme en latin nous propose cette réflexion:

Est puer ille quidem multo sed providus astu:
Ludit sed interdum ludendo seria tentat.

(C'est un garçon certes prudent mais de beaucoup d'astuces,
il joue mais quelques fois, en jouant, tente des choses sérieuses.)

A la lumière de cette courte pensée, cette scène semblerait être plus une allégorie de l'Amour et le support d'une réflexion philosophique sur les jeux et les risques que prennent Eros que la représentation d'une scène mythologique particulière.



Allégorie de l'Amour

Allegory of Love

Gouache sur vélin marouflée sur panneau • Gouache on velum mounted on panel: 17,4 x 22,7 cm
Monogrammée GHF et datée en haut au centre 1590.

PROVENANCE:

Collection privée, France



Georg was born of the union between Jacob Hoefnagel, a wealthy diamond merchant, and Elisabeth Veselaers, whose father was a goldsmith. He is the brother of the painter Daniel Hoefnagel. Although Carel van Mander affirms that he had Hans Bol as a master, Hoefnagel describes himself as an "autodidact". He married Susanna von Oncken in Antwerp in 1570 and they had two sons, Anton (?) and Jacob, a painter at the imperial court.

A poet, erudite humanist and painter, Hoefnagel traveled widely, particularly in France and Spain where he produced various drawings and miniatures. In 1577, he went to Augsburg where he met Hans Fugger who recommended him to Duke Albrecht V of Bavaria, by whom he was subsequently employed. He then undertook a tour of Italy with Abraham Ortelius; they visited Venice, Naples and in Rome frequented the circles of Cardinal Alessandro Farnese.

At the end of the 1570s and during the course of the 1580s, he painted urban landscapes which were reproduced in the book by Georg Braun and Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Cologne, 1572-1618. From 1582 onwards, he created illuminations for a missal for Archduke Ferdinand of Tyrol. In 1590, he entered the service of Rudolph II at the imperial court in Prague but lived chiefly in Frankfurt and Vienna. During this time, he produced illuminations for six books. Cityscapes of the imperial capital appear in the miniatures painted in the *Schriftmusterbuch* by Georg Bocksay which he completed in 1594.

He died in Vienna on 9 September 1600.

From the 1590s onwards, Hoefnagel executed several independent miniatures intended to be framed and hung on the wall. Only a few of these have been preserved in museum collections (Musée des Beaux-Arts in Lille, Sibiu Muzeul Brukenthal in Rumania, Metropolitan Museum in New York and the British Museum in London). The rarity of miniatures of this quality makes this gouache a highly exceptional work and it is particularly original for its complex philosophical subject.

In the oval cartouche, a nude woman reclines at the water's edge. She holds an arrow in her right hand and in the other, receives a winged boy armed with a bow. He leans towards her, and they are about to kiss. As if to illustrate the outcome of this encounter, two birds are seen coupling in the landscape. A Latin epigram offers the following thoughts:

Est puer ille quidem multo sed providus astu:
Ludit sed interdum ludendo seria tentat.

(He is surely a prudent boy but a shrewd one:
he plays, but in playing, at times attempts serious matters.)

In light of this brief thought, this scene would appear to be more an allegory of Love, supported by a philosophical reflection on the gambles and risks undertaken by Eros rather than the depiction of a specific mythological scene.



Sur un fond neutre, sont répartis divers éléments du monde végétal et animal selon une symétrie relative dont l'axe est fourni par le beau papillon aux ailes déployées. Le cartouche et les deux tulipes sont chevauchés par des petits papillons et une libellule. Dessous, une grenade fait pendant à une rose retournée et une grenouille donne la réplique à une charmante souris. Des coquillages exotiques, des fleurs et d'autres insectes (comme une chenille, un escargot, une araignée) complètent le décor de cette très belle gouache.

Dans le cartouche couronné par des cœurs entrelacés et ardents, l'Amour est en train de naître sous nos yeux. Mais s'il donne la vie, l'Amour meurt aussi rapidement que la rose qui s'épanouit au matin et se flétrit avec le soir. Les fleurs participent de cette tendance moralisatrice et dénoncent les conséquences de l'Amour: vanité (tulipe), triste souvenir (myosotis) et méditation (pensée). Et si la libellule et le papillon sont traditionnellement liés à la fragilité et au caractère éphémère des plaisirs terrestres engendrés par ce sentiment, la présence de la grenouille et de la souris demeure plus énigmatique. Bien vivantes, ces deux bêtes sont aussi promises à une destinée mortelle comme celles illustrant le thème de la gouache du British Museum, intitulée *Allégorie de la Vie et de la Mort*, datée de 1598. Poète et grand érudit, cet artiste ne manquait pas de faire des citations de la Bible et des textes anciens, mais cette épigramme néo-latine peut tout aussi bien être de son invention, démontrant ainsi combien Hoefnagel est autant un artiste accompli qu'un brillant intellectuel aimant à stigmatiser le comportement vaniteux de l'homme dans ses illustrations.

Cette combinaison de réflexion philosophique et de représentation d'éléments naturalistes est typique de l'environnement de la cour de Rodolphe II, grand collectionneur de naturalia, artificialia et œuvres d'art. Le courant maniériste s'illustre par son goût pour les sens cachés et les multiples niveaux de lecture des œuvres. Cela explique la difficulté de déchiffrer de tels rébus.

Cet intérêt pour une approche naturaliste et scientifique des insectes, des animaux et des plantes, s'inscrit dans le courant plus général de la Renaissance. Depuis le milieu du XVI^e siècle, de très nombreux ouvrages à vocation scientifique ont été publiés, le plus souvent à Anvers et à Francfort pour répondre à la demande des lettrés toujours plus forte.

Au XVI^e siècle se répand l'utilisation de verres grossissants aussi bien auprès des scientifiques que des peintres de fleurs. L'extrême précision des détails a fait penser que Hoefnagel avait eu recours à l'utilisation de cet artifice. Car en effet, l'exactitude du rendu des textures des plantes et insectes représentés, est telle que les naturalistes sont capables de les classer. Or, selon des études récentes, l'artiste aurait eu pour modèles des gravures des artistes de la cour impériale, son génie résidant dans l'extraordinaire maîtrise de la lumière et des ombres pour rendre les éléments vivants si réels. La souris de cette gouache va dans le sens de cette hypothèse. Elle reprend presque exactement la même position que celle dessinée par le Maître du carnet d'esquisses d'Arundel (Abrams Collection, Hanovre).

La célèbre devise d'Hoefnagel « *Natura sola magistra* » trouve ici sa pleine puissance dans la qualité picturale de cette si rare et si exceptionnelle gouache.



Against a neutral ground, various elements from the animal and vegetable worlds are scattered in a relatively symmetrical formation, the axis of which is defined by the beautiful butterfly with spread wings. The cartouche and the two tulips are dotted with small butterflies and a dragonfly. Below this, a pomegranate causes a rose with curling petals to droop while a frog seems to reply to a charming little mouse. Exotic seashells, flowers and other insects (such as a caterpillar, a snail, and a spider) complete the decor of this lovely gouache.

In the cartouche surmounted by intertwined, fiery hearts, Love is in the process of being born before our eyes. However while it gives life, Love also dies as quickly as the rose which blooms in the morning and withers by evening. The flowers underscore this moralizing tendency, denouncing the consequences of Love: vanity (tulip), sad memories (myosotis) and meditation (pansy). And while the dragonfly and the butterfly are traditionally connected with fragility and the fleeting character of the earthly pleasures generated by this feeling, the presence of the frog and the mouse remains more enigmatic. Although they are alive, a fatal destiny awaits these two creatures, as is illustrated by their counterparts in the gouache at the British Museum, entitled *Allegory of Life and Death*, dated 1598. A poet of great erudition, this artist was inclined to include quotations from the Bible and from ancient texts in his work, but this neo-Latin epigram could also just as easily be the product of his own invention, demonstrating the way that Hoefnagel was at once an accomplished artist and a brilliant intellectual who was fond of decrying man's vain behavior in his illustrations.

This combination of philosophical reflection and the depiction of naturalistic elements is typical for the environment of the court of Rudolph II, who was a great collector of naturalia, artificialia and works of art. The mannerist movement is felt in Hoefnagel's taste for hidden meanings and multiple levels of signification in his works. This explains the difficulty of deciphering the puzzles he created.

This interest in a naturalistic and scientific approach to insects, animals and plants forms part of the more general spirit of the Renaissance. Starting in the middle of the Sixteenth century, a great number of scientific books were published, most often in Antwerp and Frankfurt, in order to meet the sustained demand from scholars.

During the Sixteenth century, the use of magnifying lenses grew more widespread, among scientists and floral painters alike. The extreme precision of detail suggests that this was a technique used by Hoefnagel as well. In fact, the exactitude of the rendering of the textures of the plants and insects he paints is such that naturalists have been able to identify them scientifically. Although recent studies have revealed that the artist would have used engravings by artists at the imperial court as his models, his genius is in the extraordinary mastery of light and shadow he deploys to make these elements so lifelike. The mouse in this gouache is a good example of this notion. It reproduces practically the exact same position as the one drawn by the Master of the Arundel sketchbook (Abrams Collection, Hannover).

Hoefnagel's famous motto "*Natura sola magistra*" is given full meaning by the painterly qualities of this most rare and exceptional gouache.



13-14 Paul BRIL

1554 Anvers – Rome 1626

Paul Bril occupe une place particulièrement importante dans la peinture de paysage à l'aube du XVII^e siècle et joue un rôle considérable pour l'évolution de ce genre. Peintre et graveur, il est le fils du paysagiste Mathieu Bril le Vieux qui fut son maître. Il poursuit ensuite son apprentissage chez un peintre obscur, Damien Ortelmans. Vers 1575, il rejoint son frère Mathieu à Rome et participe avec lui aux travaux de décoration à fresque, commandés par le Pape dans plusieurs salles du Vatican. Il se fixe définitivement dans la ville papale, où il épouse Octavia Sbarra, fille d'un orfèvre florentin, en 1592.

Son travail, encore emprunt d'un souci du pittoresque caractéristique de son origine flamande, va progressivement se modifier dans les années 1599-1600 au contact de l'art de Girolamo Muziano et d'Annibale Carrache, avec lequel il entretenait d'étroites relations d'amitié, pour tendre vers un élargissement et une simplification de sa vision. Il découvre également les jeux lumineux d'Adam Elsheimer. De toutes ces influences, il crée un style personnel, où règne désormais l'unité atmosphérique, qui lui permet d'analyser avec beaucoup de finesse et de sensibilité les effets de la vibration de la lumière.

Dans les années suivantes, il se consacre à la peinture de chevalet. Il élabore une nouvelle conception de l'espace et de la nature, non plus anecdotique mais naturelle. La composition s'organise clairement en masses équilibrées et nettement définies.

Au travers de ses vues typiques de la campagne romaine, il est le créateur de la veduta classique et idéalisée emprunte d'un sentiment arcadien 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 des successeurs comme Poussin et Claude Gellée dit Le Lorrain.

La première gouache est un jalon essentiel dans la réalisation du thème du paysage avec le repas d'Emmaüs. En effet, cette composition nous est connue par deux dessins à la plume lavés d'encre de Chine (au Cabinet des Dessins du Louvre, Inv. 19794, 18,5 x 27,5 cm, signé et daté 1615; et à la Graphische Sammlung de Munich, n° 1028), deux belles versions peintes (au Musée du Louvre, Inv. 1121, MR607; 90,5 x 146 cm, signé et daté 1617; et au Palazzo Pitti de Florence, n° 449; 93 x 139 cm). Elle dérive d'une fresque de l'Automne au Casino de l'Aurore du Palazzo Pallavicini Rospigliosi de Rome, datée des années 1614-1615.

La scène se déroule dans une campagne romaine imaginaire à la tombée du jour. Un pasteur guide son troupeau de chèvres et de boucs vers le bercail. Quelques poules picorent autour d'un squelette de cheval. Deux pâtres conversent à l'ombre. Une femme venue puiser de l'eau à la source reprend le chemin du foyer. Sous une pergola, le Christ bénissant vient de se révéler aux pèlerins d'Emmaüs. Une servante attend sur le perron. La simplicité de la composition et la sensation de sérénité qui baigne cette campagne classique nous font presque oublier la très discrète scène biblique et les symboles chrétiens que sont la source et le palmier. Nous avons l'impression d'assister à un moment de vie quasiment profane.

Si à peine quelques différences peuvent être notées entre le dessin et la gouache, la



Paire: Le Repas d'Emmaüs; La Fuite en Egypte
Pair: The Meal at Emmaüs; The Flight into Egypt

Gouaches: 14,4 x 18,4 cm.

La première signée; la seconde signée et datée 1613

PROVENANCE:

Galerie Kunstsalon Hermann Abels, Cologne, 1929

Collection privée, Allemagne



Paul Bril holds a particularly important position in the landscape painting of the dawn of the Seventeenth century and he played a considerable role in the genre's development.

A painter and engraver, he was the son of the landscape painter Mathieu Bril the Elder who was his teacher. He later continued his training in the workshop of an obscure painter named Damien Ortelmans.

Around 1575, he joined his brother Mathieu in Rome and together with him was involved in the decorative work on the frescoes commissioned by the Pope for several rooms of the Vatican. He settled permanently in the papal city, marrying Octavia Sbarra, the daughter of a Florentine goldsmith there in 1592.

His work, which still shows the characteristic imprint of his Flemish origins in its attention to the picturesque, gradually changes in the years 1599-1600 as a result of his contact with the art of Girolamo Muziano and Annibale Carracci, with whom he would maintain close friendships, leading to a broadening and a simplification of his vision. He also discovered the play of light as practiced by Adam Elsheimer. Out of all of these influences, he created a personal style, which would be dominated by an atmospheric unity that allowed him to analyze with great finesse and refinement the effects of shimmering light.

In the following years, he devoted himself to easel painting. He developed a new conception of space and of nature, which was no longer anecdotal but natural. His compositions are clearly organized into balanced, well defined masses.

Through his typical views of the Roman countryside, he became the creator of the classic and idealized veduta imbued with the Arcadian sentiment that would mark the entire Seventeenth century in Italian and French art. As a precursor of the classical landscape, he initiated Agostino Tassi in his art that would blossom fully in the work of later artists such as Poussin and Claude Gellée known as Le Lorrain.

The first gouache forms an essential milestone in the realization of the landscape featuring the Meal at Emmaüs. In fact, this composition is also known from two drawings in India ink and wash (in the Drawings Gallery at the Louvre, Inv. 19794, 18.5 x 27.5 cm, signed and dated 1615; and at the Graphische Sammlung in Munich, n° 1028), as well as in two lovely painted versions (at the Louvre, Inv. 1121, MR607; 90.5 x 146 cm, signed and dated 1617; and at the Palazzo Pitti in Florence, n° 449; 93 x 139 cm). It is derived from a fresco of Autumn at the Casino of the Aurora in the Palazzo Pallavicini Rospigliosi in Rome dating from the years 1614-1615.

The scene takes place in an imaginary Roman countryside at the close of day. A shepherd is guiding his flock of goats towards their stable. A few chickens peck around the skeleton of a horse. Two shepherds converse in the shadows. A woman who has come to draw water from the spring is seen making her way home. Under a pergola, a benevolent Christ has just revealed himself to the pilgrims at Emmaüs. A servant waits on the steps.

The simplicity of the composition and the sensation of serenity in which this classic landscape is bathed nearly causes one to overlook the very discreet biblical scene and



13-14

Paul BRIL

1554 Anvers – Rome 1626

composition finale peinte est beaucoup plus complexe que celle esquissée au départ. Au premier plan, des pâtres conduisent un troupeau de chèvres et de boucs en direction d'un squelette de cheval, symbole de luxure. A l'arrière, un troupeau de brebis se dirige vers la source, autrement dit, la Vie Eternelle. Des femmes y puisent l'eau salvatrice. Le palmier, auparavant peint à l'arrière-plan, derrière un toit, se dresse juste au dessus de la pergola où dînent Jésus et les pèlerins. La peinture s'est très manifestement enrichie d'allusions plus évidentes aux Ecritures. Le troupeau de chèvres et de boucs symbolise le Mal marchant vers le châtiment éternel. En revanche, les brebis représentent les justes. Le palmier est l'arbre symbole de ces derniers car selon le Psaume XCII, 13, « le juste fleurit comme le palmier ». Toutes ces références renforcent la scène chrétienne où le Christ se révèle aux pèlerins. Il est l'incarnation de la justice suprême, celle du Jugement dernier.

Ce paysage révèle à quel point Bril a parfaitement assimilé, avant de les interpréter selon sa propre manière, les enseignements des maîtres paysagistes révolutionnaires comme Annibale Carrache ou Adam Elsheimer. Les influences de Muziano et de Campagnola sont aussi nettement visibles: elles étendent et élargissent l'horizon, elles simplifient la composition. L'œil vagabonde avec plaisir d'un point à un autre de la campagne romaine. La scène évoque un nouveau mode de compréhension de la nature. Idyllique, elle apparaît comme le refuge idéal.

Ce thème du repas des pèlerins a connu un succès évident, en atteste l'existence des deux belles versions conservées dans les musées du Louvre et du Palazzo Pitti. L'une des deux est accrochée aux murs de la galerie du collectionneur van der Geest à Anvers, peinte par van Haecht (Mauritshuis de La Haye, n° 266). Sa présence prouve que cette œuvre était hautement estimée, bien que cela n'induisse pas qu'elle ait été réellement en possession de cet homme. Le tableau du Louvre est attesté dans la collection d'un des plus grands connaisseurs et amateurs d'art de cette époque, Eberhardt Jabach, célèbre banquier. Louis XIV rachète ce tableau en 1662. Le parcours de l'œuvre est ensuite parfaitement connu de Versailles au Louvre, en passant par Fontainebleau.

La deuxième gouache dont le sujet est la Fuite en Egypte n'a pas fait l'objet d'une réalisation picturale connue à ce jour. Cela n'enlève cependant rien au charme qui s'en dégage.

Marie a posé pied à terre, elle suit Joseph qui pousse l'âne à continuer la route. Ils poursuivent leur route sur le chemin caillouteux et se dirigent vers la plaine. La mère serre amoureusement l'Enfant contre sa poitrine et l'enveloppe de son manteau. Saisis par cet instant d'émotion et de grande tendresse, nous oublions que la Sainte Famille fuit vers l'Egypte.

L'iconographie de cette gouache est particulièrement originale. Au contraire des réalisations picturales sur ce thème qui représentent Marie à califourchon sur l'âne guidé par Joseph, Bril innove dans la relation du trio. Ici, le couple nous apparaît uni, soudé dans l'épreuve qu'il doit affronter, celle du dur voyage qui les conduit en Egypte. Joseph est impliqué physiquement et spatialement dans la relation de la mère à l'Enfant. Il se retourne vers eux, les protège de son regard bienveillant. Paul Bril a supprimé tout élément anecdotique qui pourrait ternir cet instant exceptionnel de tendresse et d'union. C'est à peine si nous pouvons distinguer dans le lointain la présence humaine. Seul le bâton nous indique la hâte du couple saint. C'est ce qui rend cet instant si fragile.

Cette paire évoque une atmosphère sereine, presque profane car le discours sacré est mis au second plan. Le spectateur peut sans aucune difficulté occulter les scènes bibliques et ne voir que la nature arcadienne, accueillante et protectrice aux coloris doux et nuancés, où naît la nostalgie d'un nouvel âge d'or comme nous le suggère admirablement Paul Bril dans ces deux superbes gouaches.

the Christian symbols of the spring and the palm. It is as if we are looking at a virtually prosaic scene from life.

While only a few differences can be observed between the drawing and the gouache, the final painted composition is much more complex than that initially sketched. In the foreground, we see the shepherds guiding a flock of goats in the direction of a horse's skeleton, the symbol of lust. At the back, a herd of sheep is heading for the spring, or towards Eternal Life, in other words. Women draw the water of salvation from it. The palm, initially painted in the background, behind a roof, rises just above the pergola where Jesus and the pilgrims are taking their meal. The painting is quite obviously enhanced by more direct allusions to the scriptures. The heard of goats symbolizes evil marching towards eternal damnation. By contrast, the sheep represent the Righteous. The palm is the tree that symbolizes this as, according to Psalm XCII, 13, "The righteous shall flourish like the palm tree". All of these references underscore the Christian scene in which Christ reveals himself to the pilgrims. He is the incarnation of supreme justice, that of the Last Judgement.

This landscape shows the extent to which Bril was able to perfectly assimilate the teachings of the revolutionary landscapists such as Annibale Carracci and Adam Elsheimer, giving them an interpretation of his own. The influences of Muziano and Campagnola are also clearly visible: extending and widening the horizon, they simplify the composition. The eye roves with pleasure over the Roman countryside. The scene evokes a new way of understanding nature. In its idyll, it appears as the ideal refuge.

This theme of the pilgrims taking their meal was clearly a successful one, as attested to by the existence of two lovely versions in the collections of the Louvre and the Palazzo Pitti. One of these two is seen hanging on the wall of the gallery of the collector van der Geest in Antwerp, as painted by van Haecht (Mauritshuis in The Hague, n° 266). Its presence proves that this work was highly esteemed, while at the same time, it does not necessarily indicate that the work was actually owned by this collector. The painting at the Louvre is documented in the collection of one of the greatest connoisseurs and enthusiasts of this era, the famous banker Eberhacht Jabach. Louis XIV bought this painting in 1662. Its subsequent ownership can be solidly traced from Versailles to the Louvre, via Fontainebleau.

The second gouache, the subject of which is the Flight into Egypt, has no currently known model. This of course does not diminish its charm.

Mary walks behind Joseph who is pressing the donkey to move on. They are making their way along a rocky road in the direction of the open plain. The mother lovingly clasps the Child to her chest and wraps him in her cape. Engaging as this moment of emotion and great tenderness is, one would almost forget that they are fleeing to Egypt.

The iconography of this gouache is particularly original. In contrast to paintings on this subject which show Mary astride the donkey, being guided by Joseph, Bril innovates in the relationships between the trio. Here, the couple comes across as united, bonded in the ordeal they must endure, this hard journey into Egypt. Joseph is physically and spatially involved in the relationship between mother and Child. He turns towards them, with a protective and benevolent look. Paul Bril has eliminated all anecdotal elements that might detract from this moment of exceptional tenderness and union. One can only just barely discern, in the distance, a human presence, and the couple's haste is suggested only by the staff. It is in this way that the moment is captured with such fragility.

This pair of works evokes a serene, practically prosaic atmosphere, placing the sacred content on a subordinate level. The viewer could very easily block out the biblical scenes and see only the Arcadian nature, inviting and sheltering, in soft, subtle hues, which engenders a nostalgia for a new golden age as suggested so impressively by Paul Bril in these two superb gouaches.



15

Pierre BRUEGHEL le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

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

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

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

Il eut une carrière particulièrement féconde, étendue sur près d'un demi-siècle et connut un vif succès dès son vivant.



La Prédication de Saint Jean-Baptiste

The Sermon of Saint John the Baptist

Panneau • Panel: 92 x 172 cm

Signé et daté 1620

PROVENANCE

Vaduz, Collection du Prince de Lichtenstein.

Berne, Collection Dr. F. Ludwig.

Collection privée, Suisse.

LITTÉRATURE:

G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Ed Robert Finck, Bruxelles, 1969.



The eldest son of Pieter Brueghel the Elder, Pieter the Younger settled promptly in Antwerp where he was trained in the workshop of the landscape painter Gillis van Coninxloo. He became a Master in 1585. He was not yet five years old when his father died in 1569, so that the latter was unable to initiate him into painting. His mother, the daughter of the artist Pieter Coecke van Aalst, and also a painter herself, then died when he was barely in his adolescence, but she does appear to have played a role in his training. In 1588 he married Elisabeth Goddelet and they had seven children.

He has been dubbed the Hell Brueghel because the outstanding paintings of infernos among his œuvre. Pieter Brueghel the Younger's work underwent two different orientations. Initially, he adopted numerous compositions by his father and developed various versions of them. He adds a personal touch through the variation that he introduces, for example, the attention he gave to the rendering of the landscape, as well as his own palette, which is more lively and purer than those of his father and grandfather.

The second period began around 1615-1620. He affirms his own personality through the creation of original compositions which met with tremendous success and were enthusiastically copied. The famous painter of still lifes and animals Frans Snyders and his son Pieter Brueghel III were his students. In addition to the continuation of his father's body of work, Pieter Brueghel II holds a remarkable place in seventeenth-century painting, specifically for the extremely high quality of his craftsmanship and the purity of his palette, which would influence Flemish painting as a whole during his century.

Pieter Brueghel the Younger's career was particularly fruitful, extending over nearly a half-century and generating great success during his lifetime.



Il s'agit ici de l'une des quatre versions signées et datées recensées par G. Marlier d'une composition chère à Brueghel le Jeune, dérivée d'un original par Pierre l'Ancien, aujourd'hui conservé à Budapest au Musée Szepmüvészeti, signé et daté 1566. Peint trois ans avant sa mort, le tableau reprend le groupement compact d'assistants que Brueghel avait mis en scène une dizaine d'années auparavant dans son *Adoration des Mages* à la détrempe du musée de Bruxelles.

Pieter Brueghel le Jeune a réussi à échelonner ses personnages en profondeur, en évitant toute symétrie scolaire. La marée humaine qui dévale de l'éminence sur laquelle se tient le Précurseur, est solidement encadrée par deux arbres d'inégale importance, celui de gauche placé au tout premier plan, celui de droite surélevé et un peu en retrait. Une coulée de figures parcourt ainsi le tableau en diagonale, du bord supérieur gauche au coin inférieur droit. L'orientation de cette espèce de tapis humain est encore accusée par le coloris très clair des personnages qui se tiennent dans la partie droite du premier plan, alors que ceux de gauche sont traités en demi-teinte. La grande trouée de lumière, qui entraîne le regard au loin le long du fleuve, renforce la structure en diagonale de l'ensemble, tandis que le groupe qui s'est installé sur une sorte de tribune naturelle, en haut à droite, introduit une note imprévue.

D'un geste de la main, saint Jean-Baptiste désigne le Christ, qui se détache à peine de la masse des figurants. Ceux-ci ont été admirablement différenciés : tous les types, tous les âges, tous les tempéraments s'y rencontrent et le peintre a su indiquer très sobrement mais très efficacement la gamme des émotions diverses, de l'indifférence à la fascination et à l'extase, qui s'emparent de chacun d'eux à l'audition de la prophétie inouïe ; un geste à peine esquissé, un regard, un mouvement de tête lui suffisent. Par ailleurs, il a habilement gradué l'échelle décroissante des figures, allant des blocs massifs du premier plan aux bouquets de têtes du fond.

La subtilité des tons du fleuve et des ses rives, l'exécution des feuillages, dont les branches se ramifient à l'infini, sont dignes d'un grand maître. La manière de peindre les terrains du premier plan, en étendant sur la préparation blanche du panneau de fluides coulées de terre de Sienne et d'ocre, montre que l'artiste a su faire son profit de l'étude de la technique de son père.

Le développement de l'iconographie du thème dans les Flandres de la deuxième moitié du XVI^e siècle peut s'expliquer, en partie, par l'essor concomitant des sermons en plein air pratiqués par les fidèles protestants. Qu'il faille voir dans la prolifération des représentations du thème une allusion systématique et à peine voilée à ce renouvellement du Verbe de Dieu insufflé par les prédicateurs protestants est sans doute exagéré, mais il est néanmoins troublant d'observer qu'au même moment où Pierre Brueghel l'Ancien donnait « sa » version du thème, la multiplication des sermons des prédicateurs dissidents allait déclencher la vague de violences iconoclastes sévèrement réprimée l'année suivante par les troupes du duc d'Albe.



*This is one of the four signed and dated versions discussed by G. Marlier of a favourite composition of Brueghel the Younger, based on an original by Pieter the Elder, which is now in Budapest at the Szepmüvészeti Museum and is signed and dated 1566. Painted three years before his death, the painting returns to the compact grouping of figures that Brueghel applied a decade earlier in his *Adoration of the Magi* in tempera which is now at the museum in Brussels.*

Pieter Brueghel the Younger has successfully arranged his figures in space, avoiding any academic symmetry. The human tide that tumbles down from the hill on which stands the Precursor is solidly framed between two trees of unequal size, with the one on the left being placed in the absolute foreground while the one on the right is higher and a bit further back. A swath of figures thus traverses the painting diagonally from the upper left-hand edge to the lower right-hand corner. The orientation of this veritable human carpet is further accented by the very light colours used in the figures standing at the right in the foreground, while those at the left are in half-tones. The great shaft of light, which draws the gaze into the distance along the river gives a diagonal structure to the entire scene, while the group positioned upon a sort of natural tribune, at the upper right, introduces an unexpected note.

With a gesture of his hand, Saint John the Baptist indicates Christ who is difficult to discern among the mass of characters. These individuals have been impressively distinguished: all types, all ages, all styles are mixed and the painter has been able to indicate, with restraint and efficiency, the diverse emotions, ranging from indifference to fascination to ecstasy experienced by each one of them upon hearing the incomparable prophecy; a barely sketched gesture, a look, a tilt of the head is all it takes. Furthermore, he has skilfully managed the gradually decreasing scale of the figures, ranging from the massive blocks in the foreground to the bouquets of heads in the rear.

The subtlety of the colours of the river and its banks, the execution of the foliage, with limbs that branch off into infinity, denote the work of a great Master. The manner of painting the terrain in the foreground, by spreading thin layers of sienna and ochre onto the white underpaint of the panel, shows that the artist made good use of studying his father's technique.

The development of the iconography of this theme in Flanders in the second half of the sixteenth century can no doubt be explained in part by the concomitant rise of open-air sermons held by Protestant believers. Understanding the proliferation of this type of picture as a systematic and thinly-veiled allusion to the renewal of the Word of God brought about by the Protestant preachers, would no doubt be an exaggeration, but it is nevertheless disturbing to note that at the same moment that Pieter Brueghel the Elder was creating « his » version of the theme, the increasing number of sermons by dissident preachers would lead to the wave of iconoclastic attacks that were violently suppressed the following year by the troops of the Duke of Alva.



Pierre BRUEGHEL le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Pierre Brueghel II a endossé l'héritage paternel au point qu'il est parfois impossible de séparer son œuvre de celle de son père, en effet La Procession de la Mariée s'inspire d'une oeuvre de Pierre Brueghel I aujourd'hui perdue.

Ce panneau, au thème propice à inspirer la verve ironique du peintre, est cependant une des œuvres les plus sereines et les plus affranchies de tout esprit de satire de Pierre Brueghel II. Sans doute a-t-il un peu exagéré la corpulence de la fiancée, qui paraît vraiment monumental entre ses deux jeunes pages. De même, il a légèrement souligné la démarche timide et guindée du fiancé qui s'avance seul en tête du cortège derrière le joueur de cornemuse ; l'artiste l'a encadré de deux troncs d'arbres ce qui l'isole davantage. Mais l'ensemble de cette petite foule en habits de fête qui se dirige, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre, vers l'église, nous donne un tableau plaisant mais sympathique d'une classe de paysans aisés, dont le maintien est d'un naturel parfait, sans excès de dignité mais sans trop de laisser-aller. L'accord avec le paysage étendu est remarquable ; lui aussi respire la grande paix d'un jour faste, la sécurité que promettent les fermes à droite, où l'on apprête le repas de noces, le moulin est au centre, l'étable à gauche avec le troupeau de moutons.

La composition est en tout point digne d'un grand maître, le problème consistant à représenter deux cortèges séparés, conduits chacun par un joueur de cornemuse (au premier plan le cortège de la fiancée accompagnée de ses deux pages et d'une suite de femmes ; plus loin, celui du fiancé suivi d'un groupe d'hommes) a été résolu de la façon la plus heureuse par une disposition légèrement en diagonale. Représenter les deux cortèges sur un même tableau, voilà qui exigeait un art tout particulier de la composition.



La Procession de la Mariée

The Bride's Procession

Panneau • Panel: 70 x 114 cm.

Signé

PROVENANCE:

Collection privée.



Pieter Brueghel II so embraced his paternal legacy that it is impossible to separate his œuvre from that of his father. In fact the *Bride's Procession* is based on a work by Pierre Brueghel I which is now been lost.

This panel, with its scene that one might think would be likely to bring out the painter's ironic streak, is in fact one of his most serene works and one that is the most devoid of the satirical spirit for which Pierre Brueghel II is known. He has no doubt somewhat exaggerated the young lady's girth, as she appears truly monumental between her two young pages. In the same vein, he has slightly emphasised, the stiff and timid tread of the groom who advances alone at the head of the procession behind the bagpipe player; the artist has framed him between two tree trunks which further isolates his figure. But as the small, festively dressed group makes their way towards the church, with the men on one side and the women on the other, they form a pleasing and sympathetic portrait of a comfortable class of peasants, whose aspect is completely natural, neither excessively proud nor overly casual. The harmony with the wide landscape is remarkable; it too breathes the quiet peace of a holiday, with a sense of security promised by the farms to the right where the wedding feast is being prepared, the mill at the centre and the stable at the left with its herd of sheep.

The composition is in every way worthy of a great Master. Breughel has solved the problem of representing two separate processions each led by a bagpipe player (in the foreground, we see the procession of the bride accompanied by two pages and a suite of women; further in the distance, the groom proceeds followed by a group of men) confidently and successfully by employing a slightly diagonal arrangement. Capturing both processions within a single painting constitutes the particular artistry of this composition.



Sa manière tend à isoler chaque personnage sur le fond clair des terrains en rendant toutes les silhouettes avec une dure précision, les enserrant dans un contour fortement accentué qui circonscrit les vives couleurs des vêtements. Le cortège composé d'un nombre imposant de figurants, chacun typé dans sa vérité individuelle, est une foule qui s'avance selon un rythme très nuancé, qui va du grave à l'allègre et au nonchalant. Il en résulte que ce cortège est admirablement intégré au paysage.

La fiancée est caractérisée par sa couronne, mais aussi par l'attitude de morne soumission et les mains croisées, élément devenu traditionnel par la suite dans la peinture hollandaise jusqu'à Rembrandt. Le fiancé porte lui aussi une petite couronne posée sur son chapeau.

Au ciel monte un orage, comme il est courant dans la plaine des Flandres par temps ensoleillé. Cependant, l'atmosphère générale du tableau est sereine, claire et lumineuse, les tons sont d'une délicatesse et d'une harmonie remarquables.

Notre tableau est à rapprocher du Cortège de Noces de Pierre Brueghel II conservé au Musée du Petit Palais à Paris, ainsi que de celui du Musée Calvet à Avignon.



The artist's style tends to isolate each figure against the pale background of the landscape, rendering each silhouette with a sharp precision, outlining them with a accentuated contour which encloses the bright colours of their garments. The procession made up of an impressive number of characters, each captured with lifelike individuality, forms a crowd that advances according to a very subtle tempo, ranging from the heavy to the lively and nonchalant. The result is that this procession integrates admirably into the landscape.

The bride is characterised by the crown that she wears, but also by her expression of forlorn submission and her folded hands, an element which would become traditional within Dutch painting up until Rembrandt. The groom also wears a small crown that has been placed atop his hat.

A storm brews darkly in the sky, as quite often occurs above the Flemish landscape in the middle of a perfectly sunny day. However, the overall atmosphere of this painting is serene, bright and luminous, with a remarkable delicacy and harmony of colours.

This painting can be compared to the Wedding Procession by Pieter Brueghel II which is housed in the Musée du Petit-Palais in Paris, as well as the painting at the Musée Calvet in Avignon.



Dans la campagne flamande, un petit personnage dans une boule de verre coupe la bourse d'un homme vêtu d'un grand habit noir. A l'arrière-plan, près d'un moulin, deux brigands s'apprêtent à occire un paysan pour lui dérober son bien. Le misanthrope ne serait pas, comme on l'a souvent pensé, un moine mais un homme revêtu d'un costume de deuil, rappelant ceux des pleurants des tombeaux du gothique tardif. Il quitte avec dégoût le monde qui le dépouille pour se retirer dans les bois. Pieter Brueghel II reprend ici une composition originale de son père datée de 1568, conservée aujourd'hui au musée Capodimonte de Naples. La signification du tableau peint par Pieter l'Ancien, assez obscure, est éclairée par l'inscription :

Om dat de werelt is soe ongetru / Daer om gha ic in den ru
(Parce que le monde est si perfide, c'est pourquoi je vais en habits de deuil)

La tendance moralisatrice de ce tableau est incontestable. Sont dénoncés la perfidie, l'injustice, l'hypocrisie, le vol et la cupidité. Cette inscription est d'ailleurs reprise au revers du panneau. Mais pourquoi, si le misanthrope se retire, emporte-t-il sa bourse avec lui ? On peut penser qu'il ne vaut pas mieux que le voleur qui le dépouille. Il est même pire car hypocrite. On peut douter de sa définitive retraite. La composition de Pieter Brueghel II n'est pas identique à celle de son père. Plusieurs différences sont visibles. Le personnage en deuil est moins accablé, moins voûté que l'original. Il semble plus se promener que se retirer du monde. L'allure du voleur dans sa boule de verre est moins misérable et son visage affiche un sourire narquois. Les brigands qui dépouillent le paysan n'existent pas dans le tableau du Capodimonte. Ils illustrent la métaphore de la scène principale. Ce côté anecdotique confère à la version du fils une atmosphère beaucoup moins dramatique et sévère que celle du musée de Naples.

Ces différences s'expliqueraient par le fait que Pieter Brueghel II n'aurait pas copié directement l'original de son père mais se serait inspiré d'une gravure de Hans Wierix. Ce graveur a introduit un moulin et une attaque de convoi dans l'arrière-plan. Lui-même aurait gravé la scène d'après un dessin (autrefois dans la collection de Jean Masson, Amiens).

Sa grande originalité par rapport aux autres tableaux connus réside dans le décor qui sert de fond à ce proverbe : la scène d'agression dont nous pouvons très aisément deviner le macabre dénouement. Nous reconnaissons là la grande manière de Pieter Brueghel II.



Le Misanthrope
The Misanthrope
Panneau • Panel: diam. 19 cm

PROVENANCE:
Collection privée, Allemagne
Galerie De Boer, Amsterdam, avant 1934
Collection privée

EXPOSITION
Galerie De Boer, Amsterdam, 1934, Helsche en fluweelen Brueghel, ill. n°9, p. 5

LITTÉRATURE
Georges Marlier, *Pieter Brueghel le Jeune*, Ed Robert Finck, Bruxelles, 1969, p.146, n° 1d
Klaus Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. I, pp. 81-82, reproduit sous le n° 22 et p.191 sous le n° E27



In the Flemish countryside, a small figure inside a glass bubble is cutting off the purse of a man dressed in bulky black clothes. In the background, near a mill, two bandits are preparing to kill a peasant in order to make off with his possessions. The misanthrope turns out not to be a monk, as has often been thought, but a man dressed in mourning garb, recalling the dress of the mourners seen on late Gothic tombs. In disgust, he is leaving this world that has robbed him, to withdraw to the woods. In this painting, Pieter Brueghel II reworks an original composition of his father's dated 1568, which is currently in the collection of the Capodimonte Museum in Naples. The rather obscure meaning of the painting by Pieter the Elder is illuminated by the inscription :

*Om dat de werelt is soe ongetru / Daer om gha ic in den ru
(Because the world is so duplicitous, that is why I dress in mourning)*

The painting's moralizing aim is obvious. It denounces duplicity, injustice, hypocrisy, theft and greed. The inscription is also repeated on the back of the panel. One nevertheless wonders why, if the misanthrope is withdrawing from the world, does he take his purse with him ? It could be that he wants to keep it from being stolen by the thieves, yet this hypocrisy would make him no better - if worse - than they are. One therefore wonders if he intends to withdraw for good. The composition by Pieter Brueghel II is not identical to his father's. There are several visible differences. The figure in mourning is less burdened, less bent than in the original. He appears more to be going for a walk than withdrawing from the world. The thief in his bubble has a less wretched aspect and he wears a malicious smile. The bandits robbing the peasant do not appear in the Capodimonte painting. They embody the metaphor of the principal scene. This anecdotal element gives the version by Brueghel II a much less dramatic and severe atmosphere than the painting in the Naples museum.

These differences can be explained by the fact that Pieter Brueghel II did not copy his father's work directly, but took his inspiration from an engraving by Hans Wierix. The engraver added a mill and a group of travelers under attack in the background. In turn, the engraving itself was produced based on a drawing of the scene (formerly in the collection of Jean Masson, Amiens).

The great originality of this work in comparison with other known treatments of the theme can be found in the scenery that serves as the backdrop for this proverb: the scene of the attack which clearly indicates a sinister outcome. It is in such elements that the true style of Pieter Brueghel II is shown in all its glory.



Pierre BRUEGHEL le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Pierre Brueghel le Jeune a réalisé un bon nombre de petites peintures représentant des paysans se faisant la cour. Cet exemple est enrichi d'un paysage particulièrement charmant, avec des arbres au feuillage doux comme la plume encadrant l'église du village – destination officielle, en théorie, à laquelle le couple se rendra bientôt.

Le paysan aux bas rouges, avec son sac et son tablier, est peut-être meunier ou boulanger. Derrière lui, le joueur de cornemuse, également vu de profil avec un couvre-chef semblable et la courbe de la cornemuse faisant écho au sac, en offre presque une image-miroir. La présence du joueur de cornemuse accentue le thème érotique de la peinture. Les cornemuses étaient en effet associées à la lascivité et à l'abandon régnant en période de carnaval.

Dans une gravure de Pierre Brueghel l'Ancien, *La Luxure*, (*Luxuria*), on assiste à une débauche de sexualité, entraînée par un joueur de cornemuse portant un long manteau (voir Ertz op. cit. vol I, p. 176, ill). Cette peinture d'un couple se faisant la cour fait sourire à propos des petites habitudes des villageois, et son sens exubérant des couleurs – un rouge qui chante, du rose et du bleu sur un fond brun et gris – exprime la joie de vivre que l'on retrouve tout au long de son œuvre.

Pierre Brueghel le Jeune a peint deux tondi mettant en scène un joueur de cornemuse et une femme bien mise, qui caresse la poche de son instrument de manière suggestive. L'un d'eux se trouvait à la Galerie Mullenmeister, à Solingen en 1974 (Ertz vol.I, p. 174, pl. 147: pp. 216-7, n° E155). L'autre était à la Galerie Nystad, à La Haie, vers 1969 (Ertz vol. I, p. 175, pl. 216, n° E153).



Scène de village avec des paysans se faisant la cour et un joueur de cornemuse
Village scene with peasants courting and a bagpipe player

Panneau • Panel: 28 x 40 cm

Signé

Estampillé au revers d'une feuille de trèfle, marque du fabricant de panneaux Michael Claessens

PROVENANCE

Collection Léon Lainé, avant 1954

Vente anonyme, Galerie Giroux, Bruxelles, 2 avril 1954, lot 565, pl. XV

Vente anonyme, Galerie Trussart, Bruxelles, 20 mai 1957, pl. XII

Collection privée.

LITTÉRATURE

P. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.424, n° 94 (le joueur de Cornemuse)

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere, die Gemälde mit Kritischem Œuvre-katalog*, Lingen, 2000, vol. I, pp. 176-7, pl. 150: Vol II, pp. 822-3, n° E1107.



Pieter Brueghel the Younger made a number of small paintings of peasant couples courting. This example is enlivened by a particularly charming landscape with feathery trees framing the village church - the official destination, in theory, for where the couple will soon be headed.

The red-stockinged peasant with his sack and apron is perhaps a miller or baker. Behind him, the bagpiper, seen also in profile with a similar hat and the curving bag of his pipes echoing the sack, forms almost a mirror image. The presence of the bagpiper underline the erotic theme of the painting. Bagpipes was associated with lasciviousness and the abandon of Carnival.

In a print after Pieter Brueghel the Elder, *Unchastity (Luxuria)*, a scene of sexual riot is led by a robed bagpipe player (see Ertz op. cit. vol I, p. 176, ill). This painting of a courting couple raises a smile against village faibles and his exuberant sense of colour - singing red, pink and blue against a background of brown and green - expresses the joie de vivre found throughout his work.

Pieter Brueghel the Younger painted two tondi depicting a bagpipe player with a well-dressed woman who fondles the bag of his pipes in a suggestive manner. One was with the Galerie Mullenmeister, Solingen in 1974 (Ertz vol.I, p. 174, pl. 147: pp. 216-7, n° E155). The other was with Galerie Nystad, The Hague, circa 1969 (Ertz vol. I, p. 175, pl. 216, n° E153).



19

Jan BRUEGHEL le Vieux

1568 Bruxelles – Anvers 1625

Jan Brueghel le Vieux, appelé également Brueghel de Velours en raison de la séduction de sa palette, est le deuxième fils de Pieter Brueghel le Vieux et le frère de Pieter Brueghel le Jeune.

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

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

La diversité des sujets traités dans son œuvre est d'un raffinement, d'une précision et d'une virtuosité extrêmes. Il est surtout l'un des plus grands spécialistes du paysage du XVII^e siècle. Il en renouvelle totalement la conception, en créant un genre à la fois simple et lyrique, liant les différents plans par des personnages qui sont quelquefois exécutés par Rubens.

Daniel Seghers fut, en dehors de son fils Jan II, son unique élève, mais son influence fut immense et s'exerça sur plusieurs générations de peintres.



Le retour du marché

The Return from the Market

Cuivre • Copper: 20,3 x 31,1 cm.

Signé et daté 1612

PROVENANCE:

Galerie Koetser (Zurich)

Collection Privée



Jan Brueghel the Elder, also referred to as the Velvet Brueghel because of the richness of his palette, was the second son of Pieter Brueghel the Elder and the brother of Pieter Brueghel the Younger.

He underwent his initial training with Pieter Goekindt, an Antwerp painter, before leaving for Italy around 1590. In this year, he travelled to Naples, then to Rome in 1593 and 1594, and finally to Milan in 1595 where he worked under the protection of Cardinal Borromeus.

In 1596, he returned to Antwerp where he was registered as a Master. He acquired citizenship rights in 1601 and the following year was elected the Dean of the Corporation. After a trip to Prague in 1604 and to Nuremberg in 1606, he returned to Antwerp and was appointed official court painter for Archduke Albert and the infante Isabella.

The wide range of subjects he painted display an extreme refinement, precision and virtuosity. Above all, he is one of the great landscape specialists of the seventeenth century. He completely renewed the conception of the genre by creating a style that is at once simple and lyrical, connecting the different planes by figures who were sometimes executed by Rubens.

Aside from his son Jan II, Daniel Seghers was his only student, but his influence was immense and would be felt by several generations of painters.



Des paysans s'affairent à ramener au village, vraisemblablement pour la durée hivernale, le plus de vivres possible. Ce sont le tronc décharné de l'arbre de droite ainsi que son manque de feuilles qui ne nous laissent aucun doute sur la saison qui s'approche. C'est bel et bien à une évocation, indirecte et quelque peu prospective, de l'hiver que l'on est ici confronté, en dépit des frondaisons encore vertes que l'on aperçoit en contrebas.

Avec cette liberté de ton qui lui est propre, Jan Brueghel réalise ici un précoce et remarquable paysage aux dimensions miniaturistes. Contrairement à l'ensemble des tableaux de paysages panoramiques du XVI^e siècle où la perspective du spectateur se faisait par le haut (comme s'il était un oiseau), Brueghel de Velours nous implique directement dans son tableau. Il nous place à la même hauteur que ses personnages, comme si nous nous tenions passivement sur le bord du chemin à observer cette charmante scène. La distance qui nous relie aux personnages est d'ailleurs minime, ce qui est une grande nouveauté pour les années autour de 1610 et après. Le tableau est à dominante horizontale, ce qui le rend unique par rapport à d'autres œuvres du même thème et de la même époque où des éléments, comme de hauts arbres, venaient rompre cette dominante pour en faire un schéma plus structuré et plus délimité. Brueghel nous offre ici un vaste paysage sans limites. L'œil du spectateur peut se promener dans tout l'espace sans s'accrocher à un élément en particulier.

Il agit encore une fois en tant que précurseur dans le jeu qu'il établit entre les ombres et les lumières. L'utilisation des plans successifs brun/vert/bleu, d'usage chez de nombreux contemporains de l'artiste, n'est pas reprise ici. Brueghel joue chromatiquement des ombres et des lumières, ce qui donne à son tableau un caractère beaucoup plus subtil et moins rigide. Il préfère simplifier sa composition et s'arrêter plus en profondeur sur les détails: il travaille avec un pinceau très fin, qui lui permet de mettre en valeur le moindre petit élément. Nous retrouvons ce travail consciencieux, entre autre, sur le squelette du cheval.

Ce tableau peut être rapproché, comme le considère le Dr Klaus Ertz, d'une série de paysages, dans le même style, par Brueghel de Velours dont nous retrouvons deux exemplaires à la Gemäldegalerie de Dresde, un au Städelsches Kunstinstitut à Frankfurt, un au Schlossmuseum de Gotha et enfin un dernier à la Alte Pinakothek de Munich.



Peasants are seen preparing to return to a village with as many foodstuffs as possible, apparently stocking up for the winter. The bare trunk of the tree to the right as well as the lack of foliage makes it patently clear that this is the season at hand. It is indeed an evocation, albeit indirect and somewhat prospective, of winter, in spite of some stilled green foliage visible below.

With his typical liberty as a colourist, Jan Brueghel has created a precocious and remarkable landscape on a miniature scale. Unlike the bulk of panoramic landscapes of the sixteenth century in which the perspective of the viewer is directed from above (as if in a bird's eye view), the Velvet Brueghel involves us directly in his painting. He places us at the same level as his figures, as if we are standing along the side of the road observing this charming scene. In fact, the distance between us and the figures is minimal, which would have been a tremendous innovation for the years around 1610 and later.

The painting is dominated by horizontal lines, which also makes it unique in comparison to other works on the same theme and from the same period in which elements, such as tall trees, interrupt this dominant direction in order to create a more structured and contained plan. Here, Brueghel offers a vast and boundless landscape. The viewer's eye may travel throughout the space without resting on any particular element.

Once again, we see Brueghel's role as a precursor in the interplay he creates between light and shadow. The use of successive brown/green/blue planes, which was customary among many of the artist contemporaries, is dispensed with here. Brueghel sets up a chromatic play between the shadows and light which gives his painting a much more subtle and less rigid character. He prefers to simplify his composition and concentrate more intensely on the details: working with an extremely fine brush allows him to do justice to the tiniest element. Take, for example, the diligent rendering of the horse's skeleton.

His painting can be compared, like suggested by Dr Klaus Ertz, to a series of landscapes in the same style by the Velvet Brueghel, two of which are housed in the Gemäldegalerie in Dresden, one at the Städelsches Kunstinstitut in Frankfurt, one at the Schlossmuseum in Gotha and finally, one at the Alte Pinakothek in Munich.



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

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

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

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

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, accompagnée d'une grande maîtrise d'exécution". Sa conception picturale qui allie un certain réalisme du paysage, en un accent très personnel, à une stylisation de la nature et des architectures, nous apparaît maintenant étrangement moderne.

Sujet emblématique, s'il en est, de l'art du peintre, cette composition s'ajoute au corpus relativement restreint des œuvres signées du maître.

Grimmer, on le sait, s'était fait une véritable spécialité de ces tableautins à prétexte allégorique ou religieux illustrant sous forme de petits paysages flamands des cycles de mois et de saisons.

Les mois d'hiver exercèrent un attrait tout particulier sur le peintre, par le jeu subtil de gradations chromatiques qu'ils autorisaient entre le blanc de la neige et les gris du ciel et de l'eau.

S'inspirant volontiers du modèle brueghélien du Paysage à la Trappe aux oiseaux quand il peint un hiver sécularisé, Grimmer crée des typologies spécifiques pour ses allégories de mois à prétexte religieux, en illustrant le Dénombrement de Bethléem ou, le plus souvent, la Fuite en Egypte, thème qu'il accompagne généralement d'une représentation du Songe de Joseph.

Dans la douceur de ses accords chromatiques, la stylisation jamais réductrice de ses éléments, la délicatesse de sa facture et la caractérisation expressive de scènes issues du quotidien, ce panneau dégage cette atmosphère de véracité et de poésie intense typiques des œuvres de l'artiste, des caractéristiques qui lui assurèrent la faveur de ses contemporains, aussi bien que celle, aujourd'hui, des amateurs modernes de son œuvre.



Paysage d'hiver avec la Fuite en Egypte et le Songe de Joseph
Winter landscape with Flight into Egypt and Joseph's dream

Panneau • Panel: 22,5 x 33 cm.

Signé

PROVENANCE:

Galerie De Jonckheere (1989)

Collection privée



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.

An emblematic subject, to be sure, of this painter's art, this composition belongs to the relatively small number of signed works by Grimmer. The artist is known to have made a veritable specialty out of these small paintings with ostensibly allegorical or religious content presented in the form of small Flemish landscapes illustrating the cycles of the months and the seasons.

The winter months in particular held a specific appeal to the painter, because of the subtle play of chromatic gradations they afford between the white of the snow and the grey of the sky or water.

Freely drawing upon the breughelian model from the Landscape with bird trapping for his secular winter scenes, Grimmer created specific typologies for his allegories of the months with a religious pretext, illustrating the Census at Bethlehem or, the most often, the Flight into Egypt, which he generally accompanied with a depiction of the Joseph's Dream.

In the end, taking into account the gentleness of the chromatic harmonies, the stylization of the elements which is never reductive, the delicate brushwork and the expressive characterization of scenes from daily life, this panel is suffused with the atmosphere of intense truth and poetry that is typical of the artist, and which garnered him the favour of his contemporaries as resolutely as it charms modern enthusiasts for his œuvre.



Denis VAN ALSLOOT

1570 Malines – Bruxelles 1628

Né à Malines en 1570, Denis van Alsloot devient Maître de la corporation des Peintres de Bruxelles en 1599. On ne sait chez qui il a acquis sa formation. Son père étant tapisier, il a dû, dans sa jeunesse, rencontrer des peintres qui produisaient des cartons pour son père. A partir de 1599, Denis van Alsloot fut le peintre attitré des archiducs Albert et Isabelle et, comme tel, perpétua par le pinceau, avec exactitude, l'image de leurs domaines et le souvenir des fêtes, cortèges et processions qui eurent lieu sous leur règne. Nous citons ici les représentations de l'Ommeganck de Bruxelles en 1615, peintes par Denis van Alsloot l'année suivante. De cette série, deux tableaux sont conservés au Musée du Prado à Madrid et deux autres au Victoria et Albert Museum à Londres. Ces tableaux, qui étaient au nombre de huit à l'origine, sont assurément les œuvres les plus connues de van Alsloot, mais il s'agit de tableaux à but principalement documentaires pour conserver le souvenir du faste qui s'est développé lors de cette procession, qui s'est déroulée le 31 mai 1615 en présence des archiducs.

Van Alsloot est particulièrement important parce qu'il a inauguré une conception du paysage panoramique qui est un des points de départ de l'école bruxelloise, c'est-à-dire un élargissement de la composition. Le paysage a acquis une structure moins fermée qui se remarque particulièrement dans l'espace accordé au ciel qui occupe environ un quart de la surface du tableau. Après avoir subi l'influence de Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel de Velours et Paul Bril, Denis van Alsloot peut être qualifié de premier paysagiste bruxellois. Son originalité réside dans sa transcription simple et souriante, sans lyrisme, de la nature qu'il avait sous les yeux aux portes de Bruxelles.



Scène de carnaval en hiver

Winter carnival scene

Cuivre • Copper: 45 x 67 cm.
Monogrammé et daté 1608

PROVENANCE:

Collection privée



Born in Mechelen in 1570, Denis van Alsloot became a Master in the Brussels Painters' corporation in 1599. It is not known by whom he was trained. As his father was a tapestry maker, he would have come into contact in his youth with painters who created cartoons for his father's work. From 1599 onwards, Denis van Alsloot was retained by Archduke Albert and Archduchess Isabella to accurately capture for posterity their properties and to record the festivities, processions and retinues that took place during their reign. An example of this work is the series of pictures of the Ommeganck procession in Brussels in 1615, that van Alsloot painted the following year. Of this series, two paintings are at the Prado in Madrid and two more are at the Victoria and Albert Museum in London. These scenes, which originally formed a series of eight, are certainly the best known of Van Alsloot's work, however they are primarily conceived as documentary paintings intended to record the splendour of the occasion of this procession which took place on 31 May 1615 in the presence of the Archduke and Archduchess.

Van Alsloot is particularly important because it was he who introduced a notion of the panoramic landscape which formed one of the points of departure for the Brussels School, leading to a widening of the composition. The landscape acquired a more open structure, which is particularly noticeable in the space allotted to the sky, which occupies approximately one quarter of the surface of the painting. After having absorbed the influences of Gillis van Coninxloo, Jan Velvet Brueghel and Paul Bril, Denis van Alsloot may be regarded as the pre-eminent Brussels landscape painter. What gives his work such originality is the way he is able to capture the nature he saw before him in the ports of Brussels in a simple and agreeable way that is so free of lyricism.



La tradition de la peinture architecturale flamande, qui consistait surtout à représenter des intérieurs, donna naissance à la « veduta », c'est-à-dire à la représentation de rues, de places, de canaux, de bâtiments : le cœur de la ville.

Si Denis Van Alsloot est connu pour ses paysages de forêt habituellement animés de petites figures historiées, empruntées à la mythologie ou à la Bible, ses tableaux de fêtes, processions et cortèges, commandés par les archiducs, firent sa célébrité.

Il faut cependant souligner l'originalité de cette scène dans l'œuvre de Van Alsloot qui tient au cadre architectural dans lequel se déroule la fête, puisqu'en effet ses représentations de villes sont extrêmement rares.

Au centre de cet espace fermé par une architecture, se détachent les différents éléments parodiques : cortège de la folie, échassiers, cavaliers simulant un cortège chevaleresque, autour desquels se presse une foule citadine bariolée mélangeant gentilshommes et gens du peuple. Les figures gracieuses, dont on apprécie la minutie du rendu des détails et des matières par l'artiste soucieux de restituer l'image de la ville et de la société de son temps, témoignent de l'influence du maniérisme finissant. Les activités sont nombreuses : sur une scène de fortune montée au milieu de la place, les acteurs de la Comedia dell'arte donnent une représentation devant laquelle les badauds se sont regroupés ; à leur gauche une jeune femme arrive dans un riche traîneau tiré par un cheval fougueux tandis qu'à leur droite un échassier joue de la trompette, ce dernier n'étant d'ailleurs pas le seul musicien du tableau puisqu'un vieil homme à la démarche dansante tient une petite guitare au premier plan.

Autre thème récurrent dans la peinture flamande évoqué ici : le badinage, représenté par le gentilhomme se découvrant devant deux jeunes femmes sur la gauche et par le couple de droite. Quelles que soient les dispositions prises par le peintre, sa composition est toujours équilibrée par une ordonnance convenable des masses par rapport aux espaces libres, animant la place sombre sous le ciel hivernal, par les toilettes rouges et ors des dames.

Le carnaval se déroule sur une place importante d'une ville flamande, peut-être Bruxelles ; il est à rapprocher de celui conservé au Musée du Prado à Madrid, dans lequel apparaissent d'ailleurs le groupe de femmes et le petit chien du premier plan.



The tradition of architectural painting in Flemish art, which consisted mainly of representations of interiors, led to the birth of the "veduta", depictions of streets, squares, canals and buildings: the centre of a city.

Although Denis Van Alsloot is known for his wooded landscapes generally enlivened with small historiated figures, taken from mythological or biblical stories, it is his pictures of festivities, processions and retinues, commissioned by the Archduke, that have made him famous.

However, the originality within Van Alsloot's œuvre of this scene depicting the architectural setting in which the festivities are taking place should be emphasised, as his representations of cities are extremely rare.

At the centre of this space enclosed by architecture, we see elements of parody: the retinue of fools, stilt walkers, horsemen simulating a chivalrous procession, around whom throng a colourful crowd of city folk combining gentleman and common people. The graceful figures, with the admirable rendering of detail in the textures by an artist who was devoted to capturing the likeness of the city and the society of his age, show the influences of the by that time waning mannerism. Numerous activities are taking place: on a makeshift stage erected at the centre of the square, actors from the Comedia dell'arte are putting on a performance before a cluster of onlookers; to their left a young woman is riding in a sumptuous sleigh drawn by a spirited horse while on their right, a stilt-walker is playing the trumpet. The latter is not in fact the only musician on the scene as there is also an old man who appears to be dancing holding a guitar in the foreground.

Another recurring theme in Flemish painting is present here as well: the playful exchange, represented by the gentleman in front of two young ladies on the left and the couple on the right. For all of the choices the painter has made, his composition remains balanced by an attractive arrangement of the volumes and space, bringing to life the sombre town square beneath the winter sky with the red and gold costumes of the ladies.

The carnival is taking place on a large square in a Flemish city that may be Brussels and it is to be compared with a similar painting at the Prado in Madrid, in which the group of women and the small dog in the foreground also appear.



22-23

Sebastien VRANCKX

1573 – Anvers – 1647

Paire: Le Printemps et l'Été

Pair: Spring and Summer

Cuivres • Copper: 12,1 x 15,3 cm et 11,9 x 15,5 cm

PROVENANCE:

Collection privée.

D'après Karel van Mander, Sébastien Vranckx fut l'élève d'Adam van Noort, un des maîtres de Rubens.

Il est surtout connu par ses nombreux tableaux de batailles, ses scènes de pillages et d'attaques de brigands, mais il fut en réalité un peintre infiniment plus divers et qui occupa, à l'époque de Rubens, une place prépondérante dans l'école anversoise. Il fut essentiellement un "peintre de cabinet", pratiquant tous les genres, à l'exclusion, toutefois, du tableau religieux et du portrait.

Après son apprentissage, Sébastien Vranckx passa en Italie les dernières années du XVI^{ème} siècle. Charles Sterling suppose que, tout comme Joost de Momper, il noua des relations avec Lodovico Pozzoserrato (Louis Toeput), qui peignit à Trévise des réunions élégantes dans des paysages de la Vénétie. Rentré au pays, Vranckx fut reçu franc-maître à Anvers en 1600. Pendant quelque temps, il conjugua la tradition brueghelienne des scènes populaires accordée au style italianisant de Louis Toeput.

En 1612, il fut nommé doyen et épousa la fille du marchand de tableaux Bartholomeus Pamphi. Ses tableaux de bataille datent, pour la plupart, de la seconde moitié de sa carrière. Ils seront imités par son élève de Pieter Snayers.

A partir de 1613, l'artiste fait partie de la garde bourgeoise, dont il deviendra capitaine pendant cinq ans. Cette activité eut un retentissement sur son art. Vranckx fut également doyen des escrimeurs.

Les anciens inventaires font mention de la collaboration de Sébastien Vranckx avec Jan Brueghel le Vieux, Hendrick van Balen et Joost de Momper.

Depuis le XII^{ème} siècle, les représentations des quatre saisons ont peu varié; à chacune d'elles correspond une iconographie précise et bien établie.

Ces allégories saisonnières, déguisées sous la forme de paysages, distinguent le plus souvent les travaux des champs effectués par les paysans et les loisirs des nobles, chacune de ces activités venant rythmer le cycle de la nature, dans la tradition des calendriers médiévaux enluminés.

En effet, à chaque mois répondent des occupations caractéristiques de la vie paysanne. Dans ces deux cuivres de petit format, Vranckx illustre le mois d'Avril par un groupe de lavandières venues, au sortir de l'hiver, nettoyer leur linge et l'étendre sur l'herbe pour le faire sécher. Le mois de juillet est, quant à lui, traditionnellement associé à la fenaïson.

Ces deux pendants donnent la pleine mesure de la facilité de Vranckx comme peintre de figures et paysagiste, dans une veine pittoresque héritée de Brueghel et émaillée de détails minutieux et d'un goût prononcé pour les costumes.



Sebastian Vranckx was an Antwerp painter and poet, and according to Karel van Mander, he was a student of Adam van Noort, one of Rubens' masters.

He is above all known for his numerous paintings of battles, and scenes of pillages and attacks by bandits, but in reality, he was infinitely more varied as a painter and, during the era of Rubens, he was an influential force within the Antwerp school. He was essentially a "gallery painter", producing all genres of work, with the exception of religious scenes and portraits.

After his apprenticeship, Sebastian Vranckx spent the last years of the sixteenth century in Italy. Charles Sterling surmises that, like Joost de Momper, he developed a relationship with Ludovico Pozzoserrato (Lodewijk Toeput), who painted elegant gatherings set in the Venetian countryside, at Treviso. Returning home, Vranckx became a master in Antwerp in 1600. Sometime after that, he began to adopt the Brueghelian tradition of peasant scenes which he depicted with the Italianate style of Lodewijk Toeput.

In 1612, he was named Dean and married the daughter of the paintings dealer Bartholomeus Pamphi. His battle paintings date, for the most part, from the second half of his career. They would later be imitated by his student Pieter Snayers.

From 1613 onwards, the artist became a member of the civil guard, of which he served as captain for five years. This activity had repercussion on his art. Vranckx also became dean of the fencing guild.

Historical inventories mention collaboration between Sebastian Vranckx and Jan Brueghel the Elder, Hendrick van Balen and Joost de Momper.

Paintings representing the four seasons have changed little since the twelfth century; each one corresponds to a specific, well-established iconography.

These seasonal allegories, in the guise of landscapes, most often show the work being carried out in the fields by peasants and the diversions of the nobles, each of these activities in tune with the cycle of nature, as in the tradition of the illuminated calendars of the Middle Ages.

In fact, each month had its characteristic occupations in peasant life. In these two small copper panels, Vranckx illustrates the month of April with a group of washerwomen who have come, as a part of their spring cleaning, to wash their laundry and spread it on the grass to dry. The month of July has traditionally been associated with haymaking.

This pair of companion pieces displays the full talents of Vranckx as a painter of figures as well as landscapes, depicted with a picturesque atmosphere inherited from Brueghel and dotted with minute details, particularly in the costumes.



24-25-26-27

Louis de CAULERY

Vers 1575 Caulery – Anvers 1621

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

La date à laquelle il se rendit en Italie n'a pu être déterminée; ses œuvres attestent qu'il séjourna pourtant à Venise, Florence et Rome. Orienté vers le tableau de genre, cet artiste traita les scènes les plus diverses: carnivals sur la glace, feux d'artifice, combats de taureaux, collections en plein air, allégories des cinq sens, réunions peintes dans l'esprit de l'Ecole de Fontainebleau. La haute taille des personnages, leurs attitudes recherchées, leurs visages lisses, leurs fronts dégagés caractérisent sa manière. Son coloris est très raffiné. Sa palette, sous l'influence des maîtres italiens, innove en Flandre: demi-teintes, ocre-jaune, vert Véronèse, lie de vin. Ses représentations architecturales le montrent soucieux d'exactitude et très habile dans le rendu de la perspective.

Depuis le XII^{ème} siècle, les types iconographiques des quatre saisons sont demeurés remarquablement constants, à chacune d'elle correspond une iconographie bien établie.

Ces allégories saisonnières, déguisées sous la forme d'un paysage, se répartissent entre les travaux des champs effectués par les paysans et les loisirs des nobles, dans la tradition des pages enluminées des Livres d'Heures.

En effet, à chaque saison, dont la vie paysanne est le principal sujet, correspond différentes activités caractéristiques: l'Hiver, où les paysans coupent du bois et marchent difficilement dans la neige, montre le sacrifice traditionnel du porc et les joies du patinages; l'Automne, où à l'avant-plan se déroulent diverses activités en rapport avec la fabrication du vin: la cueillette, le transport et le pressage du raisin; la moisson et la tonte des moutons en Été; les promenades romantiques du Printemps.

La société du XVII^{ème} siècle accordait une valeur privilégiée aux vertus du travail et de l'honnêteté; ainsi les scènes présentant des hommes au travail étaient considérées comme des illustrations, voire des glorifications, de ces vertus.

Mise à part l'illustration des saisons par le paysage et ses métamorphoses, la tradition antique qui consistait à représenter les saisons par des divinités païennes remit à l'honneur à la Renaissance, est utilisée ici par Caulery: au second plan de chacun des panneaux, dans des tons beaucoup plus assourdis, figure le cortège allégorique où trône la divinité correspondant à chacune des quatre saisons: Cérès, personnification de l'abondance de la terre, tenant une gerbe de blé pour l'Été; Bacchus, dont le char est tiré par des chèvres, levant triomphalement une coupe, pour l'Automne; un vieil homme barbu vêtu d'un large manteau, se réchauffant les mains au dessus d'un feu pour l'Hiver; et enfin Vénus, dont le char est tiré par deux agneaux, brandissant un cœur enflammé, accompagnée par Cupidon pour le Printemps. Les *Quatre Saisons* sont donc ici conçues comme quatre pendants dont la complémentarité s'affiche à plusieurs niveaux. Ce splendide ensemble de panneaux donne la pleine mesure des multiples ressources de Caulery comme peintre de figures et paysagiste. Dans ces scènes minutieusement décrites, empruntées à la vie quotidienne, l'artiste peint les costumes et les mœurs des gens de son temps. Le peintre a certainement séjourné en Italie car les compositions des personnages des premiers plans, peuvent être rapprochées de celles de Francesco Bassano. Par-delà la richesse du concept iconographique sous-tendant leur composition, le raffinement de l'exécution picturale, la subtilité de la gamme chromatique et l'attention portée au rendu de chaque personnage dans chacun de ces quatre panneaux en font des œuvres-phares permettant de resituer à sa juste valeur l'importance de Caulery. Si les saisons se rencontrent fréquemment dans la peinture entre le XV^{ème} et le XVI^{ème} siècle, les séries de quatre tableaux sont malheureusement souvent dispersées dans différents musées.

Allégories des Quatre Saisons

Allegories of the Four Seasons

Panneaux • Panels: 32 x 43-5 cm.

PROVENANCE:

Collection privée

Probably born in the village of Caulery near Cambrai, de Caulery moved to Antwerp in 1594 and became a student of Joos de Momper. It was in this city that he was made a Master in 1602.

It has not been determined exactly when he travelled to Italy; however, his work indicates that he spent time in Venice, Florence and Rome. Oriented primarily towards genre paintings, this artist depicted highly diverse, scenes: carnivals on ice, fireworks, bull fights, outdoor gatherings, allegories of the five senses, and parties painted in the spirit of the Fontainebleau school. The high-waisted figures with their specific poses, their smooth faces, and wide foreheads are typical of his manner. His handling of colour is very refined. The palette, influenced by the Italian masters, was an innovative one in Flanders: half-tones, yellow ochre, Veronese Green, wine hues. His architectural elements display a devotion to accuracy and great skill in the perspective rendering.

Since the twelfth century, the iconographical types of the four seasons have remained remarkably constant, with each one corresponding to a well-established iconography. These allegories of the seasons, disguised in the form of a landscape, divide their focus between the activities of peasants working in the fields and leisure activities of noblemen, in the tradition of the illuminated pages of Books of Hours.

For each season, in which life in the countryside is the principal subject, there are different corresponding characteristic activities: Winter, in which the peasants chop wood and trudge arduously through the snow, shows the traditional sacrifice of the slaughtered pig and the joys of ice skating; Autumn, in which the foreground depicts the various activities related to the production of wine: harvesting, transport and pressing the grapes; harvesting the fields and shearing the sheep for Summer; and the romantic strolls of Spring.

Seventeenth-century society attached a great value to the virtues of diligence and honesty; thus, the scenes emphasising men at work were considered illustrations, if not glorification, of these virtues.

Aside from illustrating the seasons through the landscape and its metamorphoses, Caulery here takes up the antique tradition, rediscovered during the Renaissance, of representing the seasons through pagan deities: towards the background in each of these panels, in much more muted tones, we see the allegorical procession over which the divinity associated with each season presides: Ceres, the personification of the earth's bounty, holding a stalk of wheat for Summer; Bacchus, with his goat-drawn chariot, triumphantly raises his glass, for Autumn; an elderly bearded man wearing a thick coat warms his hands above a fire for Winter; and finally, Venus, whose chariot is drawn by two lambs, brandishes a flaming heart, accompanied by Cupid for Spring. The Four Seasons are thus conceived here as four counterparts which complement each other at numerous levels. This splendid set of panels does full justice to de Caulery's many assets as a painter of both figures and landscape. In his minutely described scenes, taken from daily life, the artist captures the costumes and ways of the people of his time. In addition to the iconographical richness underlying the composition, the refinement of the painterly execution, the subtlety of the chromatic range and the attention to the rendering of each individual character throughout the four panels makes of these outstanding works benchmarks that redefine de Caulery's importance. While the seasons frequently appear in the painting of the Fifteenth to the Seventeenth centuries, such series are unfortunately often dispersed among different museums.



Peintre de paysages et de scènes de genre, David Vinckboons émigre avec son père, peintre de paysages à la détrempe sur toile à l'imitation des tapisseries, à Middelbourg en 1586, puis à Amsterdam en 1592.

David Vinckboons appartient, avec Hans Bol, Martin et Lucas van Valckenborch, à ce groupe de peintres paysagistes protestants issus du milieu malinois, qui ont fuit les persécutions religieuses; ils s'étaient tous déjà exercés à la représentation du paysage dans cette ville de Malines, centre dans lequel s'était tout particulièrement développé le genre de la peinture de paysage imitant la tapisserie.

Il joua un rôle déterminant dans le transfert des scènes de la vie paysanne d'Anvers à Amsterdam et Haarlem. Ses danses et ses fêtes sont à rapprocher sensiblement de celles de Pieter Brueghel. En outre, il est avec Willem Buytewech et Dirck Hals, l'un des grands initiateurs de la scène dite de la « joyeuse compagnie », qui apparaît dès les premières années du XVII^{ème} siècle.

Son œuvre, faite de compositions dynamiques et spontanées où se mêlent dans une imagination toujours renouvelée des scènes de genre les plus variées au paysage, est mise en valeur par une facture fine et précise ainsi que par une palette riche et délicate dans laquelle sont particulièrement appréciés les roses et les mauves.

Il eut pour élèves Gillis d'Hondecoeter, Hendrick Avercamp et le non moins célèbre Esaias van de Velde. Son œuvre fut popularisée et largement diffusée par la gravure.

Un musicien joue de son instrument dans l'espoir de recevoir une pièce de monnaie. Une bande noire lui couvre les yeux et un chien relié à sa ceinture par une chaîne le guide dans ses pas, indiquant sa cécité. Il est entouré d'enfants, qui écoutent joyeusement sa mélodie et constituent la partie centrale du tableau. Sur la gauche, une indigente tient à la main un petit panier troué, elle s'apprête à recevoir un petit don d'un couple, vraisemblablement propriétaire de la maison contre laquelle se déroule cette scène. Une troisième et dernière scène compose également le premier plan du tableau; elle se situe sur la droite et représente un groupe de paysans rassemblés pour l'abattage du cochon. Le second plan est, quant à lui, composé de maisons donnant sur la rue, où on devine encore quelques personnages. Vinckboons a choisi de représenter de manière très réaliste la vie que menait ce personnage, dont le handicap l'obligeait à quêmander, faute de ne pouvoir être aidé par la société qui, au XVII^{ème} siècle, rejetait les nécessiteux, dont les défauts physiques étaient symptomatiques de déchéance morale. Vinckboons fut le tout premier peintre à dégager le thème du musicien amblyope de l'iconographie de la kermesse, pour en faire un sujet à part entière. *Le joueur de vielle* est un sujet qui rapprochait beaucoup les deux artistes contemporains qu'étaient David Vinckboons et Pieter Brueghel le Jeune. En effet, on peut citer, notamment, *le joueur d'orgue*, daté vers 1608 de Brueghel le Jeune, qui se trouve aujourd'hui à Bois-le-Duc, et qui par sa composition, s'inspire largement de David Vinckboons. Ceci se trouve confirmé par deux autres compositions similaires: *la Scène villageoise*, datée vers 1607 de Vinckboons, où l'on retrouve un joueur de cornemuse entouré d'enfants; et *la Noce d'enfants* dont plusieurs exemplaires sont connus. Cette merveilleuse composition est donc à mettre à l'actif de David Vinckboons, qui tant par ses dessins que par ses gravures, marqua sa génération et influença parmi les plus grands artistes de son époque, dont Brueghel et Grimmer.

Deux autres versions de ce tableau sont conservées au Rijksmuseum d'Amsterdam et au Gemeentemuseum de Gravenhage.



Le joueur de vielle avec enfants *Hurdy-gurdy player with children*

Panneau • Panel: 40 x 64 cm

PROVENANCE:
Collection de Mentock



A painter of landscapes and genre scenes, David Vinckboons emigrated with his father, who painted landscapes in tempera on canvas made to imitate the effect of tapestries, to Middelburg in 1586, and then to Amsterdam in 1592.

Together with Hans Bol and Martin and Lucas van Valckenborch, David Vinckboons belonged to the group of protestant landscape painters with origins in the Mechelen art community, who fled from the religious persecutions; all of them were already quite experienced at depicting landscapes while in Mechelen, a cultural centre in which the genre of landscape paintings made to look like tapestries flourished in particular.

He played a decisive role in transferring the scenes of peasant life from the Antwerp area to Amsterdam and Haarlem. His pictures of dances and festivities distinctly resemble those of Pieter Brueghel. What is more, together with Willem Buytewech and Dirck Hals, he was one of the great initiators of the scenes known as the "Merry Companies", which appeared at the beginning of the seventeenth century.

His work, consisting of dynamic and spontaneous compositions which combine, with an inexhaustible imagination, the most varied genre scenes with landscapes, are enhanced by a fine and precise brushwork and a rich and delicate palette which particularly favoured pink and purple hues.

His students included Gillis d'Hondecoeter, Hendrick Avercamp and the no less celebrated Esaias van de Velde. His works were popularised and widely distributed through engravings.

A musician plays his instrument in hopes of receiving a coin or two. A black band covers his eyes and a dog attached to his belt by a chain guides his step, indicating that he is blind. He is surrounded by children who gleefully listen to his tune, forming the central part of the painting. On the left, a pauper holds a small, damaged basket, ready to receive alms from a couple, apparently the owners of the house in front of which this scene unfolds. A third and last vignette forms the foreground of the painting; situated to the right, a group of peasants are shown having gathered to slaughter a pig. The middle ground is made up of houses opening onto the street, where one can make out a few more figures. Vinckboons has chosen a highly realist depiction of this character going about his life, forced by his handicap to beg, as no help was available in the seventeenth-century society that rejected the needy, whose physical shortcomings were regarded as moral failures.

Vinckboons was the very first painter to separate the subject of the blind musician from the iconography of the kermesse, and to treat it as a theme in its own right. The hurdy-gurdy player is a theme through which the work of the contemporaries Vinckboons and Pieter Brueghel the Younger resembled each other. One might particularly cite the organ player, by Brueghel the Younger, dated around 1608 and currently located at Bois-le-Duc, the composition of which is largely inspired by David Vinckboons. This fact is confirmed by two other, similar compositions: the Village Scene, by Vinckboons dated around 1607, which features a bagpipe player surrounded by children; and Children's wedding, several editions of which are known. It would appear certain that David Vinckboons is the spiritual father of this amusing scene of children, and not Pieter Brueghel the Younger, as has at times been suggested in the past.

Two other versions of this painting are in the collection of the Rijksmuseum in Amsterdam and at the Gemeentemuseum in Gravenhage.



Cabinet d'amateur
Collector's gallery
Panneau • Panel: 58 x 79,6 cm

PROVENANCE:
Collection privée

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 Frans Francken le Jeune. Son œuvre reste encore injustement méconnue de nos jours, 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 développés 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 Francken.

A la suite des premiers balbutiements du genre chez un Grimmer ou un Brueghel de Velours, le flambeau des tableaux de cabinets fut repris par la dynastie des Francken. Si c'est bien à Frans Francken l'Ancien (1542-1616) que l'on en doit le prototype, ce furent essentiellement ses fils Jérôme le Jeune (1578-1623) et Frans le Jeune (1581-1642), plus éclectiques, qui s'y illustrèrent.

Visant à l'auto-célébration conjointe des amateurs avertis et des brillants artistes générés par la ville d'Anvers, ces tableaux de cabinets témoignent de l'extraordinaire essor connu par la cité aux XVI^e et XVII^e siècles, aussi bien sur le plan économique qu'artistique. Ils répondent au bourgeoinement de talents sans précédent, qu'indépendamment de tout mécénat princier, l'oligarchie de marchands et bourgeois aisés qui gouvernait la ville pouvait subventionner.

Ce type de représentations atteste également d'un amour de la peinture répandu dans toutes les classes de la société flamande: du fastueux connaisseur au simple bourgeois, chacun ornait sa maison de tableaux. Celui qui réservait la plus belle pièce de sa demeure, même modeste, à une collection d'œuvres d'art n'obéissait pas uniquement au désir de s'entourer d'un cadre susceptible d'exciter les louanges; il manifestait aussi sa soif de connaissances. Dans ces cabinets, les statues, le plus souvent des moulages de fragments ou de figures célèbres, évoquaient l'Antiquité; les porcelaines, les verres irisés, les coquillages ou les faïences les pays d'outre-mer; les instruments scientifiques la compréhension du monde; les tableaux, enfin, le plaisir



A painter of collectors' galleries and elegant gatherings, but also historical scenes, portraits and still lifes, Hieronymus Francken the Younger was a member of the celebrated dynasty of painters who had emigrated from Herenthals to Antwerp. Baptised in Antwerp on the 12th of September, 1578, he became an apprentice of his uncle Ambrosius in 1605, becoming a master two years later. Remaining a bachelor, he took over his father's workshop after the latter's death in 1616. Gaspar van Vergen studied directly with him and he also collaborated with a landscape artists J. de Momper II, A. Govaerts and, of course, with his prolific younger brother Frans Francken the Younger. His body of work currently remains relatively uncelebrated, in spite of his very clear artistic importance. His early death, as well as the similarity of the subjects he chose to those seen in the work of his brother and his uncle, Hieronymus Francken the Elder, by whom he was powerfully influenced, explains to some extent the lingering confusion. The latter, painter to the king in Paris, developed a veritable speciality in paintings showing scenes of balls and other elegant gatherings. It appears that Hieronymus and his brother Frans visited France, staying with their uncle, and it is after this trip that upon their return, they launched the fashion for this genre of scenes. The singular contribution of Hieronymus is more forcefully expressed in his paintings of collectors' galleries and his satirical scenes of monkeys, genres which he appears to have developed before his brother. He particularly excelled in the smooth and elegant rendering of figures with well-groomed faces and attire, but who have a more round and compact aspect than those painted by his brother.

His still lifes display an undeniable relation to the work of the pioneers of this genre such as H. van Essen and Fl. Van Schooten.

On the whole, the varied production of de Hieronymus Francken II, whose dated works range between 1607 and 1621, compos a profile of an artistic personality of eclectic tastes, to be sure, but of a solid virtuosity and mastery which unambiguously confirms his importance within the Francken dynasty.

Following the initial stirrings of this genre in the work of Grimmer and the Velvet Brueghel, it was the Francken dynasty who took up the torch of these paintings of collectors galleries. Although it is to Frans Francken the Elder (1542-1616) that the prototype is attributed, it was essentially his more eclectic sons, Hieronymus the Younger (1578-1623) and Frans the Younger (1581-1642), who became outstanding proponents of the genre.

As outpourings of the self-celebration shared by well-informed amateur art collectors and the brilliant artists who were brought forth by the city of Antwerp, these paintings of gallery scenes bear witness to the extraordinary flourishing that the city experienced in the sixteenth and seventeenth centuries, both in economic and artistic terms. They are a response to the unprecedented burgeoning of talent which was supported by the oligarchy of merchants and wealthy patricians who jointly governed the city, independent of any princely patronage.

This type of picture also attests to the love of painting shared by all classes in Flemish society: from the lavish connoisseur to the modest burgher, all of them decorated their homes with paintings. Those who reserved the best room in their house, no mat-



esthétique et la joie de l'évasion – autant d'éléments qui constituaient une sorte de microcosme idéal, à l'échelle réduite.

Dans ce panneau, au vu des attitudes plus confortables qu'adoptent les savants et connoisseurs cultivés de l'arrière-plan, on est ici plongé dans l'univers feutré d'une collection particulière et non, comme c'est le cas dans l'une des plus hautes réalisations de Hieronymus Francken, la *Galerie de Jan Snellinck* (Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, 1620), dans la boutique d'un peintre-marchand.

Sur un mur tendu de précieux cuir de Cordoue, les tableaux sont accrochés cadre contre cadre, de part et d'autre d'un buffet sculpté qui occupe le centre de la pièce, sans qu'aucun vide ne soit laissé entre eux. Au premier plan, des curiosités sont négligemment jetées sur une table recouverte d'un somptueux tapis: un moulage de statue antique, des coquillages et une faïence. L'exécution de cet intérieur est d'une minutie extrême, en particulier dans le rendu des tableaux, dont le coloris éclatant et varié offre un fond bigarré. Parmi eux, on distingue, mise en exergue au dessus du buffet, une *Adoration des Mages*, sans doute issue de l'atelier familial des Francken, dont la prédilection pour ce thème était connue. Les deux tondi qui encadrent cette œuvre maîtresse sont sans doute des paysages de la main de Gillis Mostaert. On reconnaît aussi un *Christ au jardin des Oliviers*, une *Fuite en Egypte* et derrière celle-ci, un *intérieur d'église* dans le style de Pieter Neefs.

Ainsi qu'au théâtre, un rideau de velours fauve s'ouvre, à droite, sur une autre pièce en profondeur, où le spectateur surprend, comme à la dérobée, une réunion d'amateurs. Ces cinq personnages aux mollets galbés, richement vêtus, typiques de Hieronymus Francken II, se sont rassemblés pour admirer des tableaux, feuilleter l'un des nombreux livres qui garnissent les rayonnages de l'imposante bibliothèque et se pencher, munis d'un compas, sur un globe terrestre – autant de symboles de leur passion insatiable pour la science et les grandes découvertes.

A gauche, apparaît, dans un contrepoint satirique et grinçant, l'exact opposé, comme une mise en abîme, de cette réunion de savants et de connoisseurs éclairés: il s'agit du thème des ânes iconoclastes, une invention de l'artiste. Dans un paysage lestement enlevé, Francken introduit des êtres humains, vêtus, tels d'élégants gentilshommes, de pourpoints, de haut-de-chausses et de fraises à l'espagnole, mais affublés de têtes d'ânes. L'un de ces êtres hybrides lève un marteau menaçant sur des statues, des livres et des tableaux, tombés à terre dans le plus grand désordre. Le peintre voulait-il stigmatiser l'incompréhension du grand public pour la science et l'art? Pas seulement. Si dénonciation de l'iconoclasme et de la bêtise humaine il y a, c'est, *in fine*, pour exhorter le spectateur à réfléchir et pour l'amener insensiblement à relativiser la valeur de ces jouissances élevées procurées par l'Art.



ter how small, for a collection of works of art were not only driven by the desire to surround themselves with a decor that would win them praise; it also was a manifestation of the thirst for knowledge. In these galleries one would find statues, most often plaster casts of fragments or celebrated figures of antiquity; porcelain, iridescent glasses, seashells or earthenware from overseas territories; scientific instruments for the comprehension of the universe; and paintings. In short, aesthetic pleasure mingled with the delights of escapism—all elements which constituted a sort of ideal microcosm on a miniature scale.

In this panel, judging from the more comfortable appearance of the savants and cultivated connoisseurs in the background, we are privy to the hushed world of a private collection and not, as in the case of one of the greatest works by Hieronymus Francken, the *Gallery of Jan Snellinck* (Royal Museum of Fine Arts, Brussels, 1620) to the commercial premises of a painter and an art dealer.

On a wall hung with magnificent Cordovan leather, the paintings are hung cheek by jowl in their frames, on both sides of a carved buffet which fills the centre of the room, without the slightest space being left unoccupied. In the foreground, curios have been carelessly scattered on a table draped with a sumptuous carpet: a cast of an antique statue, seashells and earthenware. This interior scene has been executed in extremely minute detail, particularly in the rendering of the paintings, the brilliant and varied colours of which create a colourful patchwork. Among them, one can recognise, standing out above the buffet, an *Adoration of the Magi*, no doubt produced by the Francken family workshop, known for their penchant for this theme. The two tondi flanking this commanding œuvre are certainly landscapes by Gillis Mostaert. One can also discern a *Christ in the Olive Garden*, and a *Flight into Egypt* behind which is a *Church Interior* in the style of Pieter Neefs.

Like in a theatre, a curtain in rich velvet opens, on the right, onto another in room, further back, where the viewer glimpses, as if surreptitiously, a gathering of amateurs. These five richly dressed characters with the rounded legs, typical of Hieronymus Francken II, have gathered to admire the paintings, peruse the many books lining the shelves of the impressive library and to study, with help of a compass, the globe – all symbols of their insatiable passion for science and grand discoveries.

On the left, in a satirical and darkly humorous counterpoint, appears the exact opposite of this gathering of savants and enlightened connoisseurs, as if to emphasise their qualities: it is a conceit of the artist's own invention, a group of iconoclast donkeys. Within an adeptly 'portrayed landscape, Francken introduces human figures, dressed as elegant gentleman with doublets, breeches and Spanish-style ruffs, who have sprouted the heads of donkeys. One of these hybrid creatures raises a hammer menacingly towards the statues, books and paintings which have fallen to the ground in a terrible jumble. Was this the painter's attempt to stigmatise the incomprehension of the masses of science and art? It is more than that. While certainly a denunciation of iconoclasm and human ignorance, they are ultimately there to exhort the viewer to reflect and to gently nudge him to take a relative view of the heady pleasures afforded by Art.



30

Osias BEERT l'Ancien

1580 – Anvers – 1623

Maître à Anvers en 1602, Osias Beert est resté longtemps méconnu et n'a été sorti de l'oubli qu'en 1938, au moment où la nature morte allait retrouver une grande vogue chez les amateurs et collectionneurs. Comme Flegel en Allemagne, Osias Beert est l'une des figures marquantes des premiers temps de la nature morte en Flandre. Il établit ses compositions en juxtaposant sur le plan incliné d'une table des comestibles, objets de vaisselle et bibelots précieux et, afin de montrer les éléments intégralement, il les situe sur divers plans en profondeur. Présentation frontale et distributive encore archaïque, exécution très soignée d'un réalisme virtuose et attachée à la tradition flamande, fond sombre impersonnel et abstrait, couleurs vives et lisses: c'est l'ensemble de ces caractéristiques qui font d'Osias Beert le chef de file de la première génération de peintres flamands spécialisés dans la représentation de la nature morte.

Ses tableaux de fleurs denses et somptueuses sont d'un réalisme précis et leurs coloris d'une extrême diversité. Tonalités profondes ou éclatantes, l'équilibre est harmonieux entre la forme et la couleur. Chez Osias Beert, le grand art est toujours le produit d'une extraordinaire maîtrise dans toutes les composantes de l'œuvre.

La conception de ce panneau est à la fois simple et équilibrée: sans aucune surcharge décorative, un nombre restreint d'éléments se détachent avec netteté et précision, suivant une présentation frontale et distributive, sur le plan incliné d'un entablement de bois clair.

A la fois graphique et délicatement picturale, la main de Beert exalte les tonalités vives et onctueuses du tableau. L'équilibre entre formes et couleurs et l'alternance harmonieuse entre vides et pleins sont particulièrement réussis dans ce panneau, où le rouge éclatant des framboises déploie son coloris chaud et vibrant. L'ordonnance élaborée de la composition et l'extrême raffinement du rendu des matières en font une œuvre tout à fait exceptionnelle.



Nature Morte aux framboises

Still life with raspberries

Panneau • Panel: 28,5 x 39,5 cm

PROVENANCE

Collection privée.



A master in the Antwerp guild in 1602, Osias Beert languished in obscurity for many years, and was only rediscovered in 1938, when there was a vogue for still life among art lovers and collectors. Like Flegel in Germany, Osias Beert is one of the remarkable figures in the early development of the still life in Flanders. He built up his compositions by juxtaposing tableware and precious objects on the inclined plane of a table laid with food, in such a way as to display each element in full, on various planes of depth. With a frontal, still archaic presentation, he displayed meticulous execution and the devoted and virtuoso realism associated with the Flemish tradition, employing an abstract dark ground, and a bright and supple palette: all of these characteristics make Osias Beert the premier painter of the first generation of Flemish artists who specialized in the still life.

His luxurious and dense flower paintings are of impeccable realism and enormous chromatic variation. Combining deep tones and bright hues, he strikes a harmonious balance between form and color. The artistry of Osias Beert is unfailingly the product of his extraordinary mastery in all of the aspects of the work.

This panel is conceived with both simplicity and balance: without the slightest decorative overload, a limited number of elements stand out clearly and legibly, in a frontal and distributive presentation, against the inclined plane of a pale wooden tabletop. At once graphic and delicately painterly, the work of Beert revels in bright, slick color. The balance between form and color and the harmonious alternation between positive and negative space within this panel, the way in which the brilliant red of the raspberries blazes vibrantly forward, the careful arrangement of the composition and the extreme refinement of the rendering of surfaces makes this an extraordinary and exceptional œuvre.



Willem van NIEULANDT II

Anvers, 1584 – Amsterdam, 1635 ?

Willem van Nieulandt II est issu d'une famille d'artistes hollandais, d'origine flamande. Son oncle, Willem van Nieulandt I (1560 - 1626), ainsi que ses frères Adrian (1587 - 1658) et Jacob, (1593-94 - 1616) étaient tous artistes peintres.

Willem I, connu sous le nom de Guglielmo Terranova, vécut à Rome et devint membre de l'Académie de San Luca en 1604. Willem II est né à Anvers et fut l'apprenti de Jacob Savery à Amsterdam en 1594. Aux environs de 1601-1602, il partit étudier à Rome avec son oncle. En 1604, il revint à Amsterdam en passant par Anvers, et devint membre de la Guilde de Saint Luc à Amsterdam en 1605.

L'année suivante, Willem épousa Anna Hustaert. Ils eurent plusieurs enfants, dont Catharina, qui épousa le peintre de natures mortes flamand Adrian van Utrecht. Willem van Nieulandt II demeura à Amsterdam le restant de sa vie, et y jouit d'une réputation de poète et de dramaturge, en plus de sa qualité d'artiste.

Willem travaillait sur toile et sur cuivre, et introduisait fréquemment des éléments mythologiques et bibliques dans ses paysages. Il était excellent dessinateur et graveur, et produisit quelques 115 gravures, pour la plupart des paysages urbains romains et des paysages italiens.

L'œuvre de Willem van Nieulandt II est présentée au Rijksmuseum d'Amsterdam, au British Museum de Londres, au Louvre à Paris et à la Gemäldegalerie de Brunswick.

Willem van Nieulandt II s'est spécialisé dans les vues de Rome, combinant une exactitude topographique et des monuments existants dans des "caprices" semblables à la peinture présentée. Ses couleurs éclatantes, claires, sa description architecturale précise et ses personnages vivants donnent beaucoup de charmes à ses paysages. Au centre de cette œuvre, nous voyons les ruines du temple circulaire de Minerve Medica, en contrebas de ce qui semblent être les ruines de Sant' Agnese Fuori le Mura (Saint Agnès hors les murs) et une partie des Thermes de Caracalla. Au second plan sur la gauche, nous distinguons l'église San Giorgio in Velabro (Saint-Georges-en-Vélabre), tandis que les colonnes du premier plan à gauche proviennent probablement du forum de Nerva. Il existe un croquis de ces colonnes dans la Bibliothèque Vaticane, attribué à Willem van Nieulandt II. Ce motif est repris dans deux autres œuvres connues de Nieulandt (voir R. Keaveney, *Vue de Rome*, Collection Thomas Ashby, Bibliothèque Vaticane, 1998, p. 258, n°72, illus).



Vue romaine

Capriccio view of Rome

Cuivre • Copper:: 27,3 x 39,4 cm

Signé et daté: 1609

Estampillé au revers de la marque de Peeter Stas

PROVENANCE

Collection privée, Ecosse.



Willem van Nieulandt II came from a family of Dutch artists of Flemish origin. His uncle Willem van Nieulandt I (1560-1626) and his brothers Adrian (1587-1658) and Jacob (1593/4-1616) were all painters.

Willem I, known as Guglielmo Terranova, lived in Rome and became a member of the Accademia di San Luca in 1604. Willem II was born in Antwerp and apprenticed to Jacob Savery in Amsterdam in 1594. Around 1601/2 he went to Rome to study with his uncle. In 1604 he returned to Amsterdam via Antwerp, becoming a member of the Amsterdam Guild of St Luke in 1605.

The following year Willem married Anna Hustaert; they had several children, including Catharina, who married the Flemish still life painter Adrian van Utrecht. Willem van Nieulandt II remained in Amsterdam for the rest of his life, enjoying a reputation as a poet and playwright as well as an artist.

Willem worked both on canvas and on copper, often introducing mythological and Biblical elements into his landscapes. He was a fine draughtsman and etcher, producing some 115 prints, mostly Roman townscapes and Italianate landscapes.

The work of Willem van Nieulandt II is represented in the Rijksmuseum, Amsterdam; the British Museum, London; the Louvre, Paris and the Gemäldegalerie, Braunschweig.

*Willem van Nieulandt II specialised in views of Rome, both topographically accurate and combining real monuments in capricci, as in this painting. His bright, clear colors, crisp depiction of architecture and lively figures give great charm to his landscapes. In the centre of this painting are the ruins of the circular temple of Minerva Medica, below what are probably the remains of Sant' Agnese Fuori le Mura and part of the Baths of Caracalla. In the middle distance on the left stands the church of San Giorgio in Velabro, while the columns in the left foreground are probably from the Forum of Nerva. A sketch of these columns, attributed to Willem van Nieulandt II, is in the Vatican Library. Two other recorded paintings by Nieulandt include this motif (see R. Keaveney, *View of Rome* from the Thomas Ashby Collection in the Vatican Library, 1998, p 258, n°72, illus).*



32-33

Martin RYCKAERT

1587 – Anvers – 1631

Peintre flamand de paysages, il fait partie d'une famille de cinq artistes: son père David Ryckaert I, peintre et marchand de tableaux a été son premier maître, puis il fut l'élève du paysagiste Tobias Verhaecht. Maître de la Guilde des Peintres d'Anvers en 1611, il devint également "Membre de la Chambre de Rhétorique". Ce n'est que plus tard, comme le firent Jan Brueghel I et II, qu'il complètera sa formation par un séjour de plusieurs années en Italie, où il subit l'influence de Paul Bril, qu'il connut à Rome vers 1615-1616. Ces années furent déterminantes pour l'élaboration de sa conception du paysage. Il apprit également à alléger sa palette ce qui apporta à ses tableaux fraîcheur et translucidité. Il invente et perfectionne un style qui lui est personnel: coloris soutenus ou empâtement au premier plan, plus légers et posés en touches vives dans les lointains. En outre, l'agencement de ses tableaux est toujours riche en détails. Ses tableaux sont rarement signés, mais sa conception particulière du feuillage en touffes généralement denses et arrondies, ainsi que certains motifs privilégiés, permettent de l'identifier. Sa manière de rendre l'eau est particulièrement remarquable. Dans ses dernières œuvres, tout en conservant son talent de coloriste, Martin Ryckaert fait preuve d'un sens et d'une ampleur de composition dignes des plus grands paysagistes.

Il mourut en 1631 en pleine maturité à l'âge de 44 ans.



Paire de paysages dans la campagne romaine

Pair of landscapes of the Roman countryside

Cuivres • Copper: 43,5 x 66 cm

• Chasseurs dans un paysage avec vue panoramique

Monogrammé

• Paysage panoramique avec bivouac

PROVENANCE

Galerie De Jonckheere (1988)

Collection privée



A Flemish landscape painter, Martin Ryckaert belonged to a family of five artists: his father David Ryckaert I, a painter and art dealer was his initial teacher, and he was later trained by the landscape artist Tobias Verhaecht. Accepted as a Master in the Antwerp painter's Guild in 1611, he also became a "Member of the Chamber of Rhetoric". It was only later, as was also the case for Jan Brueghel I and II, that he completed his education with several years of travel in Italy, where he was influenced by the work of Paul Bril, whom he knew in Rome around 1615-1616. These were decisive years for the development of his conception of the landscape. He also learned to lighten his palette which brought his paintings a freshness and translucency. He invented and perfected an individual, personal: intense colour or impasto in the foreground, with a much lighter effect with spirited brushwork in the distance. Furthermore, the treatment of his paintings is always rich in detail. His works are rarely signed, but his particular way of depicting foliage in generally dense and rounded tufts, as well as certain favourite motifs, makes it possible to identify them. He has a particularly remarkable way of rendering water. In his last works, whilst maintaining his talents as a colourist, Martin Ryckaert reveals a sense of monumental composition worthy of the greatest landscape painters.

He died in 1631 in the midst of his mature period at the age of 44.



32-33

Martin RYCKAERT

1587 – Anvers – 1631

C'est tout l'art de paysagiste préromantique de Ryckaert qui s'exprime avec une virtuosité rare dans cette précieuse paire de cuivres : on y ressent encore l'influence des productions de l'école de Frankenthal et de celles de Jan Brueghel de Velours, mais l'artiste s'en détache peu à peu au profit de la leçon italianisante de Paul Bril, témoignage de son voyage à Rome.

Le talent manifeste qu'avait Ryckaert de concilier la force de sa vision panoramique avec un rendu miniaturiste du détail éclate ici avec évidence. L'attention du peintre s'attache à retranscrire avec un égal bonheur les détails de l'architecture, le paysage bucolique ou les personnages de l'avant-plan.

En dépit d'une échappée vers l'horizon, ces deux paysages prolongent la tradition picturale de la fin du XVI^{ème} siècle, qui construit l'espace au moyen de plans successifs. La gamme chromatique, bien délimitée (brun/vert/bleu), reprend également cet usage de construction. Cependant, le traitement de la couleur et la touche savoureuse dont se dote le maître annoncent d'une manière définitive le sentiment de l'atmosphère et les effets de lumière du XVIII^{ème} siècle.

La séduction particulière et résolument personnelle du peintre réside surtout dans l'attention que celui-ci porte aux détails. Nous sommes en présence d'un rendu caractéristique du feuillage et d'une sensibilité des variations atmosphériques, qui font tout le charme des meilleures réalisations de Ryckaert. Son remarquable talent de peintre d'architecture se dévoile également dans la description minutieuse des constructions en ruine, que viennent émailler quelques personnages, comme des chasseurs dans l'un des deux cuivres.

Martin Ryckaert nous plonge dans une ambiance pour le moins pittoresque, sinon romanesque. En tout état de cause, il nous donne ici, dans la finesse de son exécution picturale autant que dans la subtilité de sa gamme chromatique, une preuve éclatante des talents qui le placent au tout premier rang des *fijnschilders* flamands de paysages de cette première moitié du XVII^{ème} siècle.



In this exquisite pair of copper panels, Ryckaert's full artistry as a pre-Romantic landscape painter is demonstrated with a rare degree of virtuosity: one can discern the Italianising influence of Paul Bril but also, of the work of the Frankenthal school and Jan Brueghel. Ryckaert's obvious skills are apparent at once here in his ability to reconcile, within the smallest of formats, the force of his panoramic vision with a miniaturist rendering of detail. He devotes equal attention to the detail throughout the architecture, the rural landscape and the figures in the foreground.

In spite of the vista towards the horizon, these two landscapes are a continuation of the pictorial tradition of the late sixteenth century whereby space was constructed through a series of successive planes. The chromatic range, which is well-defined (brown/green/blue), is also in line with this constructive tradition. However, the use of colour and the delightful brushwork that the Master has brought to these works definitively evokes the atmosphere and the light effects of the eighteenth century.

The particularly enthralling and decidedly personal quality of this painter is found above all in the attention to detail. We can observe the characteristic rendering of the foliage and the sensitivity to atmospheric variations that create the charm of the best of Ryckaert's work. His remarkable talent as an architectural painter is also revealed in the at once picturesque and minute rendering of the ruins.

*Martin Ryckaert draws us into an atmosphere that is picturesque to say the least, if not romantic. In any case, in the finesse of the painterly execution and the subtlety of the chromatic range, he amply demonstrates the brilliant talents that rank him among the very top Flemish *fijnschilders* of landscapes of the first half of the seventeenth century.*



34

Martin RYCKAERT

1587 – Anvers – 1631

Martin Ryckaert était spécialiste des petits paysages délicats, semblables à la peinture présentée ici, joyau du goût anversoïse de la première moitié du XVII^e siècle. Il s'est rendu en Italie entre 1605 et 1610, et a été influencé par les paysages inventifs et pleins d'atmosphère de Paul Bril et de Jan Brueghel l'Ancien.

Ryckaert utilise une technique de miniaturiste, en construisant ses feuillages à petits coups denses, créant ainsi une impression de feuilles bruissant dans la forêt sombre. Le paysage est structuré autour de lignes traditionnelles, avec un premier plan d'un brun riche, en repoussoir, un vert en second plan et un arrière-plan de brumes bleu-tées. Dans cet espace limité, Ryckaert réussit à évoquer une impression de profondeur et d'espace; la cité dans le lointain sur la colline, qui brille dans le soleil, est particulièrement belle. Ryckaert s'intéressait aux phénomènes naturels et fait preuve d'un délicieux talent d'observation dans son traitement de l'eau, jaillissant sur les rochers au pied de la cascade. Les personnages de Ryckaert sont délicats et leurs vêtements aux couleurs vives – blanc, rouge et bleu – animent le premier plan de leur vivacité.



Paysage boisé avec des troupeaux près d'un étang, des paysans en route pour le marché et une ville à l'horizon dans le lointain
Wooded landscape with cowherds by a pool, peasants on their way to market and a town on a hill in the distance

Panneau • Panel: 16,3 x 25,2 cm

PROVENANCE

Famille Wall, de Preston et Wallrush, Comté de Lancaster (sceau de cire sur l'envers).
Collection privée, Europe.



Martin Ryckaert specialised in small, delicate landscapes like the present example, a jewel-like gallery scene in the Antwerp taste of the first half of the seventeenth century. He travelled to Italy between 1605 and 1610 and was influenced by the inventive, atmospheric landscapes of Paul Bril and Jan Brueghel the Elder.

Ryckaert employs a miniaturist technique, building up his foliage in characteristic small, dense touches which give a sense of leaves rustling in the dark forest. The landscape is organised on traditional lines, with a rich brown repoussoir foreground, a green middle ground and a misty blue distance. Within his small compass, Ryckaert manages to evoke a feeling of depth and airiness; the distant city on the hill, glimmering in the sun, is especially beautiful. Ryckaert was interested in natural phenomena and the water bouncing off the rocks at the bottom of the falls is exquisitely observed. Ryckaert's figures are delicate and their brightly-coloured clothes – white, red and blue – add liveliness to the foreground.



35-36

Martin RYCKAERT

1587 – Anvers – 1631

Paysages panoramiques de la campagne italienne
Panoramic views of the Italian landscape
Cuivres • Copper: 8 x 19 cm

PROVENANCE
Collection privée

L'art de Ryckaert, à la fois enlevé et expressif, se manifeste avec toute sa séduction propre dans ces deux cuivres, parfaitement représentatifs de son style préromantique, fruit de la rencontre entre la tradition flamande d'un Jan Breughel de Velours et les leçons tirées par l'artiste de son voyage en Italie et de son contact prolongé avec les productions de Paul Bril.

Dans cette vision de la campagne italienne, le peintre se distingue par sa virtuosité et la finesse de sa facture, capable de se déployer avec autant de naturel dans de grandes compositions que, comme c'est ici le cas, dans de petits chef-d'œuvres miniaturistes.



The full charm of the both spirited and expressive art of Ryckaert is shown in this pair of small landscapes, representative for his pre-romantic style which is the result of the Flemish tradition inspired by Jan Brueghel the Elder, the influences of the artists Italian journey and the permanent contact with works by Paul Bril.

His vision of the Italian landscape is characterized by the subtlety of his brushstroke, capable to suit perfectly his large compositions as well as it is in our case, his miniaturist masterpieces.



37 Abraham GOVAERTS

1589 – Anvers – 1626

Peintre flamand de paysages, il appartient à la génération qui a immédiatement suivi celle de Jan Brueghel de Velours dont il fut sinon peut-être l'élève, du moins un fervent admirateur. Il était le fils d'un marchand de tableaux et devint Maître en 1607. A ses débuts, il s'inspire, quant au sujet et à la composition, de Joost de Momper et de Gillis Van Coninxloo. Dès 1620, l'artiste affirme son style personnel en suivant une voie située à mi-chemin entre Jan Brueghel de Velours et Gillis van Coninxloo. Comme ces derniers, il aime les sous-bois, les arbres aux feuillages touffus, les troncs et les racines enveloppées de lierre. Mais, toujours, il ménage des échappées sur les lointains baignés d'une douce ou vive clarté. Le travail précieux et fouillé d'Abraham Govaerts et la qualité de sa technique de coloriste permettent de le considérer comme l'un des meilleurs disciples de Brueghel. Il se distingue de lui par des tons plus appuyés, plus denses aux premiers plans alors que les lointains s'estompent dans une lumière vaporeuse, ainsi que par le souci d'une composition décorative qu'il n'abandonnera jamais. S'il avait vécu plus longtemps, il est probable qu'il aurait égalé Jan Brueghel de Velours et l'aurait peut-être même dépassé par le lyrisme et le mouvement dont il anime ses derniers paysages.

Ce cuivre représente l'un des sommets de la production de Govaerts, alors dans la pleine maturité de son art (1620). Dans un décor édénique, à la végétation luxuriante, le peintre choisit de décrire une scène mythologique, se prêtant d'ailleurs très bien à la mise en valeur des paysages pré-romantiques qu'affectionne le peintre. Suivant la légende, Vertumne, le dieu des Jardins, se déguise en vieille femme afin de séduire Pomone, la ravissante déesse des Fruits. Dans ce climat mythologique d'ode à la fertilité, la luxuriance de la végétation, dans laquelle s'insèrent admirablement les attributs respectifs des deux dieux, dissimule de nombreuses références symboliques aux enjeux de ce mythe. Tandis que l'arrosoir dissimule à peine la dimension métaphorique de sa morphologie évocatrice, le singe-spectateur, contrefaçon bestiale de l'homme, s'apprête à croquer le fruit défendu, alors même que Pomone prête une oreille attentive aux propos prévenants d'un Vertumne mal déguisé et que la porte du pavillon-temple de l'arrière-plan s'entrouvre, comme pour figurer métaphoriquement la suite de l'histoire. Dans cette représentation où tout concourt à magnifier et expliciter le thème, c'est sans doute, par-delà l'originalité du sujet dans l'œuvre de Govaerts, dans le traitement magistral des éléments de détail, que se déploie la qualité intrinsèque de ce chef-d'œuvre : Les fleurs, les fruits, dans la minutie et la finesse de leur exécution situent d'emblée A. Govaerts comme l'égal de Brueghel de Velours, le lyrisme en plus. D'ailleurs, la présence très centrale de la date et de la signature en majuscules ne sont-ils pas les meilleurs témoins de l'orgueil justifié, qu'a dû ressentir l'artiste après avoir réalisé un tel chef-d'œuvre ?



Vertumne et Pomone
Vertumnus and Pomona
Cuivre • Copper: 37,5 x 54 cm
Signé et daté 1620

PROVENANCE
Galerie Robert Finck
Collection privée, Bruxelles



A Flemish landscape painter, Govaerts belonged to the generation immediately after that of Jan « Velvet » Brueghel with whom he may have studied, or, in any case, whose work he greatly admired. He was the son of a dealer in paintings and became a Master in 1607. Early on, he drew his inspiration, both in terms of subject and composition, from the work of Joost de Momper and Gillis Van Coninxloo. From 1620 onwards, the artist asserted his individual style by pursuing a path halfway between the styles of Jan « Velvet » Brueghel and Gillis van Coninxloo.

Like the latter, he is partial to wooded terrain, with trees showing tufted foliage, and trunks and roots covered in ivy. But always, he includes open vistas imbued with gentle or intense clarity. Abraham Govaerts' exquisite and careful brushwork and the quality of his techniques as a colourist ranks him among the best of the followers of Brueghel. However his work can be distinguished from the latter's in the more emphatic tones, with more density in the foregrounds while the view in the distance fades into hazy light, as well as the carefully constructed decorative composition which remains a constant in his paintings.

If he would have lived longer, it is likely that Govaerts would have rivalled Jan Velvet Brueghel and might have surpassed him in the lyricism and the movement he brought to his late landscapes.

This panel represents a high point in Govaerts' production, executed at the peak of his mature period (1620): In a paradisaical setting, lush with luxuriant vegetation, the painter has chosen to depict a mythological scene that lends itself especially well to showcasing the pre-Romantic landscapes he favoured: Vertumnus and Pomona. According to legend, Vertumnus, the god of Gardens, disguised himself as an old woman in order to seduce Pomona, the delightful goddess of Fruits. In this mythological ode to fertility, the richness of the vegetation, into which the artist deftly inserts the respective attributes of the two deities, also conceals numerous symbolic references to the elements involved in this myth.

While the watering can scarcely conceals the metaphorical dimension of its suggestive morphology, a monkey who watches (an animal counterpart for man) prepares to bite into the forbidden fruit, as Pomona lends an attentive ear to the words of a poorly-disguised Vertumnus and the doors of the pavilion-temple in the background stand open, as if metaphorically foretelling the outcome of the story.

In this scene, in which every element combines to amplify and underscore the theme, aside from the originality of the subject in Govaerts' œuvre, it is no doubt in the masterful handling of the detail that this work's true qualities as a masterpiece become apparent: the flowers, fruits, the minutiae and the finesse with which they are depicted instantly rank Govaerts on a par with the Velvet Brueghel, exceeding him even in lyricism.

Moreover, the highly central presence of the date and signature in capital letters are surely the best indication of the justified pride that the artist must have taken in having produced such a masterpiece.



Né probablement à Gorinchem vers 1593, Antonie Verstralen est mentionné dans les registres de la ville d'Amsterdam en 1628, date de son mariage. C'est dans cette ville qu'il semble s'établir définitivement et qu'il se spécialise dans la représentation de paysages d'hiver, genre qui se développe à Amsterdam au début du XVII^e siècle autour de deux figures principales, Hendrick Avercamp et Arent Arentsz, dit Cabel. Il est fort probable qu'ils se côtoyaient et s'influençaient mutuellement, si bien qu'il est difficile de déterminer qui fut le créateur de ce genre. Les œuvres de Verstralen se caractérisent par un exposé clair et une composition simple, dans laquelle un large canal ou une rivière, pris par le gel, est animé par un nombre relativement restreint de personnages. Le centre reste le plus souvent inoccupé pour mieux suggérer le rendu atmosphérique de ces paisibles évocations de l'hiver. Les personnages, saisis sur le vif, sont décrits dans leurs activités quotidiennes les plus diverses et témoignent, dans un souci grandissant de réalisme, d'une attention particulière et d'un sens de l'observation anecdotique qui seront à l'origine du rapide succès de ces œuvres. La ligne d'horizon généralement basse, le parti pris d'unification monochrome en fondant le ciel et l'horizon, l'allongement du format, selon des conceptions résolument modernes, dénotent un souci permanent d'équilibre entre la part narrative accordée aux personnages et à leurs divertissements ainsi qu'à la représentation de l'hiver, véritable protagoniste. L'unité de l'œuvre tient à la facture lisse employée par l'artiste ainsi qu'à la perspective lumineuse qui unit les plans entre eux par des transitions à peine perceptibles dans une harmonie délicate caractéristique de l'artiste.

Le paysage enneigé constitue un sujet traditionnel qui eut toujours un considérable succès dans la peinture flamande. On le découvre déjà dans les enluminures des bréviaires et notamment, au XV^e siècle, dans le calendrier des *Très Riches Heures du duc de Berry*. En effet, depuis la fin du XV^e siècle et jusqu'au milieu du XIX^e siècle, l'Europe connut des hivers bien plus rigoureux qu'aujourd'hui. La Tamise et les canaux de Venise étaient chaque année pris par les glaces et il en allait de même pour chacun des canaux et des bassins portuaires d'Amsterdam. L'œuvre présente de manière magistrale les caractéristiques de cette période de l'année. Dans la société laborieuse de la République hollandaise, le temps consacré aux loisirs était rare et, de ce fait, on en jouissait intensément. La récréation, sous ses différents aspects, était pour les peintres de genre un thème tout aussi important que le travail. Verstraelen célèbre les plaisirs de l'hiver nordique en représentant les joies et les périls du patinage sur une rivière gelée. Ses scènes d'hiver se caractérisent par un large canal ou une rivière gelée, dont le centre est souvent laissé vide. Sur les berges se dressent quelques arbres maigres et dénudés, tandis que des fermes ou autres bâtisses viennent clore la composition à droite et à gauche. Verstraelen excelle à représenter, dans un paysage aux vastes perspectives, l'animation créée par les patineurs et les joueurs de *kolf* (ancêtre du hockey sur glace et du golf qui consiste à frapper une balle à l'aide d'une canne dont l'extrémité est recourbée). Les personnages représentés par l'artiste appartiennent au milieu privilégié de la société hollandaise. Ces charmantes figures aux allures gracieuses, vêtues élégamment et coiffées de chapeaux, s'adonnent aux loisirs de la saison: patinage, golf et chasse. Notre tableau peut être rapproché de celui conservé au Mauritshuis de La Haye, répertorié au numéro d'inventaire 659.



Paysage d'hiver avec patineurs

Winter Landscape with Skaters

Panneau • Panel: 30,2 x 47,2 cm

PROVENANCE:

Collection privée



Probably born in Gorinchem around 1593, Antonie Verstralen is mentioned in the registers of the city of Amsterdam in 1628, the date of his marriage. It is here that he appears to have settled permanently and where he specialised in winter landscapes, a genre that developed in Amsterdam at the beginning of the seventeenth century around two principal figures, Hendrick Avercamp and Arent Arentsz, known as Cabel. It is highly likely that they knew each other and exercised mutual influence to such an extent that it is difficult to determine who was actually the creator of the genre. The work of Verstralen is characterised by a clear representation and a simple composition in which a wide canal or river that has frozen over is animated by a relatively small number of figures. Generally, the centre remains unoccupied in order to better bring out the atmospheric rendering of these peaceful winter scenes. The figures, captured as they go about their diverse daily activities, bear witness to an increasing interest in realism, and it was the particular sense of observation that was at the root of the rapid success these paintings. The generally low horizon line, the tendency towards monochromatic unification and blending of the sky and the horizon, and the extended format according to a distinctly modern conception denote an ongoing concern for the balance between the narrative aspect provided by the figures with their games and the representation of Winter, the true protagonist of the scene. The unity of this work is the result of the artist's smooth brushwork as well as the luminous perspective which unifies the different planes through scarcely perceptible transitions, creating the delicate harmony that is characteristic of Verstralen.

The snowy landscape is one of the most perennially successful of all of the traditional subjects in Flemish painting. It appears already in the illuminated breviaries and particularly, in the fifteenth century, in the calendar of the *Très Riches Heures du duc de Berry*. In fact, from the end of the fifteenth to the mid-nineteenth century, Europe experienced winters that were considerably more severe than at present. The Thames and the canals of Venice would freeze over each year, as would the canals and inlets of the harbour of Amsterdam. This work offers a masterful depiction of the characteristics of this time of year. Within the hard-working society of the Dutch Republic, it was rare for time to be spent on leisure activities and, for this reason, the pleasure taken in them was all the greater. Recreation, in all of its various aspects, was a theme of equal importance for the genre painters as that of work. Verstralen celebrates the pleasures of the northern winter by capturing the joys and perils of ice skating on a frozen river. Verstralen's winter scenes typically show a wide, frozen canal or river, the centre of which has been left fairly open. On the banks, a few bare and scraggly trees appear while farms and other buildings complete the composition to the left and right. Verstralen excelled at capturing, within a landscape of sweeping perspectives, the excitement created by skaters and players of *kolf* (a forerunner of ice hockey and golf which involved hitting a ball with a stick with a curved tip). The figures portrayed here belong to the privileged class of Dutch society. These charming characters with their graceful poise, dressed in elegant clothes and hats, revel in the pleasures of the season: skating, golf and hunting. This painting could be compared to the one in the collection of the Mauritshuis in The Hague, catalogued under inventory number 659.



Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours et de sa première femme, Isabelle de Jode, naquit à Anvers le 13 septembre 1601.

Dès 1603, son enfance se trouve assombrie par le décès de sa mère. C'est dans l'atelier paternel que Jan s'initie à l'art de la peinture. Il va sur ses quinze ans lorsque son père songe à l'envoyer en Italie - projet d'autant plus réalisable que Brueghel de Velours comptait un noble protecteur à Milan, le cardinal Borromée. Le départ n'a lieu qu'en mai 1622. Il s'arrête en effet à Milan, où il entre dans le cercle des familiers du cardinal avant de continuer sa route vers la Sicile. La mort inopinée de son père en 1625 met fin à son voyage. Il est de retour à Anvers le 12 août 1625, où il s'inscrit aussitôt comme membre de la Guilde de Saint-Luc et de la Chambre de Rhétorique attenante "De Violiere", dont il est promu Doyen dès 1630. Il reprend la gestion de l'atelier familial et consigne ses activités dans un journal qu'il rédigea de 1625 à 1651. En 1626, Jan épouse, à Notre-Dame d'Anvers, Anne-Marie Janssens, fille du célèbre peintre Abraham Janssens.

Proche des sujets de son père, il en renouvelle pourtant la conception, s'adaptant aux désirs de ses contemporains et substituant ainsi au maniérisme qui prévalait jusqu'alors, un art plus réaliste, plus simple et plus allègre.

Dans ses compositions florales d'une rare élégance, il abandonne la composition compacte et traite chaque fleur au relief incomparable comme une entité à part entière, dégagant ainsi la beauté de chacune d'elles. Il décrit ainsi un espace où s'organisent, plus librement, les formes traitées par une succession de touches précises et rapides au modelé ample et profond.

Son œuvre retient aujourd'hui l'attention des connaisseurs et son habileté est telle que parfois sa production est confondue avec celle de son père. Son art, aidé en cela de la gamme si douce de sa palette, excelle aussi bien dans les paysages fluviaux ou boisés animés de personnages que dans les natures mortes.

Un coloris lisse et brillant participant du même élan d'enthousiasme, qui fait de chaque tableau une fête pour le regard, place Jan Brueghel le Jeune, au travers de ses recherches personnelles, en précurseur de la peinture moderne.



Une place de village animée, avec un canal à l'arrière-plan

A lively village square with canal in the background

Cuivre • Copper: 22,2 x 33,7 cm.

Signé

PROVENANCE :

Collection privée



Jan Brueghel the Younger, the eldest son of Jan Velvet Brueghel and his first wife, Isabelle de Jode, was born in Antwerp on 13 September 1601.

After 1603, a pall was cast over his childhood by the death of his mother. It was in his father's workshop that Jan was introduced to the art of painting. At the age of 15, his father wished to see him travel to Italy - a plan which was fairly well within reach given that the Velvet Brueghel could rely on a noble protector in Milan, Cardinal Borromeus. However, the trip would take place only in 1622. The young painter stopped in Milan where he was introduced to the cardinal's circle of relations before continuing his journey towards Sicily. The unexpected death of his father in 1625 put an end to his travels. He returned to Antwerp on 12 August 1625, where he soon was registered as a member of the Guild of Saint Luke and the adjoining chamber of rhetoric "De Violiere", of which he became dean in 1630. He took over the management of the family workshop and recorded his activities in a journal that he kept from 1625 to 1651. In 1626, at the Cathedral of our Lady in Antwerp, Jan married Anne-Marie Janssens, the daughter of the celebrated painter Abraham Janssens.

Although he retained the subjects favoured by his father, he reconceived their presentation, adapting them to contemporary tastes, and replacing the mannerism which had prevailed up until that time with an art that was more realist, simple and lively.

In his exquisitely elegant floral compositions, he dispenses with the compact layout and paints each flower as a distinct element with incomparable relief that does full justice to the beauty of each blossom. He thus constructs a space in which forms are more freely organised, built up in a succession of rapid and precise brushstrokes generating fullness and depth.

His œuvre is currently highly appreciated by connoisseurs and his skill is such that his works are sometimes confused with those of his father. With the gentle spectrum of his palette, he is as adept at River landscapes or forest scenes enlivened by figures as he is at still lifes.

A smooth and brilliant use of colour conveys a verve and enthusiasm that makes each painting a feast for the eye and it is these personal preferences that make Jan Brueghel the Younger a precursor of modern painting.



39

Jan BRUEGHEL le Jeune

1601 – Anvers – 1678

Le prototype de ce tableau est une œuvre de Jan Brueghel l'Ancien, datée 1609, qui est aujourd'hui dans une collection privée américaine. Une autre version par Jan Brueghel le Jeune, de dimensions identiques à celles de notre tableau, est conservée à la Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Aschaffenburg (K. Ertz, Jan Breughel D.J., Freen, 1984, no. 69, p. 249). Cette version est datée par M. Ertz des années 1630.

Les vues de villages par Jan Brueghel le Jeune prolongent la tradition instaurée par son père, Jan Brueghel de Velours. Mais il s'attache à en varier les effets et à leur imposer sa marque propre. Cette étroite parenté thématique et la fidélité accordée aux vieux poncifs démontrent, avant tout, le goût persistant des collectionneurs, en plein cœur du XVIII^e siècle, pour les structures et les sujets mis en vogue par ses aînés. Toutes les caractéristiques traditionnelles du XVI^e sont en effet présentes dans ces scènes : une perspective ouverte et étendue jusqu'à un horizon placé haut, des espaces créés par la disposition de plans successifs qu'ils soient graphiques ou colorés ; des divisions essentiellement formées par des verticales ; des motifs de composition ou écrans latéraux pour encadrer le tableau ; une fidélité au système de composition qui s'éclaire graduellement jusqu'à rejoindre la luminosité du ciel.

Sans jamais le copier, Jan Brueghel le Jeune reprend et, à partir de 1640, poursuit de la même façon les innovations stylistiques que son père avait mises en place dès 1603-1610. Il donne vie à des paysages rustiques et naturalistes, fruits d'une construction savante appelée « paysage en point de fuite » qui est une extension orthogonale de l'espace en profondeur.

Il s'agit bien de constructions savantes et de re-créations conscientes, de sites naturels en même temps qu'idéalisés. Cependant, jamais Brueghel ne lui sacrifie l'élément humain ou le détail pittoresque qui, en capturant d'innombrables impressions réalistes, attirent et retiennent le regard. En résulte un équilibre parfait, fondé en grande partie sur la simplicité de son langage et la rigueur de son style, entre l'agencement de l'espace et la disposition des formes qui nous offre l'image d'une nature calme et sereine. Cohérente dans ses grandes lignes et ses principes immédiats, cette composition vise aussi l'unité à partir du coloris et du clair-obscur. La construction de l'espace est autant fondée sur l'alternance des verticales que sur l'alternance des zones de lumière, d'ombre ou de demi-teintes, et de loin en loin, sur les contrastes étayés par un graphisme fin et sensible. La technique coloriste de Brueghel est souple et minutieuse, sa compréhension des couleurs complémentaires parfaite, son rythme fluide et libre. La précision de sa facture, l'extrême finesse de son exécution, sont dignes de Jan Brueghel de Velours. S'il n'en finit pas de vouloir dépasser son père, il parvient à exhiler le naturel dans la grâce, à réconcilier le goût du détail coloré et séduisant avec la subtilité de miniaturiste, ainsi qu'une technique appliquée et analytique. Par un procédé hédoniste, rigoureux et vif, transparent et féérique, il cherche à exprimer la plénitude des sentiments les plus simples et les plus évidents. Il peint en même temps l'union ou l'harmonie existante entre la nature et l'homme et un réalisme extasié et amoureux des choses.



The prototype for this painting is a work by Jan Brueghel the Elder dating from 1609, currently in a private collection in the United States. Another version by Jan Brueghel the Younger, of exactly the same dimensions as this painting, is at the Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Aschaffenburg (K. Ertz, Jan Breughel D.J., Freen, 1984, no. 69, p. 249). This version has been dated by M. Ertz to the 1630s.

The village scenes painted by Jan Brueghel the Younger, form a continuation of the tradition originated by his father, Jan Velvet Brueghel. However, the artist takes pains to add variation and make his own individual work based on this model. This close thematic kinship and the fidelity to the old clichés is above all evidence of the persistent taste of the collectors, in the middle of the seventeenth century, for the structures and subjects that had been made fashionable by the previous generations of painters. In fact, almost all of the traditional characteristics of the sixteenth century are present in these scenes: a broad, open perspective extending up to a high horizon, space created by the arrangement of a series of planes either graphically or chromatically; divisions essentially formed by vertical lines; compositional motifs or lateral screening to frame the scene, and a compositional system which gradually lightens until it meets the brightness of the sky.

Without ever lapsing into a copying as such, Jan Brueghel the Younger embraced and, from 1640 onwards, carried forward the stylistic innovations that his father had begun to introduce around 1603-1610. He brings to life rustic and naturalistic landscapes which he builds up through a clever construction using vanishing point perspective in an orthogonal extension of the space into the depths.

These are skilful constructions as well as conscientious recreations of natural sites that are at the same time idealised. However, Brueghel never sacrifices the human element or the picturesque detail, those innumerable realistic touches that attract and hold the viewer's gaze. The result is a perfect balance, founded for the most part on the simplicity of his language and the rigor of his style, between the handling of space and the arrangement of the volumes which combine to offer an image of nature as peaceful and serene. Gaining its coherence from the major lines and immediate principles, this composition also achieves unity through colour and chiaroscuro. The construction of the space is as much based on alternating vertical lines as on zones of light, halftones and shadow, and now and then, on the contrasts emphasised with a fine and sensitive graphic touch. Brueghel's colour technique is effortless and exacting, with a perfect grasp of complementary colours and a fluid yet spontaneous rhythm. The precision of his brushwork, with its extreme finesse of execution, is worthy of Jan Velvet Brueghel. Although he does not attempt to exceed his father, he does imbue his work with a natural grace, reconciling the taste for colourful and appealing detail with the subtlety of a miniaturist as well as a rigorous and analytical technique. Through his process which is at once hedonistic, rigorous and spirited, yet transparent and ethereal, he seeks to express the abundance of the most ordinary or simple of sentiments. At the same time he paints the union and harmony that exists between man and nature with an ecstatic realism that warmly embraces the objects that make up the world.



40

Jan BRUEGHEL le Jeune

1601 – Anvers – 1678

Le grand chemin

Landscape with Road

Cuivre • Copper: 9,5 x 15,5 cm.

PROVENANCE:

Galerie de Jonckheere (1991).

Collection privée

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 jamais le copier, Jan Brueghel le Jeune reprend et, dès 1640, poursuit les innovations thématiques et stylistiques que son père avait mises en place dès 1603-1610.

Il donne ici vie à un paysage rustique et naturaliste, fruit d'une construction savante appelée « paysage en point de fuite », qui est une extension orthogonale de l'espace en profondeur. Il emploie un langage simple et stylisé, une technique coloriste souple et appliquée, un graphisme fin et sensible, qui lui sont propres. On peut voir qu'il ne sacrifie pas l'élément humain ni le détail pittoresque. Des convois de voyageurs nous sont ici présentés, certains à pied d'autres à cheval. Le convoi au premier plan semble faire une halte; les chevaux sont à l'arrêt et deux femmes se sont installées sous un arbre pour se restaurer. On aperçoit à l'horizon une ville qui est à priori le but du voyage des différents groupes de paysans. Certains y ont déjà été chercher des vivres et d'autres s'y attèlent. On aperçoit d'ailleurs une éclaircie au dessus de celle-ci, comme si c'était une lueur qui guidait les voyageurs.

Par sa finesse d'exécution, Jan Brueghel le Jeune rend ce cuivre d'une préciosité rare. On sera toujours admiratif de son aisance versatile pouvant tout aussi bien s'atteler à d'importants paysages allégoriques qu'à de petits paysages naturalistes.



The influence of Paul Bril and the Italian years of Jan Brueghel the Elder can be felt in this stunning copper panel, in which the attentive connoisseur will nonetheless instantly recognise the spirited brushwork, the delicate palette and the minute rendering of detail typical of Jan Brueghel the Younger. Without ever lapsing into outright copying, from 1640 onwards Jan Brueghel the Younger carried forward the thematic and stylistic innovations that his father had begun in the years 1603-1610.

In this panel, the artist creates a rustic and naturalistic landscape through a clever perspective construction which is an orthogonal extension of space into the distance. He uses his characteristic simple and stylised language, a supple and assiduous colour technique, and the fine and sensitive graphic touch for which he is known. As one observes, he has left out neither the human element nor the picturesque detail. Processions of travellers are presented, some on foot and others on horseback. The procession in the foreground appears to be making a stop; the horses are stationary and two women are resting under a tree. The city, assumably the destination of the various groups of peasants, is visible on the horizon. Certain travellers have already been there to obtain provisions and the others are eagerly digging in. In fact, there is a shaft of light above the town, like a beacon that guides the travellers.

Through the enormous finesse of its execution, Jan Brueghel the Younger has made this copper panel a rare and precious gem. His versatile facility never ceases to astonish, being equally at home in large allegorical landscapes as in small naturalistic ones.



Maître de la Guilde de Saint-Luc d'Anvers en 1633, David Teniers connut des débuts difficiles. Il entre en 1637 dans la famille des Brueghel en épousant la fille de Jan le Jeune. 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 le Vieux 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. Par ailleurs, Teniers s'inspire 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. Il compte avec cet artiste parmi les plus grands peintres flamands de genre du XVII^e siècle. Il s'installe à Bruxelles en 1651 où l'Archiduc Léopold Wilhelm le nomme peintre de la Cour et administrateur de sa collection. C'est d'ailleurs de cette période de maturité de l'artiste que l'on doit dater notre tableau.

Le thème des cabinets d'amateurs est ici repris par Teniers. Il s'inscrit ainsi dans la suite de ses brillants prédécesseurs, Frans Francken le Jeune, Jan Brueghel le Vieux, Willem Verhaert, Cornelis de Baellieur qui ont développé le genre dans la première moitié du XVII^e siècle. L'artiste a plusieurs fois représenté la galerie de l'Archiduc Leopold Wilhelm, dont la version la plus fameuse est conservée au Kunsthistorisches Museum à Vienne. Il a également exécuté plusieurs compositions sur ce thème avec des collections imaginaires, qui étaient offertes par l'Archiduc à sa suite. La scène se déroule dans une salle dont les murs sont entièrement tapissés de tableaux. C'est à peine si l'on peut distinguer le cuir doré qui décore la surface murale. Sur le buffet décoré par d'élégantes cariatides sont disposés au hasard quelques



L'intérieur d'une galerie de peintures

Interior of a gallery of paintings

Cuivre • Copper: 38,7 x 49,5 cm.

Vers 1640-1650

PROVENANCE:

Collection du Comte Schönborn-Pommersfeld, catalogues de la collection en 1719, 1746, 1857 sous le n° 537 (décrit dans les catalogues dès 1719). Vente à Paris, les 17 et 18 mai 1867 sous le n° 225

Collection A. Hulot. Vente à la Galerie Georges Petit les 9 et 10 mai 1892 sous le n° 51, préface de Maurice Tourneux (signalé comme étant la Galerie de l'Archiduc Albert)

Collection Jules Porgès

Collection F. Kleinberger

Galerie A. de Ridder, 1909. Vente à la Galerie Georges Petit à Paris, le 2 juin 1924, sous le n° 72, pour 48 000 FF, reproduit (signalé comme étant la Galerie de l'Archiduc Léopold)

Collection Léon Lowenstein, Paris. Vente à la Galerie Jean Charpentier le 17 décembre 1935 sous le n° 78 reproduit (signalé comme étant la Galerie de l'Archiduc Léopold)

Collection Léon Lowenstein, Paris. Vente à Paris les 7 et 8 mars 1938 sous le n° 80 reproduit (signalé comme étant la Galerie de l'Archiduc Léopold)

Galerie Knoedler, New York, 1968

Vente Christie's, New York, le 15 janvier 1985, sous le n° 99

Collection privée

LITTÉRATURE:

Wilhelm Martin, *Les peintres hollandais au XVII^e siècle*, Paris, 1994, p. 32, reproduit ill. 6 ;

1^{ère} édition dans le *Burlington Magazine* de 1907, pp. 357-369, reproduit pl.II

S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateur au XVII^e siècle*, Paris, Bruxelles, 1957, p. 129, reproduit fig. 52



A master in the Guild of Saint Luke in Antwerp in 1633, David Teniers had a somewhat difficult start to his career. In 1637 he joined the Brueghel family by marrying the daughter of Jan the Younger. His early genre scenes reveal the influence of Adriaen Brouwer and he also initially painted landscapes in the style of Jan Brueghel the Elder and Paul Bril. He subsequently developed a personal style combining pale tints with a warm palette. His themes grew more diverse and in addition to rustic scenes, he also produced works featuring magicians, witches, doctors and alchemists. Occasionally, these figures are replaced by cats or monkeys dressed in clothes. Furthermore, Teniers also drew inspiration from religious, mythological and literary themes, painting allegories and contemporary events as well as portraits. With regard to the genre scenes, Teniers considerably expanded upon the repertoire of Brouwer, multiplying the fairs and other scenes of popular merrymaking. Together with Brouwer, Teniers is considered one of the greatest of the Flemish genre painters of the Seventeenth century. He moved to Brussels in 1651 where Archduke Leopold Wilhelm appointed him Court painter and administrator of his collection. The painting under consideration here can be dated to this mature period in the artist's career.

In treating the theme of the amateur's gallery, Teniers is following in the footsteps of his brilliant predecessors such as Frans Francken the Younger, Jan Brueghel the Elder, Willem Verhaert, and Cornelis de Baellieur who developed the genre in the first half of the Seventeenth century. The artist made several paintings of the gallery of Archduke Leopold Wilhelm, the most famous version of which is housed in the Kunsthistorisches Museum in Vienna. He also created several compositions on this theme featuring imaginary collections that the Archduke gave to his suite.

The scene takes place in a room, the walls of which are completely covered in paintings. One can barely make out the gilded leather wall covering behind them. On the sideboard decorated with elegant caryatids, a handful of exotic seashells have been



coquillages exotiques. Le regard se dirige alors sur l'imposant tableau d'*Esther implorant la clémence d'Assuérus*, similaire à celui de Frans Francken II (collection Schmidt van Gelder, Anvers). Si quelques tableaux accrochés appartiennent à la thématique des Francken comme les paysages traditionnels, la charge de cavalerie, l'incendie et la Vierge à l'Enfant, nous pouvons aisément reconnaître des petits panneaux de Teniers (Fumeurs, Tabagie, Scène d'extérieur et Intérieur de taverne), et des paysages de Joost de Momper au dessus du fronton et à l'extrême gauche. A droite, un tableau de *Tobie et l'Ange* dynamise par sa diagonale la composition générale. Enfin, un paysage fluvial accroché sous la Vierge à l'Enfant pourrait être de Jacques d'Arthois. La présence de bustes à petite découpe d'inspiration romaine au dessus du fronton à l'antique place la scène sous les auspices des Anciens. La présence d'un globe terrestre, d'un astrolabe, d'un compas et de quelques livres jetés à terre est un élément indispensable pour souligner les qualités d'un gentilhomme éclairé du XVIII^e siècle.

Le tableau a suscité les interrogations des spécialistes pour lui donner un titre et déterminer avec exactitude son sujet. Lors de sa vente en 1892 à la Galerie Georges Petit, Maurice de Tournoux l'intitule *la Galerie de l'Archiduc Albert à Bruxelles*. Le jeune homme est désigné comme Teniers lui-même. Cette affirmation ne résiste cependant pas à la comparaison avec les autoportraits du maître. C'est lors d'un autre passage en vente publique que le tableau est titré *la Galerie de l'Archiduc Léopold à Bruxelles*, qui lui restera attaché jusqu'en 1938. Wilhelm Martin, directeur du Mauritshuis de La Haye au début du XX^e siècle, pense plus justement que la scène se déroule chez un collectionneur, à qui un jeune homme soumet un portrait et quelques dessins qu'il souhaite lui vendre. Dans l'antichambre à droite, un autre personnage accourt avec un tableau. A l'époque, il arrivait très fréquemment que les artistes se déplacent chez les intéressés pour leur soumettre leurs dernières réalisations. Enfin, selon Monsieur Speth-Holterhoff, l'amateur ici portraituré pourrait être le baron de Wemmel, Englebert Taie (peint par van Dyck, anciennement attribué à Rubens, portrait conservé à la Galerie de Dresde). Pourrait-on aussi y voir la glorification des qualités intellectuelles de collectionneur et d'amateur du personnage représenté, qui allie curiosité (globe terrestre, instruments scientifiques, livres, naturalia) et sens esthétique exclusivement porté sur l'art flamand (on remarquera l'absence totale de tableaux italiens) ?

Quoiqu'il en soit, cette magnifique œuvre doit être replacée dans le contexte plus général du goût immodéré des Flamands pour les tableaux de cabinets d'amateurs, qu'ils collectionnaient avec passion. Le talent de David Teniers dans ce genre de représentation a d'ailleurs contribué à alimenter cet engouement. Ce cuivre est également, à un autre degré, un témoignage sociologique particulièrement intéressant pour l'histoire du marché de l'art et la relation artiste/marchand et collectionneur dans la Flandre du XVII^e siècle.



scattered. One's gaze is thus directed towards the impressive painting of *Esther begging Ahasuerus for Mercy*, which is similar to the one painted by Frans Francken II (collection Schmidt van Gelder in Antwerp). While a few of the paintings on the walls belong to Francken's subject matter, such as the traditional landscapes, the charge of the cavalry, the fire and the Madonna and Child, there are also easily identifiable works by Teniers himself (*Smokers*, *Tobacco shop*, *Exterior and Interior tavern scenes*), and landscapes by Joost de Momper above the pediment at the far left. At the right, a painting of *Tobias and the Angel*, lends dynamism to the whole composition with its strong diagonal movement. Finally, the river landscape hung beneath the Madonna and Child might be by Jacques d'Arthois.

The presence of small, Roman inspired carved busts above the classical pediment connects the scene with the Ancients. Finally, the presence of a globe of the Earth, an astrolabe, a compass and several books scattered on the floor form the indispensable elements for emphasizing the qualities of an enlightened Seventeenth century gentleman.

The painting has been the object of specialist research in order to ascertain its title and to determine its exact subject. When it was sold in 1892 at the Gallery Georges Petit, Maurice de Tournoux gave it the title of the Gallery of Archduke Albert in Brussels and the young man is designated as Teniers himself. However, this assertion does not stand up to comparison with self-portraits by the master. It is then the title under which the painting was sold at auction, Gallery of Archduke Leopold in Brussels which it retained until 1938. Wilhelm Martin, director of the Mauritshuis in The Hague at the beginning of the Twentieth century was of the more correct opinion that the scene is set at the home of a collector to whom the young man is displaying a portrait and several drawings that he wishes to sell him. In the foyer at the right, another figure is seen arriving with a painting. At the time, it was a very frequent occurrence for artists to call upon interested buyers to show them their latest work. Finally, according to Mr. Speth-Holterhoff, the amateur portraited here could be the Baron of Wemmel, Englebert Taie (who was painted by van Dyck, in a portrait formerly attributed to Rubens, now at the Gallery of Dresden). Naturally, one can also read it as a glorification of the intellectual qualities as a collector and amateur of the figure depicted who apparently combines curiosity (the globe, scientific instruments, books, naturalia) and an aesthetic sensibility focussed exclusively on Flemish art (one notes the complete absence of Italian paintings).

Whatever the case may be, this magnificent work should be situated in the more general context of the enormous Flemish appetite for paintings of amateurs' galleries that they enthusiastically collected. What is more, David Teniers' talent in this genre certainly encouraged this vogue. On another level, this painting thus forms a particularly interesting sociological document for the history of the art market and the relationship between artist, dealer and collector in Seventeenth century Flanders.



David Teniers le Jeune fut l'un des artistes flamands les plus importants du XVII^e siècle pour les tableaux de genre et les paysages. Né à Anvers, il étudia tout d'abord avec son père, David Teniers le Vieux, et devint membre de la Guilde de St Luc en 1633. En 1637, il épousa Anna Brueghel, fille du célèbre peintre floral et paysagiste Jan Brueghel l'Ancien. Le tuteur d'Anna, Pierre Paul Rubens, fut un des signataires de leur contrat de mariage.

Entre 1645 et 1646, Teniers fut Doyen de la Guilde de St Luc d'Anvers. En 1651, alors qu'il était à l'apogée de sa renommée, l'archiduc Léopold Guillaume, gouverneur des Pays-Bas espagnols, fit venir Teniers à Bruxelles comme peintre de la cour et conservateur, lui donnant ainsi une position d'autorité concernant les acquisitions pour la collection royale. De 1656 à 1659, il fut peintre de la cour du nouveau gouverneur espagnol Don Juan d'Asturie, frère de Philippe IV, et conserva des liens étroits avec la cour tout au long du reste de sa vie. En 1663, Philippe IV donna à Teniers la permission de fonder la très influente Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Ses dernières œuvres datées remontent à 1683; Teniers mourut à Bruxelles en 1690.

Les premières œuvres de Teniers furent influencées par Adriaen Brouwer, et plus particulièrement dans son traitement des sujets paysans et interlopes, ou bien ses intérieurs, bien qu'il ait peint également des paysages, des scènes de genre, des portraits et des sujets religieux ou allégoriques. Plus tard, Teniers se consacra de plus en plus aux paysages avec personnages, cherchant plus à exprimer la sérénité de la vie rurale que les aspects les plus élémentaires du réalisme rustique, à la différence de ses prédécesseurs.

Les œuvres de Teniers eurent une grande influence sur la peinture flamande du vivant de celui-ci, ainsi que plus tard, et ses peintures furent avidement collectionnées par les connaisseurs princiers.

L'œuvre de Teniers est présentée au Metropolitan Museum of Art à New York, au Musée de l'Hermitage à St Petersburg, à la National Gallery et à la Wallace Collection à Londres.

Le thème du musicien et de son compagnon dans une taverne apparaît fréquemment dans les œuvres de Teniers. Il est cependant rare d'y trouver des personnages en pied travaillés sur une si petite échelle. La femme lisant une lettre figure dans d'autres œuvres de Teniers, y compris dans une petite peinture se trouvant au Musée de l'Hermitage à St Petersburg. La délicatesse de l'exécution des parties "nature morte", si caractéristique de Teniers, est évidente dans la cruche en grès du premier plan; elle accroche la lumière, provenant d'une source invisible.



Le Joueur de cornemuse accompagné d'une femme lisant

Bagpipe player with woman reading

Cuivre • Copper: 13 x 9,8 cm.

Monogrammé

PROVENANCE

RG Baring

J F Baring

Mme B B Wilcox; Christie's Londres, 6 février 1953, Lot 126

Eugene Slatter, Londres

Collection privée, Angleterre



David Teniers the Younger was one of the most important seventeenth century Flemish painters of genre and landscape. Born in Antwerp, he first studied with his father David Teniers the Elder, and became a member of the Guild of St Luke in 1633. He married Anna Brueghel, daughter of the celebrated flower and landscape painter Jan Brueghel the Elder, in 1637. Anna's guardian Peter Paul Rubens was a signatory to their marriage contract.

Between 1645 and 1646, Teniers was Dean of the Antwerp Guild of St Luke. In 1651, while he was at the height of his powers, Archduke Leopold Wilhelm, governor of the Spanish Netherlands, brought Teniers to Brussels as Court Painter and Curator, giving Teniers an authoritative role in building up the royal collection. From 1656-1659 he was Court Painter to the new Spanish governor, Don Juan de Asturias, brother of Philip IV, and retained close ties with the court for the rest of his life. In 1663 Philip IV gave Teniers permission to found the highly influential Academy of Fine Arts in Antwerp. His last known dated work was painted in 1683; Teniers died in Brussels in 1690.

Teniers's early works were influenced by Adriaen Brouwer, particularly his treatment of peasant, low-life subjects and interior scenes, although he also painted landscapes, genre, portraits, religious and allegorical subjects. Later, Teniers turned increasingly to landscapes with figures; unlike his predecessors, however, he sought to convey the serenity of rural life rather than the more basic aspects of rustic realism.

The works of Teniers were extremely influential on Flemish painting during his lifetime and beyond, and his paintings were avidly collected by princely connoisseurs.

The work of Teniers is represented in the Metropolitan Museum of Art, New York; the Hermitage, St Petersburg; the National Gallery and the Wallace Collection, London.

The theme of a musician and his companion in a tavern appears in many of Teniers's paintings. It is quite rare in his work to find full-length figures depicted on this small scale. The woman reading a letter appears in a number of other Teniers works, including a small painting in the Hermitage, St Petersburg. Teniers's characteristically delicate execution of still life elements is apparent in the stoneware jug in the foreground, catching the glow of some unseen light source.



43 Jan VAN BALEN

1611 – Anvers – 1654

Fils aîné de Hendrick le Vieux, Jan van Balen rentre assez tôt dans l'atelier paternel afin d'y faire son apprentissage.

Répondant à la vogue du tableau de cabinet chez les collectionneurs et amateurs de l'époque, il se fit une spécialité des compositions de petit format à sujets mythologiques, religieux ou allégoriques, peints pour la plupart sur des supports de cuivre. En 1635, il participe avec son futur beau-frère T. van Thulden, à la décoration d'un arc de triomphe pour l'entrée du Cardinal-Infant, avant de s'embarquer en 1639, à l'instar de son père et de nombreux contemporains, pour l'habituel voyage de formation en Italie.

C'est en 1642 que, fortement imprégné du modèle italien, et notamment de l'Albane qu'il étudia avec une attention toute particulière, Jan revient à Anvers. Ses scènes profanes et religieuses, égayées, suivant le cas, de délicats putti et autres angelots, s'insèrent dans de petits paysages d'une élégance raffinée. Son modelé ferme et précis est mis en valeur par une palette lumineuse et vibrante d'une rare sensibilité.

Jan van Balen est l'un des représentants les plus typiques de ce courant artistique qui, se développant en marge de celui de la grande manière baroque rubénienne, tire ses origines dans les plus anciennes traditions de la peinture flamande, intégrant avec succès aux nouvelles leçons de l'art ultramontain l'héritage du maniérisme anversois.

La représentation des « cabinets d'amateurs » ou « de curiosités » apparaît dans les années 1600-1610, à Anvers. Ce thème resta très apprécié durant la première moitié du XVII^{ème} siècle. Jan van Balen s'y illustra tout comme ses brillants prédécesseurs: Frans Francken le Jeune, Jan Brueghel le Vieux, Willem Verhaert, Cornelis de Baelieur et son contemporain David Teniers le Jeune.

Le cabinet d'amateur est le reflet de l'intérêt des riches collectionneurs de l'époque pour les objets d'art, le luxe et le savoir. La distinction entre art et science n'existait pas encore dans l'esprit des cabinets de curiosités, qui visaient le plus souvent à l'exhaustivité, à un savoir encyclopédique, jusqu'au milieu du XVII^{ème} siècle. Les objets naturels posés artistiquement sur la table, conçus comme des petites natures mortes, les sculptures, les livres ou les tableaux offrant une sélection d'œuvres d'artistes flamands de son époque, les coquillages exotiques, les petits singes, les instruments scientifiques, constituent les curiosités au goût du jour, en même temps que des lieux d'études et de discussions incessantes, mis en parallèle ou confrontés au mur qui appelle, quant à lui, à la contemplation et à l'admiration.

Au centre de la composition, la Vue est personnifiée par Vénus, drapée d'une écharpe légère: debout, elle se contemple avec coquetterie dans le miroir que lui tend le putto. Elle se tient dans une vaste salle ornée à profusion de tableaux et de statues, de monnaies, de bijoux et d'instruments scientifiques. Cette pièce se prolonge à gauche par une galerie voûtée, qui abrite une collection de moulages d'après l'antique. Une grande arcade sur la droite ouvre une échappée sur la campagne. Vénus, déesse de l'amour, était connue pour aimer les bijoux: des colliers de perles, des chaînes d'or, une broche sertie d'une améthyste sont ainsi disposés en vrac dans ce



Cabinet d'amateur illustrant l'Allégorie de la vue

An Amateur's cabinet: Allegory of sight

Panneau • Panel: 68,5 x 92,5 cm.

PROVENANCE:

Collection privée



The eldest son of Hendrick Van Balen the Elder, Jan van Balen began his apprenticeship at his father's workshop at an early age.

In response to the vogue for gallery scenes among the art collectors and enthusiasts of the day, the artist specialised in small-format compositions on mythological, religious or allegorical themes, generally painted on copper panel.

In 1635, together with his future brother-in-law T. van Thulden, he was involved in the decoration of a triumphal arch for the official entrance of the Cardinal-Infante, before departing in 1639, after the example of his father and numerous contemporaries, on the customary formative tour of Italy.

Jan returned to Antwerp in 1642, deeply imprinted by the Italian style, and particularly by the work of Albani which he studied with particular attention. His scenes, both religious and profane, are often adorned, according to the context, with delicate putti and other angelic beings, and are set within small landscapes of refined elegance. His confident, precise modulation is enhanced by a luminous and vibrant palette of rare sensitivity.

Jan van Balen is one of the most typical proponents of the artistic movement which, developing at the fringes of the grand baroque manner of Rubens, is rooted in the older traditions of Flemish painting, successfully integrating the new lessons of ultramontane art with the legacy of Antwerp mannerism.

Paintings of "amateurs' galleries" or "curiosity galleries" first appeared in Antwerp in the years 1600-1610. This subject would remain highly popular for the entire first half of the seventeenth century. Jan van Balen was a distinguished painter of such scenes, like his brilliant predecessors Frans Francken the Younger, Jan Brueghel the Elder, Willem Verhaert, Cornelis de Baelieur and his contemporary David Teniers the Younger.

The amateur collector's gallery is a reflection of the passionate interest displayed by the wealthy collectors of the day for objets d'art, luxury and knowledge. As the distinction between art and science had not yet been made, these curiosity galleries generally aspired to be simply exhaustive. Both scientific and aesthetic pursuits revolved around a common thirst for encyclopaedic knowledge, up until the mid-seventeenth century. The natural artefacts are artistically arranged on the table like small still lifes, while the sculptures, books and paintings show a selection of the work of period Flemish artists, and the exotic seashells, small monkeys, and scientific instruments embody the fashionable preoccupations of the day, as did these rooms devoted to study and ongoing discussions, which are depicted either in parallel to or confronted with the gallery wall and its contents inspiring both contemplation and admiration.

At the centre of the composition, Sight is personified by Venus. Draped in a light veil, she stands gazing at her reflection in the mirror held by the putti. She is portrayed in an enormous room that has been lavishly adorned with a bounty of paintings and statues, coins, jewels and scientific instruments. The room is extended to the left by a vaulted gallery that houses a collection of plaster casts of antique statuary. A large



43 Jan VAN BALEN

1611 - Anvers - 1654

cabinet. De somptueuses coupes d'apparat ornent la table; à gauche, d'autres coupes et un service en porcelaine sont rangés sur une étagère, surmontée d'un astrolabe, venant compléter l'étonnante collection d'instruments d'optique et de compas qui jonchent le sol. Des livres et des estampes, des monnaies et des médailles, des coquillages rares, apportés d'Orient, viennent s'ajouter à ce parterre de curiosités. Enfin, deux petits singes achèvent d'égayer la composition; l'un d'eux attrape une longue vue, l'autre semble avoir mis des binocles sur le nez pour regarder la nature morte - une note d'humour dans ce tableau qui ne finit pas de faire allusion à l'allégorie de la Vue.

Comme le recommande le sujet, les tableaux occupent une place de choix dans cette Allégorie de la Vue. Ils sont soit accrochés au mur, soit disposés contre la table ou contre le cabinet flamand à droite. Au mur du fond, se voit, à gauche, une *nature morte aux fruits* qui évoque la main de Gillis van Hulsdonck; à droite, une représentation d'un *satyre poursuivant une nymphe* semble être l'œuvre de Rubens en collaboration avec Brueghel de Velours - une manière pour le peintre de rendre hommage à ces deux artistes, avec qui il travailla régulièrement. En dessous, trois tondis représentant des portraits évoquent le peintre Van Cleve; la *marine* posée contre le globe terrestre est de Van Artvelt; le *portrait en pied d'un gentilhomme en armure* au premier plan à droite, nous rappelle Van Dyck; enfin, la *nature morte au bouquet de fleurs* nous suggère la main de Jan Brueghel le Jeune ou celle de Brueghel de Velours.

Ces documents d'époque ou ces allégories, ces tableaux dans le tableau, ces témoins complexes d'une culture raffinée, connurent un succès considérable tout au long du siècle. Le développement de la représentation du genre, parallèle à l'évolution de la façon de collectionner, suit cette glorification des arts plastiques, de la beauté et du savoir qui mêlent tout autant plaisirs esthétiques et plaisirs de l'esprit. L'allégorie morale et philosophique pose autrement la question de la représentation et par conséquent du rôle du peintre, pour exalter par ailleurs le triomphe de la vertu sur l'ignorance, qui passe par la contemplation. Ces tableaux constituent de nouveaux espaces d'exposition et d'interrogation, qui témoignent par-dessus tout du changement du statut et de la dialectique de l'image.



arcade on the right opens to a view of the countryside. Venus, the goddess of love, smiles upon the jewellery, strings of pearls, the golden chains, and a brooch set with amethyst which have been strewn on the floor. Magnificent ceremonial bowls grace the table; to the left, other bowls and a porcelain service are arranged in display case which is crowned by an astrolabe, completing the astonishing collection of optical instruments and compasses scattered about the floor. Books and prints, coins and medals, rare seashells, and Oriental treasures are also among the jumble of curiosities. Finally, two small monkeys enliven the composition; one of the monkeys grabs a telescope, the other appears to have put on a pair of spectacles in order to view the still life, adding a humorous note to this painting with its repeated allusions to the allegory of Sight.

Within the Allegory of Sight, the paintings are given a prime position. They have been hung on the wall, or leaned against the table or the Flemish cabinet to the right. On the back wall at the left, one can see a still life with fruit which calls to mind the painter Gillis van Hulsdonck; to the right, a depiction of a satyr pursuing a nymph appears to be a work by Rubens in collaboration with the Velvet Brueghel. This would be the painter's way of paying homage to these two artists, with whom he regularly collaborated. Below, three portraits in tondi, recalled the work of Van Cleve; the seascape leaned against the globe is unmistakably by Van Artvelt; the full-length portrait of a gentleman in armour in the right-hand foreground bears a distinct resemblance to the work of Van Dyck; finally, the still life with bouquet of flowers suggests the handiwork of Jan Brueghel the Younger or the Velvet Brueghel.

These documents of the era, at once allegories, paintings within paintings, and complex records of a refined culture, enjoyed great popularity throughout the entire century. The development of pictures of the genre, in parallel to the rise of the collector, is a result of this glorification of visual arts, beauty and knowledge which marries all possible aesthetic pleasures with the pleasures of the mind. The moral and philosophical allegory, on the other hand, raises the question of representation and, consequently, of the role of the painter, in order to further celebrate the triumph of virtue over ignorance achieved through contemplation. These paintings formed a new space for exhibition and exploration which bears witness above all to the changing status and dialectic of the image.



44 Isaac VAN OOSTEN

1613 – Anvers – 1661

Fils d'un marchand de tableaux du même nom, Isaac Van Oosten est né à Anvers en 1613. Ce n'est qu'en 1652, à l'âge de trente neuf ans, qu'il devint maître de la corporation, après avoir longuement travaillé au commerce de son père. Sa production fut limitée puisqu'il décéda en 1661 sans laisser de postérité.

En bon anversois, Isaac Van Oosten se plaît à représenter de simples paysages largement dégagés. Sa production, située dans la deuxième moitié du siècle, est loin d'avoir subi l'influence des peintres de la forêt. Il préfère les grands espaces simplement animés par un étang ou quelques bouquets d'arbres. Douceur et tranquillité se dégagent d'un paysage largement vallonné. Nulle brise n'agite les arbres, la lumière se répand doucement sur toute la composition.

La technique fine et minutieuse, les délicates nuances des tonalités situent l'artiste dans la lignée des suiveurs de Jan Brueghel de Velours, mais il faut reconnaître à Van Oosten un sens de la lumière et de la composition bien équilibrée qui font de ses tableaux des œuvres tout à fait charmantes.

Ce paysage, animé par une scène de voyageurs traversant un paisible village flamand, dérive d'un modèle élaboré par Breughel de Velours, dont Van Oosten était l'un des meilleurs disciples. De part et d'autre d'un chemin creux central, quelques fermes sont disposées, avec un sens prononcé de la composition, dans de légers vallons, tandis qu'un chariot bâché encadré de cavaliers, élément fréquent chez Breughel de Velours, dévale en cahotant le sentier, quelques uns de ses occupants se pressant aux fenêtres pour satisfaire leur curiosité. Tout autour, des paysans, que ce convoi ne semble pas perturber, s'activent à leurs occupations quotidiennes, de retour du marché ou faisant franchir le gué de la rivière à leurs chevaux. Dans cette œuvre pittoresque, l'artiste se distingue par son rendu minutieux de la nature et par le nuancement du coloris, qui s'estompe délicatement jusqu'aux confins du décor. Le format original de ce panneau, propice à une composition très aérée, lui confère une place particulière dans l'œuvre du peintre.



Paysage avec voyageurs traversant un village
Landscape with travellers passing through a village

Panneau • Panel: 41,5 x 71,5 cm

Signé

PROVENANCE:

Collection privée.



The son of a dealer in paintings of the same name, Isaac Van Oosten was born in Antwerp in 1613. It was only in 1652, at the age of 39, that he became a master in the Antwerp corporation, after having worked for many years in his father's business. His body of work is fairly limited because he died in 1661 without leaving any descendants.

In keeping with the Antwerp tradition, Isaac Van Oosten favoured simple landscapes that were wide and open. His body of work, produced in the second half of the seventeenth century, was certainly not influenced by the painters of forest scenes. He prefers large spaces enlivened sparingly with a pond or a few stands of trees. His undulating landscape exudes gentleness and serenity. The trees are not stirred by the slightest breath of wind, and the light glows softly throughout the entire composition. The refined and minutely detailed technique, and the delicate nuances of tone situate the artist among the followers of Jan Velvet Brueghel, but to be sure, Van Oosten exhibits a sense of light and well-balanced composition that give his paintings a charm all their own.

This landscape, enlivened by a scene of travellers passing through a peaceful Flemish village, is based on the model developed by the Velvet Brueghel, of whom Van Oosten was one of the best disciples. On both sides of the deeply hollowed road at the centre, several farms have been arranged with a pronounced sense of composition, situated in small vallies whilst a covered wagon, surrounded by horsemen - an element that often appears in the work of the Velvet Brueghel - jolts its way along the road, with some of the passengers peering out of the windows in curiosity. All around them, peasants carry on their daily occupations apparently undisturbed, returning from the market or fording the river with their horses. In this picturesque work, of particular distinction is the minute rendering of nature and the nuances of the palette, which delicately fades to the edges of the scene. The unusual format of this panel, which lends itself well to a spacious composition, gives it special place within the painter's œuvre.



45 Jacob VAN ES

Anvers, 1616-1617 – Anvers, 1666

Jacob van Es devint un des maîtres de la Guilde de St Luc d'Anvers en 1616-1617, et se maria peut de temps après. On ignore qui fut son maître. Il passa toute sa vie à Anvers, où il mourut, mais on dit qu'il se trouvait à Rome en 1636. Il semble qu'il ait peint exclusivement des natures mortes et des sujets floraux; on ne lui connaît aucun autre type d'œuvres. À sa mort, Rubens possédait deux de ses tableaux.

Il semble que Jacob van Es n'ait daté aucune de ses nombreuses natures mortes, dont plus d'une centaine sont parvenues jusqu'à nous. Son style et son coup de pinceau sont d'une telle constance qu'il est virtuellement impossible de suggérer une chronologie précise de ces œuvres.

L'œuvre de Jacob Foppens van Es est aisément reconnaissable à sa représentation vigoureuse et prosaïque d'objets d'apparence plutôt robuste, mais malgré tout délicate et riche en détails. L'éclairage de Van Es est en général plutôt vif et ses couleurs intenses, avec des taches rouges, vertes et jaune vif parmi des masses de tons gris et ocre jaune. Ses objets projettent des ombres fortes sur leur support, sans toutefois qu'elles soient trop appuyées. L'apparence robuste des natures mortes de van Es tient également au fait qu'il utilisait surtout des couleurs très saturées (avec beaucoup de pigments et peu de liant), habituellement appliquées sur des fonds clairs. Son usage de pigments concentrés a aussi permis à ses œuvres de nous parvenir en bon état.

Au début de sa carrière, van Es semble avoir subi l'influence d'un des premiers représentants des peintres de natures mortes anversois, Osias Beert (1580 – 1623). Cette composition est construite à partir d'un point de vue assez élevé et montre une collection plutôt statique d'objets posés sur une table aux lignes simples, dont le plan est parallèle à celui du panneau. Le rebord de la table souligne le bas du tableau d'une ligne sombre, alors que l'arrière en atteint tout juste le milieu. Il existe une autre peinture, preuve un peu plus remarquable de l'apparente influence de Beert, représentant une assiette d'olives assez semblable, ainsi qu'un verre à vin presque identique, mais posé à l'envers. Le lien pictural entre les crevettes, dans les deux peintures, est très clairement visible. Il existe une autre nature morte également proche de celle-ci, ne serait-ce qu'à cause de la similarité du gobelet et des olives, très certainement une œuvre de jeunesse, au Musée des Beaux-Arts de Nancy.

Jacob van Es a souvent peint de larges plats en étain, et de toute évidence, il aimait la façon dont ils réfléchissaient leur contenu, comme par exemple la tarte dans ce tableau. Les cruches de Siegburg, avec leur vernis orangé, étaient également appréciées de l'artiste, et on les retrouve souvent bien en vue dans nombre de ses natures mortes. Il avait aussi souvent recours à l'artifice du couteau dépassant du bord de la table pour accentuer l'impression de profondeur. On trouve des manches de couteau en os façonné semblables à celui montré ici dans plusieurs de ses œuvres. Jacob van Es ajoutait souvent quelques oeillets dans ses natures mortes, un ou deux brins, soit calés entre les fruits, comme ici, soit placés dans un petit vase près d'un récipient rempli de fruits.



Nature morte aux fraises dans un bol en faïence de Delft blanc, avec une cruche en grès de Siegburg, des olives vertes et des crevettes dans un bol bleu et blanc

Still life of strawberries in a white Delftware bowl, a Siegburg stoneware jug, green olives and shrimps in a blue and white bowl

Panneau • Panel: 45,1 x 73,6 cm.

Estampillé de la marque d'Anvers (fragments des armoiries de la ville et un monogramme: IS, probablement pour Lambert Steens)

PROVENANCE

Collection privée.



Jacob van Es became a master in the Guild of St Luke in Antwerp in 1616/7, and married shortly after. His teacher is unknown. He spent his entire life in Antwerp, where he died, but is said to have been in Rome in 1636. He appears to have worked exclusively as a painter of still life and flowers; no other subjects by him are recorded. Rubens, at the time of his death, owned two of his works.

Jacob van Es does not appear to have dated a single one of his many still lifes, over one hundred of which survive. His style and handling appear to have been rather consistent, which makes it virtually impossible to suggest a firm chronology for his works. The work of Jacob Foppens van Es can be recognised quite easily by its forceful and matter-of-fact representation, which nonetheless is delicate and detailed, of rather sturdy-looking objects. Van Es's lighting is usually fairly bright and his colouring quite strong, with patches of bright red, green and yellow among general tones of greys and yellow ochres. His objects usually cast strong, but not sharply outlined shadows on the tabletop. The forceful appearance of van Es's still lifes is also owing to the fact that he mostly used quite saturated paints (with much pigment and little medium), usually applied on light grounds. His concentrated paints have also resulted in the fact that most of his paintings have survived in good condition.

Early in his career, van Es seems to have undergone a certain degree of influence from one of the early Antwerp protagonists of still life painting, Osias Beert (1580 – 1623). This composition has a fairly high viewpoint and shows a slightly static array of objects on a plain table, which runs parallel with the picture plane. The table's dark front edge lines the lower end of the image, while the back of the table runs just above the middle of the painting. Another, somewhat larger example with some apparent influences of Beert contains a highly similar dish of olives and an almost identical wine glass, placed upside-down. The shrimps in that painting are clearly related - pictorially - to the ones seen here. Another, without doubt early, still life by van Es which is clearly related to the present picture – if only by the similar rummer and olives – is in the Musée des Beaux-Arts, Nancy.

Jacob van Es often painted large, flat pewter dishes and obviously liked the way in which they reflect their contents, like the pie in this painting. Siegburg jugs, with their orangish glaze, were favoured by the artist as well, and they occur prominently in many of his still lifes. Also, he often used the device of a knife sticking over the edge of the table to add to the suggestion of depth. Shaped bone knife-handles such as the one shown here can be found in several of his works. Jacob van Es often included some carnations in his still lifes, one or two sprigs, either stuck in between the fruit, like the present example, or placed in a small vase next to a container of fruit.



Paysage panoramique avec château

Wooded landscape with manor

Cuivre • Copper: 20,6 x 29,2 cm

PROVENANCE

Collection Gloria Vanderbilt

Bartholomeus Grondonck est un maître anversois du début du XVII^e siècle. Après avoir subi l'influence de Hans Bol, il se laisse gagner par la perfection minutieuse de Jan Brueghel de Velours. Il a notamment mis en peinture les gravures réalisées par Jan van Londerseel d'après des dessins de David Vinckboons. Il excelle par une recherche absolue tant par sa qualité picturale que par l'éclat de son coloris.

Le nombre restreint d'œuvres connues du maître tient au fait que sa carrière fut sans doute de courte durée. Il mourut vraisemblablement avant 1625.

Ce paysage met en scène une campagne flamande apparemment paisible. Par la disposition des éléments picturaux, Grondonck construit un décor quasiment théâtral : la composition est calée à gauche et à droite par de grands arbres aux troncs légèrement incurvés ; au second plan, un berger défend courageusement son troupeau contre l'attaque d'un loup, tandis qu'un peu plus loin, un autre animal fait fuir un pâtre et ses brebis. Au troisième plan, s'étirent un majestueux château et ses dépendances, au bord d'un étang où la vie suit calmement son cours. Enfin, la composition est fermée par le profil d'une ville. Le peintre démontre ici son habileté à jouer de l'ambiance humide produite par les couleurs traditionnelles, inaugurées par Joachim Patinir pour ce genre de paysage (brun, vert et bleu), qui sont cependant tempérées par quelques touches plus chaudes, comme les tons ocre et rouge.



Bartholomeus Grondonck is an Antwerp master from the Seventeenth century. After being influenced for a time by Hans Bol, he was won over by the meticulous perfection of Jan Velvet Brueghel. In particular, he painted versions of engravings produced by Jan van Londerseel after drawings by David Vinckboons. He stands out for his absolute refinement both in his painterly qualities and the brilliance of his palette. The limited number of known works by this master no doubt has to do with the brevity of his career. He apparently died before 1625.

This landscape depicts a seemingly peaceful Flemish landscape. Through the arrangement of the pictorial elements, Grondonck constructs a virtually theatrical scene: the composition is supported on the right and the left by large trees with slightly curved trunks; in the middle distance, a shepherd courageously defends his flock against an attack by a wolf, while a bit further another beast chases away a shepherd and his goats. At the back, a majestic manor with outbuildings appears at the edge of a pond where life serenely takes its course. Finally, the composition is completed by the profile of a city. The painter is here able to display his skill in creating the misty atmospheric effects generated by the colors traditionally used for this type of landscape, as introduced by Joachim Patinir (brown, green and blue), nevertheless tempering them with occasional warmer notes of ochre and red.



47

Bartholomeus GRONDONCK

Anvers avant 1625

Paysage panoramique avec château et jardin à la française

Wooded landscape with manor

Cuivre • Copper: 21 x 29,2 cm

PROVENANCE

Collection privée.

Ce cuivre reprend la composition d'un dessin de Vinckboons, *Paysage avec Suzanne et les vieillards* (Pierpont Morgan Library, New York) gravé par Londerseel. La scène se déroule à la lisière d'un bois. À droite, deux cygnes barbotent sur une étendue d'eau. À gauche, des cervidés, des lapins et quelques volatiles errent sur un chemin herbeux. Une barrière rouge marque la séparation entre le royaume des animaux et le monde de l'homme où la nature est apprivoisée. Sur le rebord d'une fontaine se repose un paon, des treillages sont supportés par de très décoratifs satyres femelles. À l'arrière-plan, quelques couples se promènent dans un jardin aux parterres symétriques, typique du début du XVII^e siècle. Un grand manoir dont la tour s'élève majestueusement vers le ciel clôt ce charmant décor.

Grondonck a volontairement supprimé toute allusion à une scène biblique pour nous offrir ici une ambiance arcadienne où l'homme vit en parfaite harmonie avec la nature.



This copper panel reproduces the composition of a drawing by Vinckboons, Landscape with Susanna and the Elders (Pierpont Morgan Library, New York). The scene takes place at the edge of a wood. At the right, two swans float on an expanse of water. At the left, deer, rabbits and a few birds are scattered about a grassy path. A red barrier marks the separation between the realm of the animals and the human world where nature has been tamed. A peacock rests on the edge of a fountain while trellises are supported by highly decorative female fauns. In the background, a few couples stroll in a garden laid with symmetrical flower beds, typical of the early Seventeenth century. The charming decor is completed by a manor whose tower rises majestically skywards. Grondonck has intentionally suppressed any allusion to a biblical scene in order to offer this Arcadian image in which man lives in perfect harmony with nature.



Petit fils de Brueghel de Velours par sa mère, neveu de Jan Brueghel le Jeune et de David Teniers, Jan van Kessel fut davantage influencé par son grand-père et son oncle que par son apprentissage auprès de Simon de Vos.

Il se spécialisa dans la peinture d'animaux, d'oiseaux, de batraciens et d'insectes qu'il introduisait notamment dans des tableaux représentant les quatre éléments, les quatre parties du monde (Musée de Cambridge, de Madrid, de Prague, de Strasbourg), des allégories, des fables ainsi que dans des pièces de cabinet de très petits formats. Jan van Kessel est aussi un des plus brillants peintres de fleurs du siècle. Ses roses, souvent de couleur rose, ou ses tulipes sont finement détaillées et disposées en bouquets aérés. Cette finesse du détail se retrouve dans ses natures mortes de fruits et dans la représentation d'objets qu'il y introduit : plats, corbeilles, vases. Le charme de ses compositions, et leur exécution fine et précise ainsi que les tonalités vives et soutenues de ses coloris font de Jan van Kessel un des peintres flamands les plus attachants et des plus appréciés.

A la passion de collectionner se joint, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la curiosité du naturaliste. Outre son abondante production de corbeilles de fruits, guirlandes de fleurs et de banquettes, Jan van Kessel s'est fait une spécialité de la représentation sur des supports variés (vêlin, panneau, cuivre) de petits tableaux, dans lesquels il applique son talent de portraitiste au soin d'analyser des insectes, papillons et autres curiosités entomologiques pour une clientèle passionnée par les sciences de la nature. Une observation attentive de la réalité s'y révèle : chaque forme, représentée isolément, se détache sur un champ de teinte claire à la manière d'un document d'étude. Nous reconnaissons tous les coquillages, de gauche à droite, le tectus conus, le conus marmoreus, le murex rectirostris, le conus recurvus et le strobilus fasliatus ; parmi les papillons, le machaon de couleur jaune noire et bleue.

Au charme d'un recueil d'histoire naturelle s'ajoute par ailleurs la virtuosité de l'artiste soucieux de composition harmonieuse, qui s'organise autour de la campanule bleue, tandis que les tons bruns, jaunes et orangés s'harmonisent avec la couleur nacré des deux papillons de gauche et du conus marmoreus.

Figuré à la pointe du pinceau, suivant une technique extrêmement soignée, cette petite étude aux coloris délicats et lumineux relève de la miniature. L'utilisation d'un support de cuivre permet par son effet de réflexion métallique, d'en renforcer le caractère précieux.

Van Kessel est le créateur de ce type de composition mêlant papillons, insectes et coquillages. L'Ashmolean Museum d'Oxford conserve une série de quatre tableaux du même thème.

Ces tableaux, avidement collectionnés par les contemporains, restent à ce jour l'une des productions les plus originales et les plus recherchées de van Kessel.



Planche d'insectes et de coquillages *Study of Butterflies and Insects with Seashells*

Cuivre • Copper: 16 x 23 cm.

Signé et daté: Joannes Van Kessel . fecit anno 1659

PROVENANCE:

Collection privée française



The grandson of the Velvet Brueghel on his mother's side and the nephew of Jan Brueghel the Younger and David Teniers, Jan van Kessel was more influenced by his grandfather and his uncle than by his apprenticeship with Simon de Vos.

He specialised in painting animals: birds, amphibians and insects, which he particularly employed in paintings depicting the four elements, the four continents (in the museums of Cambridge, Madrid, Prague, and Strasbourg), allegories, and fables as well as extremely small-scale gallery scenes. Jan van Kessel is also one of the most brilliant floral painters of the century. His roses, often pink, or his tulips, are finely detailed and arranged in loose bouquets. His exquisite handling of detail can be seen in his still lifes of fruit and the objects that he includes in them: dishes, baskets, and vases. The charm of his compositions, and their precise and delicate execution as well as the bright and deep hues of his palette has made Jan van Kessel one of the most appealing and widely appreciated of the Flemish painters.

The passion of the collector broadened in the second half of seventeenth century into a naturalist's curiosity. In addition to his abundant production of fruit baskets, flower garlands and banquettes, Jan van Kessel specialised in paintings on diverse supports (velum, panel, copper panels) of miniature scenes in which he applied his talent as a portraitist as well as his drive to analyse insects, butterflies and other entomological curiosities for a clientele of enthusiastic amateurs of nature and science. An attentive observation of reality is apparent here: each form, represented in isolation, stands out against a light-coloured ground in the style of a documentary study. We can identify each seashell from left to right: the tectus conus, the conus marmoreus, the murex rectirostris, the conus recurvus and the strobilus fasliatus; among the butterflies, we see the yellow black and blue swallowtail.

On top of the charm of a natural history collection, is the virtuosity of an artist with an eye for a harmonious composition organised around the blue bellflower, while the brown, yellow and orange tones harmonise with the pearly colour of the two butterflies on the left and the conus marmoreus.

Meticulously constructed with the tip of the brush, according to an extremely exacting technique, this small study with its delicate and luminous colours has roots in the miniature. The use of copper panel as support allows the metallic reflection to reinforce the precious quality of the image.

Van Kessel is the creator of this type of composition mingling butterflies, insects and seashells. The Ashmolean Museum at Oxford houses a series of four paintings on the same theme.

The small paintings, avidly collected by his contemporaries, remain to this day one of the most original and sought-after segments of van Kessel's body of work.



49-50

Jan VAN KESSEL I

1626 – Anvers – 1679

Suivant une tradition popularisée par la dynastie des Brueghel, les oiseaux sont les éléments symboliques de l'Air et c'est ici le thème du concert d'oiseaux qui ravit le spectateur.

Sur le premier cuivre, au centre de la composition, une chouette joue son rôle de chef d'orchestre. Cette principale fonction lui est dévolue traditionnellement dans cette thématique, qui est reprise également par le peintre de natures mortes Snyder. La serre droite de l'animal se referme sur une partition, tandis que l'autre bat la mesure. Sous sa direction, se répartissent sur les branches un héron, un paon, des pigeons, une tourterelle et d'autres volatiles dont les corps ondulent au gré du chant.

Sur le second cuivre, des oiseaux d'origine plus exotique suivent le rythme comme deux perroquets et un toucan. La partition est accrochée aux branches par des rubans. Jan van Kessel a judicieusement tourné les têtes des oiseaux en direction de la chouette reliant ainsi les deux cuivres par le jeu des regards. L'artiste a volontairement dépouillé les branches de leurs feuilles afin de faire chatoyer les couleurs des plumages des oiseaux.



Paire: Concert d'oiseaux: Chouette avec paon, héron et autres oiseaux; Perroquets, toucan et autres volatiles

Pair: Concert of the birds: Owl with peacock, heron and other birds; Parrots, toucan and other winged creatures

Cuivre • Copper: 18,5 x 24,4 cm

Le premier signé avec le monogramme « IVK » sur la partition

PROVENANCE

Collection privée



According to a tradition popularized by the Brueghel dynasty, birds are elements that symbolize the Air and that is the theme of this delightful spectacle of the concert of the birds.

On the first copper panel, at the center of the composition, an owl plays the role of conductor for this orchestra of birds. This is the role traditionally reserved for him in such pictures as is also seen in the work of the still life painter Snyder. The creature's right wing holds a piece of sheet music, while he keeps time with his left. Under his direction, arranged on the branches are a heron, a peacock, some pigeons, a dove and other birds, their bodies swaying in time with their song.

On the second panel, the birds are more exotic in origin, such as two parrots and a toucan. The sheet music is hung on the branches with ribbons. Jan van Kessel has artfully chosen to turn the heads of the birds in the direction of the owl, thus linking the two panels through an interplay of gazes. The artist has intentionally stripped the branches of their leaves in order to bring out the dazzling colors of the birds' plumage.



Nature morte au vase de fleurs et aux coqs

Still life with vase of flowers and cocks

Huile sur cuivre • Oil on copper: 21 x 30 cm

Jan van Kessel l'Ancien se tourna vers la nature morte, avec une prédilection certaine pour les coloris délicats et les détails raffinés. Sans se limiter à une transcription attentive de la réalité, il se plaisait à agencer les éléments selon des combinaisons de formes et de couleurs harmonieuses.

Dans cette composition exécutée dans une facture très fine, une grande coupe de faïence au décor floral blanc et bleu, posée sur un piédestal, déborde généreusement de tulipes, de roses, d'œillettes et de multiples fleurs, dont certaines commencent à se faner, leurs têtes ployant sur leurs tiges. L'opulence de ce bouquet, où le peintre provoque des contrastes entre les teintes bleu vif de la coupe et les nuances plus soutenues des fleurs, est contrebalancée par la volumineuse courge de teintes plus sombres, que l'artiste a disposée sur le sol. Pour ne pas déroger à la « tradition », le peintre introduit deux animaux dans sa composition, en l'occurrence deux gallinacés, qui viennent apporter une note pittoresque au tableau, tandis qu'une échappée ménage une perspective sur un grand morceau de ciel à l'arrière-plan.



Jan van Kessel the Elder focussed on the still life, with a penchant for delicate colour and refined detail. Not restricting himself to a faithful transcription of reality, he delights in arranging the elements according to harmonious combinations of form and colour.

In this composition executed with fine brushstrokes, a large porcelain bowl with a blue and white floral decoration, set upon a pedestal, generously overflows with tulips, roses, carnations and various other flowers, some of which are beginning to wilt, their heads drooping on the stem. The magnificence of this bouquet, in which the painter contrasts the bright blue of the bowl and the deeper tones of the flowers, is counterbalanced by the sizeable squash in darker hues, which the artist has placed on the ground. Upholding 'tradition', the painter includes two animals in the composition, in this case, a pair of cocks, who lend a picturesque note to the scene, whilst a vista in the background affords a view of a large swathe of sky.





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 : Alexandra Jaffré, Emmanuel Lambion, Emmanuelle Philippe et Inès de Seroux

Traduction : Catherine Grady



Printed in Belgium by Dereume

