

DE JONCKHEERE



Tableaux de maîtres

Catalogue 2004-2005

100, rue du Faubourg Saint-Honoré
75008 Paris
Tél.: 01 42 66 69 49
Fax: 01 42 66 13 42

40, Rue des Sablons
1000 Bruxelles

e-mail: art.dejonckheere@wanadoo.fr
www.dejonckheere.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



Catalogue

Les artistes figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique

1.	Maitre de la Légende de Sainte Madeleine Vierge à l'enfant endormi	vers 1460-1465-vers 1530
2.	Maître de l'entourage le Rogier Van Der Weyden Vierge à l'enfant	Fin XVème siècle
3.	Lucas Cranach le Vieux Portrait d'une jeune femme au chapeau rouge	1472-1553
4.	Herri Met De Bles Paysage avec la montée au Calvaire	vers 1485-après 1555
5.	Marinus van Reymerswael Les changeurs	vers 1495-après 1567
6.	Maitre de l'entourage de Joachim Patenier Paysage avec Saint Christophe	début du XVIe siècle
7.	Jacob Grimmer Le Repos pendant la Fuite en Egypte	vers 1526-1589
8.	Jacob Grimmer L'appel de Cincinatus et paysage de ruines	vers 1526-1589
9.	Hans Bol Paysage panoramique animé de multiples personnages avec la ville d'Anvers à l'horizon	1534-1593
10.	Hans Bol Paysage panoramique avec la Fuite en Egypte	1534-1593
11.	Hans Bol Vue d'un château	1534-1593
12.	Monogrammiste De Brunswick Paysage panoramique avec kermesse villageoise	actif entre 1560 et 1570
13.	Martin van Valckenborch L'été	1535-1612
14.	Paul Bril Paysage avec des pèlerins en route pour Emmaüs	1554-1626
15.	Pierre Brueghel le Jeune La danse de noces en extérieur	1564-1638
16.	Pierre Brueghel le Jeune Paysage hivernal à la trappe aux oiseaux	1564-1638

17.	Pierre Brueghel le Jeune L'été	1564-1638
18.	Pierre Brueghel le Jeune Le paiement de la dîme	1564-1638
19.	Pierre Brueghel le Jeune L'ivrogne poussé dans la bauge aux pourceaux	1564-1638
20.	Jan Brueghel L'Ancien Le retour du marché	1568-1625
21.	Abel Grimmer Kermesse	1570-1618
22-23.	Abel Grimmer Paysage d'automne Paysage de printemps	1570-1618
24.	Frederic van Valckenborch Paysage fantastique avec pêcheurs et chasseurs	vers 1570-1623
25-26-27-28.	Sebastien Vranckx Les quatre saisons	1573-1647
29.	Sebastien Vranckx Scène de guerre après le combat	1573-1647
30.	Louis De Caulery Scène de Carnaval italien	vers 1575-1621
31-32.	David Vinckboons Paire de proverbes : le dénicheur et la parabole des aveugles	1576-après 1632
33.	Frans Snyder Nature morte aux fruits sur un siège rouge, avec un perroquet, un singe et un chien	1579-1657
34.	Jan Wildens Vue de la rade d'Anvers	1586-1653
35.	Daniel Seghers Roses, Iris dans un vase	1590-1661
36.	Jacob Van Es Nature morte à la corbeille de raisins et au plat d'huîtres	1596-1666
37.	François Garnier Nature morte à la coupe de fraises	?-1672

38.	Jacques Linard Nature morte aux fraises, citrons, roses et grenades dans une corbeille d'osier sur un entablement	1600-1645
39.	Monogrammiste « H » Nature morte au plat d'étain avec framboises	actif vers 1600
40.	Christoffel Van Den Berghe Paysage d'hiver	vers 1600-1642
41-42.	Joost De Momper & Jan Brueghel Le Jeune Le retour du troupeau au village Place de marché à Lier	1601-1678
43.	Jan Brueghel Le Jeune Paysage fluvial avec un port de pêche	1601-1678
44.	Jan Brueghel Le Jeune Paysage avec la fuite en Egypte	1601-1678
45.	Jan Brueghel Le Jeune Une place de village animée, avec fuite en Egypte	1601-1678
46.	Jan Brueghel Le Jeune Nature morte Tazza et guirlande de fleurs	1601-1678
47.	Frans Ykens Vase de fleurs, gibier à plumes, corbeille de fruits et légumes	1601-1678
48.	Isaac Soreau Nature morte à la corbeille de raisins sur un entablement garni de fruits et d'un bouquet	1604-1638
49.	Isaac van Oosten Paysage fluvial animé de personnages	1613-1661
50.	Pieter Gysels Paysage avec un convoi de voyageurs traversant le gué d'un fleuve	1621-1691
51.	Pieter Gysels Kermesse et danse des villageois	1621-1691
52.	Jan van Kessel Nature morte au dalamatien	1626-1679
53.	Jan van Kessel Corbeille de fleurs avec perroquet et asperges	1626-1679
54.	Jan van Kessel Nature morte au vase de fleurs et aux coqs	1626-1679

55-56.	Jan van Kessel Nature morte aux prunes Nature morte au singe	1626-1679
57-58.	Jan van Kessel Scènes de village	1626-1679
59.	Abraham Storck Vue de port avec nageurs	1635-1710
60.	Ferdinand van Kessel Le repas des singes	1648-1696
61-62.	Theobald Michau Paire de scènes de village	1676-1765
63-64.	Francesco Guardi Paire de vues de Venise	1712-1793
65-66.	Maître des vues de la Fondation Langmatt Apollonio Domenichini Vue du grand canal avec l'Eglise Santa Maria della Carità Vue du grand canal avec le Palais Foscari	actif entre 1750 et 1780
67.	Maître des vues de la Fondation Langmatt Apollonio Domenichini Vue du grand canal et de la Salute	actif entre 1750 et 1780
68.	Giuseppe Bernardino Bison Venise, l'entrée du Grand Canal et la presqu'île de la Douane de Mer	1762-1844
69.	Giuseppe Bernardino Bison Venise, Vue du Grand Canal	1762-1844
70.	Giuseppe Bernardino Bison Venise, la Piazzetta vers le sud	1762-1844
71.	Giuseppe Bernardino Bison Venise, vue du Campanile de la Piazza San Marco	1762-1844
72.	Giuseppe Bernardino Bison Venise, Saint Géréme et l'entrée du Cannaregio	1762-1844
73.	Giuseppe Bernardino Bison Vue de la place San Marco face à la basilique	1762-1844
74.	Giuseppe Bernardino Bison Vue de San Giorgio Maggiore	1762-1844

Maitre de la Légende de Sainte Madeleine

Vers 1460-1465 – Bruxelles – vers 1530

Lors de la remarquable exposition « Les Primitifs flamands anonymes », qui se tint en 1969 au Musée Groeninge de Bruges, on rassembla plusieurs tableaux de facture identique, vraisemblablement d'un même artiste, mentionné à la fois sous le nom de Maître de la Légende de Sainte Madeleine et sous celui de Maître des portraits princiers. Ce choix fut délibéré car on savait que les œuvres groupées sous ces deux noms d'emprunt devaient être associées. En les exposant côte à côte, on eut l'occasion de les comparer et de confirmer les recherches menées depuis plus de soixante ans par d'éminents historiens de l'art, dont G. Hulin de Loo. C'est ce dernier qui, en 1927, découvrit, au verso de l'une de ces compositions - un triptyque démembré du Musée de Munster représentant une Vierge d'Annonciation - le portrait d'une religieuse accompagné d'une inscription : « Katharina van der Stoct » et de la date « 24 juin 1520 ». Cette effigie permit donc d'identifier le mystérieux Maître de la Légende de Sainte Madeleine avec le père de la religieuse, le peintre Beernaert van der Stoct - identification qui fait aujourd'hui l'unanimité. Fils cadet de Vrancke van der Stoct (Bruxelles, vers 1420-1495), un élève et collaborateur de Rogier van der Weyden, Beernaert fut tout naturellement formé dans l'atelier paternel. Il travailla très tôt pour la prestigieuse cour de Bourgogne. Devenu le peintre officiel de Marguerite d'Autriche, la future régente des Pays-Bas, il fit partie de la suite qui l'accompagna en Espagne à l'occasion de son mariage avec l'infant Don Juan. C'est pour célébrer cet événement qu'il peignit son portrait à l'âge de 17 ans, au moment de ses fiançailles avec le prince (Paris, Musée du Louvre). A Burgos, lors de son séjour, il peignit les plus illustres familles de la noblesse espagnole, ainsi que le célèbre navigateur Christophe Colomb. En 1521, il réalisa même un portrait de l'empereur Charles-Quint (collection privée).

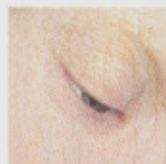
De nombreux tableaux de piété, le plus souvent des Vierges à l'Enfant, révèlent un autre pan de la production de van der Stoct. Leur exécution, malgré une fidélité à la tradition archaïsante, se démarque pourtant de l'héritage de Rogier van der Weyden : le volume des visages de ses Vierges est arrondi mais sans ombres affirmées, ce qui leur confère un caractère plus schématisé ; leurs traits sont précis sans être anguleux et leur coloris plus chaud que celui du maître. Beernaert van der Stoct constituerait ainsi l'un des plus dignes représentants de ce fructueux courant artistique auquel Rogier van der Weyden donna naissance à Bruxelles, à la fin du XV^e siècle.



Vierge à l'Enfant endormi
Virgin with Sleeping Child
Panneau • Panel : 27,7 x 20,2 cm

PROVENANCE :
Madame Tillitse
Galerie Pardo, Paris, fin des années 1960, début des années 1970
Sotheby's, 6 avril 1977, lot 111
Collection privée

LITTÉRATURE :
Jean-Paul Meulemeester : *Le Maître de la Légende de Sainte Madeleine, alias le Maître des portraits princiers, alias Beernaert van der Stoct* (Bruxelles c. 1460-1465, mort c. 1535), Anciens Pays-Bas méridionaux, inventaire de son œuvre et notes critiques, Bruxelles, septembre 2003



The remarkable « Anonymous Primitive Flemish Painters » exhibition, held in 1969 in Bruges' Groeninge museum, grouped together several paintings using identical techniques, probably by the same artist, which were placed under the names of both Master of the Legend of the Magdalene and Master of Court Portraits. This was a deliberate choice because it was known that the works grouped together under these two names must be associated. By exhibiting them side by side, they could be compared, and the research carried out over more than sixty years by eminent art historians, in particular G. Hulin de Loo, confirmed. In 1927, it was he that discovered on the back of one of these paintings - part of a triptych from the museum in Munster representing the Annunciation - the portrait of a nun bearing the inscription: « Katharina van der Stoct » and the date « 24th June 1520 ». This effigy thus allowed us to identify the mysterious Master of the Legend of the Magdalene with the father of the nun, the painter Beernaert van der Stoct - an identification which is generally agreed upon today.

The youngest son of Vrancke van der Stoct (Brussels, c. 1420-1495), and pupil and collaborator of Rogier van der Weyden, Beernaert naturally received his training in his father's studio. Very early on, he went to work for the prestigious Court of Burgundy. As the official painter of Margaret of Austria, the future regent of the Netherlands, he was part of the suite that accompanied her to Spain for her marriage to the infante Don Juan. It was to celebrate this event that he painted her portrait at the age of 17, at the moment of her betrothal to the prince (Paris, Musée du Louvre). While staying in Burgos, he painted the portraits of the most illustrious families of the Spanish nobility, as well as the famous navigator Christopher Columbus. In 1521, he even painted the portrait of the emperor Charles V (private collection).

Numerous religious paintings, most often Virgins with Child, reveal another side to the works of van der Stoct. Despite a faithfulness to the archaistic tradition, their execution is however distinguishable from the works of Rogier van der Weyden: the volume of his Virgins' faces is rounded but with no definite shading, giving them a more schematic character; their features are precise without being angular and he gives them a warmer coloration than his master does. Beernaert van der Stoct is thus one of the most worthy representatives of this fruitful artistic movement, which Rogier van der Weyden began in Brussels at the end of the 15th century.



Maitre de la Légende de Sainte Madeleine

Vers 1460-1465 – Bruxelles – vers 1530

Ce petit tableau de dévotion, tout en piété expressive mais contenue, illustre le thème traditionnel de la Vierge nourricière. Avec une tendresse infinie, Marie, représentée sur un fond sombre, tient dans ses bras l'Enfant emmaillotté dans ses langes, qui s'endort paisiblement sur son sein. Les courbes harmonieuses de leurs deux visages, appuyés l'un contre l'autre, donnent à cette image une profonde douceur, particulièrement représentative de l'évolution du sentiment religieux à la fin du XV^e siècle. Le culte de la Vierge, figure triomphante de la maternité et de la bonté, capable d'intercéder pour le pardon des pécheurs, connaissait alors un essor florissant.

Comme dans la plupart des versions que Beernaert van der Stoct livra de ce thème, le visage de la Vierge dérive d'un modèle élaboré par Rogier van der Weyden (La Vierge allaitant, Art Institute de Chicago). Toutefois, l'abandon d'un fond doré et d'un format cintré (typiques des premières variantes), l'attitude moins raide de la Vierge et l'aisance nouvelle de la composition, plus plaisante et plus souple, plaident en faveur d'une œuvre caractéristique de la maturité de l'artiste, sans doute exécutée entre 1523 et 1525.

Elle témoigne de l'évolution de son métier vers une technique plus minutieuse, attentive à rendre aussi bien les expressions que le détail des vêtements, comme ici le chatoulement de la robe bleue de Marie – autant de qualités qui contribuent à l'atmosphère de recueillement et de méditation qui s'en dégage avec force.

This small painting of religious devotion, depicting expressive but contained piety, illustrates the traditional theme of the nursing Virgin. With infinite tenderness, Mary, represented against a dark background, holds the Child swathed in swaddling clothes in her arms as it sleeps peacefully against her breast. The harmonious curves of their two faces, pressed against each other, gives this image a profound gentleness, particularly representative of the evolution in religious feelings at the end of the 15th century. Worship of the Virgin, a triumphant figure of maternity and goodness, capable of interceding in the forgiveness of sinners, experienced a flourishing boom.

As in the majority of the versions Beernaert van der Stoct painted around this theme, the Virgin's face is based on a model elaborated by Rogier van der Weyden (Madonna Nursing her Child, Art Institute of Chicago).

However, abandoning the gold background and the arched format (typical of the first variants), and adopting a less rigid attitude for the Virgin, this new fluency in the painting makes it gentler and more pleasant, and would indicate a work characteristic of the artist's maturity, undoubtedly executed between 1523 and 1525.

It shows the evolution of his craft towards a more meticulous and detailed technique, where he carefully represents both expressions and detail in clothing. Here, for instance, he portrays Mary's shimmering blue dress – all qualities which contribute to the atmosphere of reverence and meditation this painting so powerfully exudes.



Maître de l'entourage le Rogier Van Der Weyden

Fin XVème siècle

Vierge à l'enfant
Madonna and child
Panneau • Panel : 27,4 x 18,5 cm

PROVENANCE :
Collection privée

Ce panneau est l'œuvre d'un peintre ayant plus que probablement travaillé dans l'entourage immédiat de Rogier Van Der Weyden. Cette composition s'inspire clairement de celles du grand maître. L'influence de Rogier Van Der Weyden est telle, que l'on tient souvent ce peintre pour l'auteur de la composition de la « Vierge à la fleur ».

L'Enfant Jésus présente ici un œillet rouge à la Sainte Vierge. Comme toujours dans l'œuvre des Primitifs Flamands, la symbolique de cette fleur a toute son importance. Elle glorifie l'union sacrée entre Marie, mère du Christ, et Dieu Le Père. La Vierge tient précieusement l'enfant dans ces bras, alors que deux anges s'apprentent à la couronner. Les jeux de couleurs occasionnés par ce fond rouge si caractéristique ne font qu'accroître encore davantage le décorum du sacre divin en rendant la couronne dorée plus précieuse et majestueuse. Ce rouge éclatant est aussi la couleur par excellence de la Passion du Christ. Elle symbolise les futures souffrances que connaîtra le Christ dans sa courte vie. Ces détails sont là pour nous indiquer que le petit enfant, assis sur les genoux de sa mère, est déjà pleinement le fils de Dieu fait homme. Celui-là même qui se sacrifiera pour sauver l'humanité.

Les anges se présentent tout en grâce et en délicatesse. Leurs habits flottants légèrement rappellent leur statut d'intercesseur et de messenger entre la terre et le Royaume des cieux. Ils sont les émissaires de Dieu lors du couronnement de la Vierge. Marie, quant à elle, porte toute son attention à l'Enfant. Elle reste figée, le regard attendri et maternel, consciente de son Rôle. Le drap qui recouvre une partie du corps de ce petit Enfant joufflu dépeint cette douce attention maternelle.

La rigueur et la précision de cette composition nous permettent d'admirer ici une œuvre digne d'un grand peintre du XVème siècle.



This panel is the work of a follower of Roger van der Weyden, profoundly influenced by his compositions of « Madonna and child ». The influence of Rogier Van Der Weyden is so far-reaching here that this composition, known as the « Madonna with flower », has generally been regarded as a his own work.

In this work, the Christ child is offering a red carnation to the Blessed Mother. The symbolism of this flower is of considerable importance as it represents matrimony, glorifying the sacred union between Mary the mother of Christ and God the father. The Madonna holds the child delicately in her arms, while two Angels prepare to crown her. The red background beautifully sets off the magnificence of the crown, further underscoring the symbolism. This brilliant red also reflects the passion of Christ, and foretells of the life that awaits him. He is only a child, but already he is the Savior. The angels hold the crown ever so gently above the Blessed Mother's head. Their floating garments delicately embody the symbolism and the power of the Lord as represented by the coronation of the Virgin Mary.

The virgin, whose attention is focused on the Christ child, gazes at him with a tender and maternal expression, as if understanding his role. The cloth that partially covers the child further expresses the mother's protective care. The rigor and precision with which this composition is constructed bears witness to the formidable talents of this painter of the Flemish Primitive school.



Lucas Cranach le Vieux

1472 Cranach – Weimar 1553

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

A la fois peintre et graveur, ami de Martin Luther et de nombreux humanistes, il s'essaye avec succès aux scènes religieuses et mythologiques. Mais ce sont particulièrement ses portraits et ses nus féminins, souvent identifiés à Lucrece ou à Vénus, qui le rendront célèbre dans l'histoire de la peinture. Son père Hans influença tout le début de sa carrière. Il ne le quitta qu'en 1498 pour se rendre à Vienne, où il semble officiellement s'établir en 1500. Les premières œuvres connues de l'artiste datent de cette période ; Il s'agit de scènes religieuses dans lesquelles les couleurs éclatantes et expressives participent déjà à son pouvoir créatif.

En 1505, il devient peintre de la cour des électeurs de Saxe. Il décore leurs châteaux, peint leurs portraits et ceux de leurs épouses, exécute des retables et réalise également des sujets profanes. En 1508, l'Électeur Frédéric de Saxe accorde à Cranach son blason au serpent ailé, qui devient la signature de l'artiste. Ses fils Hans et Lucas Cranach le Jeune font partie de ses assistants. Imitant fidèlement son style, ils jouèrent un rôle important dans les œuvres produites par son atelier.

Excepté une visite aux Pays-Bas en 1508, le maître réside de façon presque ininterrompue à Wittenberg. Citoyen important, il siège à l'assemblée de la ville en 1519 et exerce la tâche de bourgmestre entre 1537 et 1540. Malgré les nombreuses influences italiennes et flamandes qui influencent l'art de son époque, Lucas Cranach restera fidèle aux traditions gothiques.

La puissance expressive et esthétique de cette composition présente un Cranach portraitiste particulièrement talentueux. Le traitement de ce portrait de jeune femme révèle un travail d'une belle rigueur.

Les accords chromatiques entre l'habit verts et rouge et la carnation pâle, donne à cette jeune femme un maintien de grande dame. Le peintre semble vouloir nous dévoiler les sentiments qui couvent sous les yeux bridés et alertes de cette jeune personne. Cranach peint ici une épure. Il dégage clairement les formes principales du visage et le place dans une lumière uniforme. Il refuse de surcharger son œuvre de détails anecdotiques découlant des circonstances, du lieu et du moment de la pose. Le tableau se veut clairement intemporel. Se concentrant sur sa tâche, le peintre choisit un fond neutre devant lequel le modèle féminin est peint en demi-figure, presque en relief. Cranach dirige la lumière de façon à souligner les formes par un contour net. Les vêtements et les bijoux sont utilisés ici pour mettre en valeur la beauté de la jeune femme. Cranach se plaît à jouer sur les contrastes verts et dorés de la robe afin de donner l'impression d'un mouvement de volupté. Tous les appareils sont employés pour renforcer l'impression de lumineuse beauté qui se dégage de la jeune femme : les gants, le chapeau, les bijoux, les cheveux tirés et maintenu par un filet.

Ce tableau peut être rapproché du portrait conservé à la National Gallery à Londres. Cette œuvre d'une sublime qualité artistique révèle tout le talent à la fois précieux et rigoureux de Cranach Le Vieux.



Portrait d'une jeune femme au chapeau rouge

Portrait of a young lady in a red hat

Panneau • Panel : 37,1 x 25,2 cm

Signé

PROVENANCE :

Collection James Whatman



Lucas Cranach was one of the pillars of the artistic production in the Northeast of Germany in the first half of the sixteenth century. Together with Hans Holbein the Younger and Albrecht Dürer he is considered one of the principal representatives of the German Renaissance.

Both a painter and an engraver as well as a friend to Martin Luther and numerous humanists, he successfully painted religious and mythological scenes as well as portraits and female nudes that he often identified as Lucretia or Venus. Up until 1498, he studied with his father, Hans, who influenced his early career. He subsequently traveled to Vienna where he appears to have settled in 1500.

The earliest known works by Lucas Cranach date from this period; they are religious scenes in which the brilliant and expressive colors affirm his creative capacities.

In 1505, he became the official painter of the court of the electors of Saxony. He decorated their castles, painted their portraits and those of their wives, and executed retables as well as paintings of nonreligious subjects. In 1508, the Elector Frederick of Saxony granted Cranach his coat of arms with a winged serpent which became the artist's signature. His son Hans and Lucas Cranach the Younger became his assistants. Faithfully imitating his style, they played an important role in the paintings produced in his workshop.

With the exception of a visit to the Netherlands in 1508, the master remained almost uninterruptedly in Wittenberg. A prominent citizen, he chaired the city council in 1519 and acted as burgomaster in 1537 and 1540. Despite the numerous influences current during his lifetime, his body of work remained faithful to the Gothic traditions

The expressive aesthetic force of this composition reveals Cranach's particular talents as a portraitist. This portrait of a young lady is the result of an impressively rigorous technique.

The chromatic harmonies between her costume, in contrasting greens and red, and the complexion of her pale skin gives this young woman the allures of a great lady. The painter has faithfully captured her character and expression, which are revealed in her alert and slanting eyes. He clearly delineates the primary forms of the face, placing them in a uniform natural light and omitting all trace of the circumstances in space and time at the moment that the subject posed for this portrait. Concentrating on the task at hand, he uses a neutral background in a decorative color upon which his model is shown in half length, practically in relief. He directs the light in such a way as to emphasize the significant forms with a clear contour that he does not hesitate to describe with an outline. The clothing and jewelry serve to accent the beauty of this young lady. Cranach freely contrasts the dress in green and gold in order to create an impression of luxurious movement. Every device has been used to heighten her radiant beauty: the gloves, the hat, the jewelry, the hair pulled back in a net.

This painting can be compared to the portrait of a young lady at the National Gallery in London.

In its sublime artistic quality, this work displays the full measure of the austere and exquisite talents of Cranach the Elder.



Herri Met De Bles

Vers 1485 Bouvignes – Ferrare après 1555

Peintre originaire de la vallée de la Meuse, Herri Met de Bles serait né à Bouvignes vers 1485. Malgré les recherches des plus grands spécialistes, et notamment de l'éminent professeur Max J. Friedländer, la vie de cet artiste - maillon indispensable entre Joachim Patenier, dont il serait le neveu, Brueghel de Velours et les paysagistes de la fin du XVI^{ème} siècle – demeure mal connue.

Après un long séjour en Italie, il s'établit en 1521 à Malines, fut reçu franc maître à Anvers en 1535, puis gagna la ville d'Amsterdam, où il aurait eu pour élève Frans Mostaert.

Très attiré par l'Italie, il y effectua un second voyage. D'après la tradition, il mourut à Ferrare, en 1555, alors même qu'il se trouvait au service des ducs d'Este.

Nourrissant son inspiration de la littérature antique, il créa un art précieux et raffiné, qui connut un vif succès auprès des milieux humanistes proches de la Réforme et des cours les plus novatrices de l'Italie (Parme, Florence, Venise et surtout la maison d'Este à Ferrare). Après la disparition de Patenier, en 1524, sa réputation comme peintre de paysage devint internationale (l'Empereur Rodolphe II de Habsbourg possédait plusieurs de ses œuvres) et il fut regardé par beaucoup comme le maître incontesté du genre.

Ses paysages panoramiques, parfois animés de scènes religieuses, mythologiques ou populaires, s'inscrivent en effet dans la tradition picturale héritée de Joachim Patenier, celle d'une reconstruction de l'univers dans une vision unique, unissant mer, montagnes, forêts, campagne et villes, agrémentées d'activités humaines. Ses sites, à la fois réalistes et imaginaires, en constituent le prolongement direct, particulièrement pour leurs pics rocheux aux configurations fantastiques. Mais ils se distinguent de ceux du maître par leur composition, moins rigide, où les plans se fondent plus qu'ils ne s'étagent, et par une atmosphère vaporeuse.

De fait, Herri Met de Bles s'inspira des principes de Léonard de Vinci, qui conseillait de laisser disparaître dans une brume légère les objets les plus éloignés pour mettre en valeur les effets de l'air et rehausser la perspective.

Sa carrière, fructueuse, reste ainsi placée sous le signe de l'Italie, où Karel van Mander mentionne qu'il gagna le nom d'Il Civetta, en raison de la chouette, sorte de « signature » récurrente qu'il introduisit dans bon nombre de ses tableaux.



Paysage avec la montée au Calvaire

Landscape with Mount Calvary

Panneau • Panel : 56,2 x 82,5 cm

Signé, par la présence d'une chouette au sommet des rochers

PROVENANCE :

Collection privée



A painter with roots in the valley of the Meuse River, Herri Met de Bles was apparently born in Bouvignes around 1485. In spite of the efforts of all of the major scholars, and particularly of the eminent professor Max J. Friedländer, little is known about the life of this artist - who was an essential link between Joachim Patenier, who was his uncle, the Velvet Brueghel and the landscape painters of the late sixteenth century.

After a long stay in Italy, he settled in Mechelen in 1521, became a master in Antwerp in 1535, and then moved to Amsterdam, where he had Frans Mostaert for a student. Fascinated by Italy, he traveled there a second time. According to tradition, he died in Ferrara in 1555, working in the service of the Dukes of Este at the time.

Feeding his inspiration with the literature of antiquity, he created an exquisite and refined art which was a resounding success in the humanist circles sympathetic to the Protestant cause and the more progressive courts of Italy (Parma, Florence, Venice and above all, the House of Este in Ferrara). After the death of Patenier, in 1524, Met de Bles gained an international reputation as a landscape painter (Emperor Rudolph II of the Hapsburgs owned several of his works) and he was regarded by many as the unparalleled master of the genre.

His panoramic landscapes, enlivened at times by religious, mythological or popular scenes, can indeed be placed within the pictorial legacy of Joachim Patenier, offering a reconstruction of the entire world in a single vision unifying the sea, the mountains, the forest, the countryside and the cities, and also encompassing human activity. His sites, at once realistic and imaginary constitute a direct prolongation of this legacy, particularly in their craggy peaks with their fantastical shapes. They are distinct, however, from those of Patenier in their composition which is less rigid and in which the spatial planes tend to melt into one another rather than being arranged in sequence, as well as in a hazier atmosphere.

In fact, Herri Met de Bles was inspired by the principles of Leonardo da Vinci, who recommended allowing distant objects to fade into a slight haze in order to heighten the perspective and emphasize the atmospheric effects.

His fruitful career was thus thoroughly influenced by Italy, where, according to Karel van Mander, he was given the nickname of Il Civetta, meaning owl, because he included owls so often in his works that they functioned as a virtual signature.



Ce panneau, magistral, représente l'une des compositions les plus recherchées et les plus populaires d'Herri Met de Bles. Diffusée par la gravure, elle contribua à faire connaître le travail de l'artiste par-delà les frontières et à asseoir sa réputation. On en connaît certes d'autres variantes (Rome, Galleria Doria Pamphili ; Vienne, Académie des Beaux-Arts), mais aucune ne possède ce format, tout à fait exceptionnel et jusqu'ici inédit, qui lui confère une force et une harmonie sans égales.

Le sujet iconographique en est la Montée du Christ au Calvaire, tiré du Nouveau Testament. Le long d'un chemin sinueux, surplombé par la silhouette fantastique d'un immense rocher planté d'arbres touffus, une procession de cavaliers et de personnages à pied accompagne le Christ jusqu'au mont Golgotha, que l'on distingue à peine, au fond de la composition. L'occupation de l'espace par les figures, parfaitement ordonnée, s'inspire de la célèbre gravure, sur le même thème, de Martin Schongauer. Tout en l'adaptant et en y introduisant de nombreuses modifications, Herri Met de Bles en conserve quelques détails : les officiers à cheval, le motif du Christ s'effondrant sous le poids de la croix, les deux larrons ligotés et placés sous bonne garde et au plan moyen, la présence de la Vierge. Celle-ci s'explique par le recours à une source apocryphe, le récit d'un mystique du Bas Moyen-Âge, le Pseudo Bonaventure, selon lequel, pour rencontrer son fils, Marie emprunta un raccourci pour gagner le Golgotha.

Avec une parfaite maîtrise des changements d'échelles, Met de Bles, pour intégrer les différents pans de sa composition, recourt à un habile jeu de vertigineuses diagonales, de percées asymétriques et de points de fuite multiples. Il y introduit une foule de petits personnages, dont les habits, formant comme autant de touches chatoyantes et précieuses, viennent rythmer l'habituelle distinction des plans par les couleurs. Respectant la structure ternaire propre à un Patenier, l'artiste établit en effet plusieurs distances : un premier plan, défini avec précision et où se mêlent les teintes mordorées des rochers et la poussière jaune du sentier ; un second, dominé par les nuances vertes du feuillage et des collines et enfin, un horizon haut, immense et vapoureux, de mer et de montagnes bleutées. Néanmoins, Met de Bles crée ici une innovation : une échappée, au plan médian, conduit l'œil jusqu'à l'horizon et ceci grâce à l'artifice d'une courbe, celle du chemin, qui s'enfonce en profondeur dans le champ du tableau.

Cette « construction dynamique » du paysage est étroitement liée au sujet représenté. L'extension infinie de l'espace suscite chez le spectateur comme un sentiment d'impuissance face au cortège au centre duquel le Christ est prisonnier. Le ciel, menaçant et orageux ; la nature, tourmentée et hostile (rochers escarpés, précipices, chemin sinueux, lourdes frondaisons des arbres) sont au diapason de l'événement biblique qui se déroule au premier plan. L'intensité douloureuse qui se dégage de la scène n'en est que plus puissamment renforcée, servie en cela par une palette nuancée et une facture minutieuse dignes des plus belles réalisations de ce maître.



This magnificent panel represents one of the most sought-after and celebrated compositions by Herri Met de Bles. Diffused through engravings, it contributed to the artist's work becoming known internationally, reinforcing his reputation. Other variations of this work are known (Rome, Galleria Doria Pamphili; Vienna, Academy of Fine Arts), but none of comparable size, which is quite exceptional here and without parallel, granting the work an incomparable force and harmony.

The iconographical subject is Christ's ascent to Calvary, taken from the New Testament. Along a sinuous road, over which hangs the fantastical silhouette of an immense peak covered by bushy trees, a procession of horsemen and people on foot accompany Christ as far as Mount Golgotha, which is barely discernible at the back of the composition. The perfectly balanced arrangement of the figures in space is inspired by the renowned engraving on the same theme by Martin Schongauer. While adapting this example and introducing numerous modifications, Herri Met de Bles preserves certain details: the officers on horseback, the motif of Christ bending beneath the weight of the cross, the two thieves bound hand and foot and well guarded in the middle ground, and the presence of the Blessed Mother. The latter can be explained by an apocryphal source dating from the early Middle Ages, known as the Pseudo Bonaventure, according to whom Mary took a shortcut in order to reach Golgotha and meet her son.

With a perfect mastery of the shifting scale, in order to integrate the different planes within his composition, Met de Bles employs a skillful play of vertiginous diagonals, asymmetrical corridors and multiple vanishing points. He adds a crowd of small figures whose clothing, made up of exquisitely colored brushstrokes, accent the traditional definition of spatial planes through color. Upholding the tripartite structure applied by Patenier, the artist constructs multiple degrees of distance: a precisely defined foreground, in which the bronze tones of the boulders and the yellow dust of road combine; a second level, dominated by the greens of the foliage and the hills and finally, an immense and misty expanse of horizon, showing the sea and the mountains in blue. Nevertheless, Met de Bles has added an innovation here: a corridor in the middle ground leads the eye up to the horizon to the device of a curve, being that of the road, which fades into the distance within the pictorial field.

This « dynamic construction » of the landscape is closely linked to the subject depicted. The infinite extension of space inspires in the viewer a sense of impotence before the central procession in which Christ is trapped. The menacing and stormy sky; the tormented and hostile nature (rocky outcroppings, precipices, the sinuous road, the thick foliage of the trees) echo the biblical event taking place in the foreground. The mournful intensity that the scene possesses is only further reinforced by the nuanced palette and fine brushwork worthy of the very best of the work of this master.



Marinus van Reymerswael

Vers 1495 – Reymeswael – après 1567

Peintre de genre, né entre 1490 et 1495, Marinus van Reymerswael fut inscrit comme apprenti dans l'atelier de Simon van Daele à Anvers en 1509 et devint Maître en 1513. Aucune archive anversoise, ne le cite après cette date. Sa production connue s'échelonne entre 1521 et 1547. Le style de Van Reymeswael est aussi réaliste que vivant. Il étudie les physionomies d'une manière très poussée, décrit leur entourage avec beaucoup de minutie, nous offrant une illusion de la réalité insolite. Son style est souvent tourmenté, son graphisme aigu, nerveux, presque crispé, ses contours très nets, ses coloris aux effets décoratifs, plutôt contrastés.

Marinus van Reymerswael est un maniériste acharné et toute son œuvre amène un frémissement particulier. Ces productions s'échelonnent entre 1521 et 1547. Cet artiste n'attache au sujet qu'une importance relative. Son intérêt se porte essentiellement sur l'expression de son propre état d'âme : de là se trouve toute l'originalité de son style. Ces premières œuvres sont inspirées de Quentin Metsys. Van Reymerswael ne les signa qu'en 1538 sur les sujets des percepteurs d'impôts ou des changeurs. Ce thème sera exploité par Van Reymerswael à partir de 1598. C'est ici que l'artiste se détache définitivement de metsys. On ne peut plus parler de lui comme d'un disciple de ce peintre. Il interprète les mêmes sujets que Quentin Metsys tout différemment. Ces propres contemporains deviennent une clientèle friande de ces œuvres et thèmes si bien traités.

Ce tableau s'inscrit parmi les œuvres de qualité de l'artiste d'Anvers. Le style si caractéristique de Van Reymerswael connut un énorme succès. Les commandes de ces contemporains affluèrent dans son atelier et portaient principalement sur des déclinaisons du thème bien connu des changeurs et des hommes d'argent. Ce thème, particulièrement à la mode, servait à glorifier l'activité économique particulièrement florissante à cette époque. Cette composition s'attache donc à décrire la profession des hommes d'argent d'une manière respectable. La Flandre était au centre de l'activité industrielle et commerciale de l'Europe et, de ce fait, jouissait d'une place privilégiée dans le commerce de l'Art et dans les échanges d'idées.

Le maniérisme exacerbé de Marinus Van Reymerswael met en valeur la construction de l'espace de ce tableau. Dans cet espace réduit, seule la porte entrouverte laisse une place à une échappée possible. Comme à son habitude, l'artiste s'attache à développer le réalisme de sa composition. Il se veut précis et rigoureux, principalement au niveau de la représentation des personnages. Leurs visages expressifs, leurs rides, l'intensité des regards et la position des lèvres sont autant de détails qui enrichissent l'œuvre de sentiments et de sous-entendus. Chacun des deux personnages portent une coiffe, qui dynamise leurs visages. La gamme chromatique riche et pure de Reymerswael se retrouvent dans les habits des changeurs, et renforcent la tenue des drapés. L'arrière plan ne fut nullement délaissé par l'artiste qui fit preuve d'un grand souci de réalisme en recréant le désordre de livres et de parchemins côtoyant un bougeoir.

Cette composition est à rapprocher d'un tableau de l'artiste, aujourd'hui, au musée de Dresde « Le changeur d'or et sa femme », ainsi que de deux autres tableaux du même thème se trouvant au musée de Munich et à Florence dans la collection Carrano. Les caractéristiques picturales de ce tableau sont d'une qualité exceptionnelle.

Les changeurs

The money changers

Panneau • Panel : 96 x 74 cm

PROVENANCE :

Collection privée

A genre painter, born between 1490 and 1495, Marinus van Reymerswael was enrolled as an apprentice in the workshop of Simon van Daele in Antwerp in 1509 and became a Master in 1513. He is not mentioned, however, in any Antwerp archives after this date. His known works date from between 1521 and 1547.

Van Reymeswael's style is both realist and vibrant. He brings an intense scrutiny to the physiognomy of his figures, and describes the setting a minute detail, thus affording the viewer a unique illusion of reality. His often tortured style applies very distinct contours with an accute, nervous, almost strained draftsman'ship, in a decorative palette that tends to be richly contrasted.

Marinus van Reymerswael is a resolute mannerist and his entire œuvre has a special air about it. His active career appears to have been between 1521 and 1547.

For this artist, the subject matter is of only relative importance. His primary interest seems to be giving expression to his own state of mind: this is the key to the originality of his style.

His early work is inspired by Quentin Metsys. Van Reymerswael only included his signature after 1538, on depictions of tax collectors and money changers. Van Reymerswael took up this theme from 1538 onwards, definitively distinguishing himself from Metsys. At this point, he can no longer be considered a disciple of a Master as he interprets the same subjects as Quentin Metsys in a wholly different way. Delighted by his works and skillful interpretations of the themes, his contemporaries became his avid clientele.

This painting is an example of the excellent works of this Antwerp artist. Van Reymerswael was so successful during his career that he was flooded with commissions, particularly for his depictions of money changers and handlers.

This theme was widely used in the artist's day to represent economic activity. Economic life is meant here to convey the idea of a respectable profession. The majority of art historians have read the paintings of Reymerswael as moralizing satires, the money changers being the embodiment of greed. Others, however, have interpreted this composition as showing economic activity as a highly respectable pursuit. Flanders was then the center of an explosion of industrial and commercial activity and was also the center for the trade in works of art. These two ideas would have supported a representation of the professional activity of money lender or changer as admirable and honorable pursuits.

Reymerswael's accentuated mannerism emphasizes the construction of the space within this painting depicting the money changers. The realism it displays is among the best the artist ever achieved. The painter has built up this composition with precision and rigor. Within this small space, only the open door leaves a void, suggesting the renouncement of material goods. The figures have been portrayed with outstanding realism. Both wear caps, which adds drama to their faces. Reymerswael's rich and pure chromatic range is present in the clothing of the money changers, accentuating the drapes in the cloth. The life-like colors heighten the realism of these figures. Furthermore, in the background, on the shelf, the painter has taken great pains to realistically re-create a jumble of books and parchments next to a candle.

This composition can be compared to a painting at the Dresden Museum «The gold changer and his wife», as well as with two other paintings on the same theme at the museums of Munich and Florence in the Carrano collection.

This excellent quality painting is a fine example of the work of Reymerswael in which the refinement and precision of the brushwork are decisive proof of the artist's talents.



Maitre de l'entourage de Joachim Patinier

Anvers début du XVIe siècle

Particulièrement rare de par l'exceptionnelle grandeur de sa taille, ce tondo l'est également par l'intensité de la gamme chromatique qui le compose. Daté sans doute des années 1640, ce panneau pourrait être l'œuvre de Herri Met de Bles de par la qualité de sa composition. La force et l'intensité des couleurs employées nous font cependant croire qu'il doit s'agir d'un peintre proche de Joachim Patinier.

Ce magnifique paysage avec Saint Christophe s'inscrit dans une composition divisée en deux parties distinctes : la première représente une berge escarpée recouverte de végétation, tandis que, sur la seconde, s'accomplit le miracle lié à la légende du Saint. Cette oeuvre est à rapprocher de celle exposée au Musée Boymans-Van Beuningen à Rotterdam, représentant le même thème mais traitée quelque peu différemment.

La version populaire de cette légende nous décrit le Saint comme un cananéen d'une stature prodigieuse. Convaincu, après une discussion avec un ermite, qu'il devait mettre sa vie au service du Christ, Saint Christophe se consacra à faire passer un fleuve aux pauvres et aux faibles. L'histoire nous relate qu'un soir, il transporta sur ses épaules un petit enfant qui devenait plus lourd à chaque pas que faisait Christophe. C'est alors que l'enfant lui apprit qu'il était le Christ. Il confia au Saint passeur qu'il avait ainsi porté le fardeau du monde sur ses épaules. Pour illustrer ce miracle, il commanda à Saint Christophe de planter son bâton (un palmier) dans le sol. Le lendemain, ce même bâton fleurissait et donnait des fruits. Le nom de Christophe signifie en grec « porteur du Christ ». L'inscription qui lui correspond est la suivante : « Chrisofori sancti speciem quicumque tuetur illo namque die nullo langore tenetur » - « Celui qui contemple la figure de Saint Christophe ne sera en ce jour victime d'aucune défaillance ».

A l'image de la tradition, Saint Christophe est représenté ici avançant dans l'eau du fleuve tandis que, sur la rive opposée, l'ermite une lanterne à la main, se tient près d'une chapelle. Le peintre multiplie avec brio les procédés capables de créer l'illusion des lointains. Au premier plan, le paysage reste dominé par des tons de couleur terre. Les tons verts des plans intermédiaires conduisent cependant le regard du spectateur vers des fonds lumineux bleutés à reflets jaunes et rougeâtres. L'horizon flambe de mille feux à l'image de la toute puissance de Dieu.

Ce tableau ne dépeint pas une simple portion de l'univers, le peintre reconstruit en effet sous nos yeux l'entièreté de celui-ci en réunissant dans une vision unique les montagnes, la mer, les forêts et les campagnes. Les détails réalistes qui parsèment l'œuvre se fondent dans un ensemble imaginaire qui s'inscrit dans la tradition des paysages cosmiques.

Ce tondo magnifique réunit en lui toute la maestria d'un grand artiste. De par sa qualité intrinsèque, il ne fait aucun doute que ce panneau soit de la main d'un des paysagistes les plus remarquables du XVIème siècle.



Paysage avec Saint Christophe
Landscape with Saint Christopher
Panneau • Panel : 30,1 cm de diamètre

PROVENANCE :
Christie's, Londres, le 5 décembre 1969, lot 144.
Collection privée



This landscape with Saint Christopher forms part of a composition with two distinct sections that the painter applies with outstanding skill. The more shaded area is a leafy embankment while the other zone offers a depiction of Saint Christopher in accordance with the legend.

The popular version of the story of Christopher found in the Golden Legend or Lives of the Saints describes him as a Cananite of enormous stature who refused to work in the service of the most powerful figure in the land. Devoting himself instead to serving Jesus, and guided by a hermit, he took it upon himself to help the weak and the needy across a river. One night, he carried a little child who grew heavier with each step the giant took. The child revealed that he was in fact Christ and told the Saint that he had carried the weight of the whole world on his shoulders. As a sign, Christ had Christopher plant his staff in the ground and the next day it had grown into a palm-tree bearing fruit. In Greek, the name Christopher means « bearer of Christ ». The inscription that corresponds to him is as follows: « Chrisofori sancti speciem quicumque tuetur illo namque die nullo langore tenetur » - « He who thinks of the figure of Saint Christopher shall come to no harm ».

In this painting, Saint Christopher is shown entering the water, and on the opposite bank, the hermit stands near a chapel holding a lantern.

The art of this painter shows great refinement in its chromatic range. In the foreground, the landscape remains dominated by earth tones. The greens of the middle ground leads the eye into the luminous blue distance with its golden and rosy reflections. He creates an illusion of depth through multiple techniques.

This painting depicts only a small slice of the world yet it encompasses in a single vision the mountains, seas forests and plains.

The ever realistic detail blends into an imaginary vision that still belongs to the tradition of cosmic landscapes.

This work can be compared to the painting exhibited at the Boymans-Van Beuningen Museum in Rotterdam, showing a landscape with Saint Christopher.

This composition is a perfect example of the exquisite handiwork of a great Master, who was one of the most remarkable landscape painters of the sixteenth century



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, inspiré des vues des environs d'Anvers et les scènes rurales qui y sont intégrées, montrent une conception nouvelle d'une maturité exceptionnelle.

Le paysage simplifié et uni qui fait son apparition vers le milieu du siècle, est en grande partie son invention. 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 également se fait plus vraie avec un souci permanent de rendre les valeurs atmosphériques et est agencée en fonction de la cohérence de tous les détails dans un souci permanent de l'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 Clèves et Gillis Mostaert 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.



Le Repos pendant la Fuite en Egypte *The Rest during the Flight into Egypt*

Panneau • Panel : 68,1 x 110,8 cm
Monogrammé et daté de 1554

PROVENANCE :
D.A. Hoogendijk, Amsterdam, 1926
Baron de Cartier, Belgique
Collection privée, USA

EXPOSITION :
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, « Paysages flamands », septembre - novembre 1926, n° 139
Vienne, Galerie Friederike Pallamar, *Die Hals Familie und Ihre Zeit*, 15 novembre - 31 décembre 1972, ill. n° 1

LITTÉRATURE :
P. Bautier, *Cahiers de Belgique*, 1928, p. 25
H. Fierens-Gevaert, *International Studium*, XXXIII, 1927, p. 29, ill.
E. Greindl, « Monographie de Jacob Grimmer », *Die Hals Familie und Ihre Zeit*, catalogue de l'exposition, Galerie Friederike Pallamar, Vienne, 1972, n° 1, mention « signé et daté 1553 »
R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, 1991, p. 57, n° II, fig. 1



Jacob Grimmer was the contemporary of Pieter Bruegel the Elder. He did his apprenticeship as of 1539 in Antwerp, 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.



Oeuvre essentielle du corpus grimmerien par sa date précoce, ce paysage est également, par l'ampleur de son souffle panoramique, l'un de ces jalons qui permettent de resituer l'évolution du genre paysagiste flamand.

Se dégageant du Weltbild d'un Patinir ou d'un met de Bles, mais aussi de la conception plongeante qui subsiste dans les œuvres d'un Pierre Brueghel ou d'un Valckenborgh, Grimmer crée ici l'un des tous premiers paysages panoramiques, adoptant, certes, un point de vue encore relativement haut, mais répondant déjà à une vision ordonnée par le regard du spectateur. Celui-ci a la libre exploration d'un véritable panorama, et, si l'attention est en quelque sorte focalisée par le centre du tableau, délimité en l'occurrence par un triangle d'arbres sinueux et occupé par le groupe de la Sainte Famille, le parcours visuel n'est pas pour autant coercitif.

Chaque élément de la composition est là pour lui-même, et non simplement pour conduire le regard du spectateur dans telle ou telle direction.

Cette liberté d'appréhension est renforcée par le fait que Grimmer atténue, plastiquement et chromatiquement, les contrastes entre les différents plans de profondeur. La perspective tonale est en effet assourdie: le peintre utilise une tonalité dominante, diversifiée en de subtiles nuances, et procède ensuite par plans de couleur quasiment abstraits. Renonçant aux bleus souvent un peu durs utilisés pour les lointains dans la tradition flamande, il opte, en général comme dans le cas présent, pour un ton de gris d'une légèreté admirable.

D'un point de vue plastique, il n'y a guère de place chez Grimmer pour des éléments structurant de façon fortement hiérarchisée le paysage, qu'il s'agisse des éléments-coulisses utilisés à l'avant-plan par les peintres maniéristes ou des reliefs fantastiques récurrents dans l'œuvre d'un met de Bles: d'un plan à l'autre, on n'observe ici que de doux vallonnements, à l'instar des déclivités naturelles que l'on peut rencontrer en pays flamand.

Car c'est bien dans une campagne flamande, émaillée d'éléments architecturaux (le village avec son église à gauche, les bâtiments de ferme au centre et le château fort entouré de douves à droite) à la fois réalistes et pittoresques, que l'on se trouve, ainsi que le suggère également le profil très scaldéen du port représenté à l'arrière-plan. Et la calme ampleur de ce paysage bucolique semble particulièrement adaptée à la scène sacrée sous-tendant la représentation: rarement le thème du Repos pendant la Fuite en Egypte n'aura été illustré avec un tel abandon dans un environnement aussi adéquat: il suffit de regarder les positions alanguies de la Sainte Famille pour s'en convaincre...



An essential link in the body of work by Grimmer on account of its early date, this landscape is also significant because the breadth of its panoramic scope makes it one of the key works for appraising the evolution of the Flemish landscape genre.

In departure from the Weltbild of Patinir or Met de Bles, but also from the plunging approach found in the work of Brueghel or Valckenborgh, Grimmer creates in this painting one of the first panoramic landscapes. It is true that the viewpoint is still fairly high, but it already expresses a vision determined by the viewer's perspective. This view ranges freely over a veritable panorama, and, while attention is to some degree focussed on the centre of the composition - defined in this case by a triangle of winding trees in which the Holy Family appears - the visual trajectory is not overly determined. Each element in the composition has a life of its own and is not intended merely to lead the viewer's eye in one direction or another.

This free approach is reinforced by the fact that Grimmer emphasises the contrast between the different levels of depth, both through colour and form. The tonal perspective is essentially muted: the painter uses a single dominant tonality, modulated by subtle nuances, and further uses nearly abstract colour planes. Abandoning the blues traditionally used in Flemish landscapes to indicate distance, which are at times somewhat overpowering, he often chooses, as in this case, a grey tone which is admirably subtle.

In formal terms, there is no place in Grimmer's work for highly structural elements to organise the landscapes hierarchically, whether they be the corridor-like elements used in the foreground by mannerist painters, or the fantastic relief elements which recur in the work of Met de Bles, the planes flow into one another in soft undulations, echoing the natural tendencies of the Flemish countryside.

It is indeed a view of Flanders, dotted with architectural elements, (the village with church at the left, the farm buildings in the centre and the fortified castle surrounded by a moat at the right), painted in a manner which is at once realistic and picturesque, as is also suggested by the port in the background which looks distinctly Antwerpian. The serene expanse of this bucolic landscape seems particularly suited to the holy scene which underpins the image: the theme of the Rest on the Flight into Egypt has rarely been illustrated so literally in such an appropriate environment: one glance at the languid positions of the Holy Family is sufficient proof.



Jacob Grimmer

Vers 1526 – Anvers – 1589

Cette composition aérée, de grand format, offre une belle exécution picturale sur le thème des ruines. Le travail rigoureux et précieux de Jacob Grimmer lui permet de diviser le panneau en deux univers à l'ambiance bien distincte. Sur le côté gauche, les ruines, envahies de verdure, offrent un cadre idéal au développement de la légende de Quintus Cincinnatus. Sur la droite, le peintre exécute avec facilité et souplesse, une succession de plans qui s'éloignent vers l'horizon. Grimmer joue sur une palette de bleu, de jaune et d'orangé, afin de conduire le regard du spectateur le plus loin possible dans l'univers de son tableau. De nombreuses routes sinueuses nous entraînent ainsi à travers les collines du Latium pour nous mener invariablement vers la ville de Rome qui s'étend à l'horizon.

Jacob Grimmer peint ici un événement historique particulièrement emblématique des valeurs de la République romaine. L'action se déroule en 457 avant J.C., alors que Rome connaît une crise majeure dans son histoire et risque de se voir détruite par le peuple des Sabins. Face à la menace, le Sénat décide de céder le pouvoir à l'homme le plus intègre de la cité, connu pour l'austérité de ses mœurs. Le peintre visualise la scène décrite par Tite Live dans son Histoire Romaine. « Quintus Cincinnatus était en train de travailler la terre quand une délégation de notable le prie de mettre sa toge, afin de recevoir une communication du Sénat. Il s'étonne, demande : « Rien de trop grave ? » et dit à sa femme Racilia d'aller vite chercher sa toge dans sa chaumière. Aussitôt la délégation le proclame dictateur, le félicite, le prie de venir sauver Rome et le met au courant de la panique qui règne dans l'armée. Les Sabins vaincus et la paix revenue dans la Cité, Cincinnatus redonnera le pouvoir au Sénat et retournera à sa charrue. Le texte gravé sur le fragment de marbre, au premier plan à gauche, donne l'explication du tableau et permet au peintre d'y inclure son monogramme :

L Quintius Cincinnatus
Ab Aratro Voctus
Et
Dictador Creatus
G

Pourtant, à la vue du tableau, le message politique peut sembler secondaire. Jacob grimmer plonge le spectateur dans la calme quiétude de la campagne italienne. L'atmosphère se veut bucolique et pittoresque. Les vachers du premier plan ramènent le bétail au village tandis que d'autres paysans se sont allongés paisiblement dans l'herbe. L'architecture des ruines baigne dans une lumière chaleureuse et dorée qui se reflète dans l'eau de la marre. Les montagnes, à l'arrière, sont recouvertes d'une nature plus abondante et les chemins paraissent déjà moins praticables. Effet de style et preuve d'une grande maîtrise des perspectives, le peintre s'amuse à multiplier les plans au sein du panneau, partant du fragment de marbre pour arriver tout naturellement à la ville de Rome perdue dans les brumes de chaleur. Ce tableau par sa beauté d'exécution, par sa richesse chromatique et par ses idéaux, restera dans le corpus du maître comme une de ses œuvres les plus abouties.



L'appel de Cincinnatus et paysage de ruines

The summoning of Cincinnatus and landscape with ruins

Panneau • Panel : 82 x 112 cm

Monogrammé

PROVENANCE :
Collection privée



This spacious, large-scale composition offers a skillful interpretation of the theme of ruins. With exacting and exquisite workmanship, Jacob Grimmer divides the panel into two separate worlds with quite distinct atmospheres. On the left-hand side, ruins, overgrown with vegetation, provide an ideal setting for a recounting of the legend of Quintus Cincinnatus. On the right, with smooth finesse, the painter has arranged a succession of planes vanishing into the distant horizon. Grimmer employs a palette of blue, yellow and orange in order to draw the viewer's gaze as deeply as possible into the world of his painting. Numerous winding pathways also lead us through the hills of Latium, bringing us inevitably to the city of Rome which sprawls on the horizon.

In this work, Jacob Grimmer has depicted a historical event that is particularly emblematic of the values of the Roman republic. The story takes place in 457 B.C., at a time of major crisis for Rome, when it risked destruction at the hands of the Sabines. Confronted with this threat, the Senate decided to transfer power to the citizen of greatest integrity, known for his strict morals. The painter brings to life a scene described by Livy in his History of the Roman Republic. « Quintus Cincinnatus is at work in the field when a delegation of notables asks him to don his toga in order to receive a communication from the Senate. Astonished, he asks: « Nothing serious, I trust? » and tells his wife Racilia to quickly fetch his toga from his cottage. In no time, the delegation has proclaimed him dictator, congratulates him and begs him to come and save Rome, explaining the panic that has taken hold of the army. » Once the Sabines have been conquered and peace has returned to Rome, Cincinnatus restores power to the Senate and returns to his plow. The text engraved on the fragment of marble in the foreground at left explains the painting and also allows the painter to include his monogram:

L Quintius Cincinnatus
Ab Aratro Voctus
Et
Dictador Creatus
G

In fact, to look at the painting, its political message appears secondary. Jacob Grimmer envelops the viewer in the calm serenity of the Italian countryside. The atmosphere is picturesque and bucolic. The cowherds in the foreground are driving their cattle to the village while other peasants rest peacefully in the grass. The architecture of the ruins is bathed in a warm, golden light that is reflected in the water. The mountains, in the background, are covered with lush vegetation and the roads there appear less passable. Both a stylistic choice and an opportunity for the artist to display his brilliant mastery of perspective effects, Grimmer takes pleasure in constructing multiple planes within this panel, ranging from the fragment of marble in the foreground to the city of Rome that melts into the torrid haze. In its beautiful execution and rich palette as well as the ideals it embodies, this painting is one of the master's most accomplished works.



Dans les années qui suivirent la prise de contrôle de la ville d'Amsterdam par les calvinistes, on constata un redressement de l'économie ainsi qu'un regain d'intérêt pour les arts. C'est ainsi que de nombreux peintres originaires des provinces du sud des Pays-Bas (la Belgique actuelle) furent les troubles entre catholiques et protestants et s'établirent à Amsterdam plutôt qu'à Anvers. Ils contribuèrent ainsi à un renouveau de la peinture de paysage qui connaîtra son apogée au XVII^e siècle. Parmi ces émigrants flamands, Conninxloo, Vinckboons et Hans Bol furent les premiers à s'établir dans la métropole hollandaise.

Né à Malines, Hans Bol fut l'élève de ses deux oncles, Jean et Jacques Bol. On le trouve inscrit à la Gilde de cette ville en 1560. À la suite du pillage de sa cité en 1572, il décida de partir travailler à Anvers où il acquit le droit de citoyenneté. Mais rattrapé en 1584 par la guerre, il entreprit une série de voyages qui le conduisirent successivement à Berg-op-Zoom, Dordrecht et Delft. Il ne se fixa définitivement à Amsterdam qu'en 1586.

Hans Bol se rendit surtout célèbre pour ses paysages aux larges panoramas, étoffés de nombreuses petites figures où l'on retrouve l'esprit de Pierre Bruegel le Vieux dont il contribua pour une large part à accroître la renommée à travers le pays, influençant ainsi toute une génération de peintres.

Jacob Savery de Courtrai et Frans Boels furent ses disciples.

Ce vaste paysage, réalisé sur un tondo de petit format, compte parmi les réalisations les plus abouties du peintre. D'une précision et d'un raffinement véritablement confondants, ce panneau illustre avec brio toute la maestria de Bol dans son art consommé de la miniature.

L'influence de Brueghel l'Ancien se conjugue ici à un rendu intimiste et tactile des détails naturalistes propre à l'artiste. Avec ce génie qui lui est propre, Bol réussit à développer sur une surface réduite un paysage panoramique, riche en détails et exceptionnel de précision. Le tableau devient fenêtre et le vaste monde qui s'en dégage s'offre au regard du spectateur. L'espace explose littéralement du cadre de bois. Le vent des grandes découvertes anime cette composition et l'ampleur du souffle dégagé par ce panorama interpelle l'homme moderne autant qu'il dut frapper l'imagination de l'amateur au XVI^e siècle. Il convient de s'arrêter sur la précision du rendu topographique du paysage urbain, récurrente chez un artiste, reconnu par ailleurs comme l'initiateur de la vue de ville comme genre pictural indépendant. Anvers, la grande métropole des Pays-Bas, s'impose ici dans toute sa splendeur. La capitale économique du Nord de l'Europe est alors aux faîtes de sa gloire. Elle attire dans ce tableau le regard du spectateur, comme elle dû attirer les espoirs et les envies des hommes de la Renaissance. La ville est l'axe central du panorama autour duquel vient se greffer le reste du monde. Peints avec finesse et précision, les détails nous dépeignent une ville bourdonnante de vie, avec son port immense, ses faubourgs ouvriers et la splendeur la tour gothique de sa cathédrale. Anvers ne fut pas la seule ville des Pays-Bas à avoir été peinte par ce grand artiste. Bruxelles, Bergen op Zoom, La Haye et même Amsterdam reviennent ainsi de façon régulière dans ses paysages.



Paysage panoramique animé de multiples personnages avec la ville d'Anvers à l'horizon

Panoramic landscape with multiple figures showing the city of Antwerp on the horizon

Panneau • Panel : 22 cm de diamètre

PROVENANCE :
Collection privée

LITTÉRATURE :
Docteur Heinrich Gerhard Franz, *Nederlandische Landschattsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, p 182 à 197



In the years after the Calvinists gained control of the city of Amsterdam, it saw an economic recovery as well as increased interest in the arts. It is for this reason that many painters born and trained in Flanders established themselves in Amsterdam rather than in Haarlem, thus giving a considerable boost to painting and particularly landscape painting in this city. These Flemish émigrés included Gillis van Coninxloo, David Vinckboons and Hans Bol who was one of the first to settle there.

Born in Mechelen in 1534, Hans Bol learned the rudiments of drawing from his two uncles Jan and Jacob Bol. However, as result of the religious upheaval and the incursions of 1574, he left his native town for Antwerp, and in the same year he became a citizen and a master. According to the traditional history, it was then that Hans Bol began painting his miniatures in gouache fearing that his paintings in egg tempera were too easy to copy.

Forced to leave in 1584 by the war, he undertook a series of travels which led him in turn to Bergen op Zoom, Dordrecht and then Delft, before settling for good in Amsterdam in 1586.

He achieved fame above all for his landscapes and panoramic city views, populated by many small figures which at times represent mythological characters but chiefly Biblical scenes, an aspect that recalls the work of Pieter Breughel the Elder, whose paintings Bol was largely responsible for popularizing in the Netherlands. Bol would have a decisive influence on Jacob Savery.

This vast landscape, painted on a small-format tondo, is among the painter's most accomplished works. With a truly astounding precision and refinement, this panel brilliantly illustrates Bol's virtuoso skill as a miniaturist.

The influence of Brueghel the Elder is combined here with an intimate and tactile rendering of naturalistic detail typical of the artist. With his unique genius, on this tiny surface, Bol is able to conjure up a richly detailed panoramic landscape with exceptional precision. The painting becomes a window upon an entire world that unfolds before the viewer's eyes. The space literally pushes against the wooden frame. The sense of grand discovery that the wide-open space within this panorama conveys is as enthralling to the modern viewer as it would have been to the art collector of the sixteenth century. Of particular note is the precision of the topographical rendering of the urban landscape, a recurrent quality in the work of this artist, who is also recognized as the initiator of the city view as an independent pictorial genre. Antwerp, the great metropolis of the Netherlands, is displayed here in all its splendor. The economic capital of northern Europe is at the peak of its glory. In this painting, it draws the viewer's gaze, as indeed it must have attracted the hopes and desires of the men of the Renaissance. The city is the central axis of this panorama, around which the rest of the world seems to revolve. Painted with finesse and precision, the detail reveals a city buzzing with life, with its immense harbor, laborers' districts and the magnificent Gothic tower of its cathedral. Nevertheless, Antwerp was not the only city painted by this great artist. Brussels, Bergen op Zoom, The Hague and even Amsterdam regularly appear in his landscapes.



Hans Bol

1534 Malines – Amsterdam 1593

Superbe déclinaison de l'art inégalé de miniaturiste et de paysagiste que développa Hans Bol au cours de ses années anversoises puis amstellodamoises, ce panneau - d'un format tout à fait exceptionnel - se distingue par un raffinement et une précision véritablement confondante. D'une rareté absolue, cette œuvre sur bois compte parmi les réalisations les plus abouties du maître et enchante l'amateur le plus averti.

L'influence de Pieter Brueghel l'Ancien, dont Hans Bol compléta en son temps plusieurs commandes restées inachevées, se conjugue ici à un rendu intimiste et presque tactile des détails naturalistes pour insuffler à ce vaste panorama, animé d'une scène biblique, une ampleur et une majesté inédites.

L'épisode situé au premier plan raconte, en deux images juxtaposées mais séparées dans le temps, la Fuite en Egypte, tirée des Évangiles (Matthieu, II, 13). Un ange du Seigneur était apparu à Joseph dans un rêve pour l'avertir d'emmener Marie et l'Enfant Jésus en Egypte car le roi Hérode, qui était à leur recherche, avait donné l'ordre de tuer tous les garçons nouveaux-nés de Bethléem. Durant leur fuite, ils avaient été protégés par les anges, qui leur avaient apporté de la nourriture et les avaient guidés dans leur pénible voyage, Marie et l'Enfant étant montés sur un âne.

Cet événement biblique, malgré toute sa résonance, semble ici presque insignifiant au regard de l'immense étendue, paisible et sereine, de paysage vallonné qui occupe tout le panneau jusqu'aux confins d'un horizon bleuté. À gauche, des paysans vaquent à leurs occupations quotidiennes, ramassant le foin, tandis qu'une multitude de petites figures travaille dans les champs, aux abords d'une ville dont les bâtiments et le clocher de l'église se reflètent dans l'eau.

La sensation d'un espace illimité est habilement suggérée par une construction rigoureuse et parfaitement maîtrisée. Une imposante masse d'arbres, à gauche, donne une amplitude verticale à la composition, tandis qu'une alternance de plans clairs et sombres, de rochers et d'étendus vides – formant comme autant de « coulisses » – dirigent le regard du spectateur vers le lointain, où les formes s'estompent dans un halo brumeux. Cette perspective terrestre - accompagnée par la déclinaison ternaire des couleurs - trouve un écho dans le ciel, les nuages rétrécissant progressivement jusqu'à disparaître derrière l'horizon visible. Enfin, l'artifice de la rivière serpentant à travers les collines suffit à renforcer la perception d'un espace ouvert et exagérément étendu.



Paysage panoramique avec la Fuite en Egypte

Panoramic landscape with flight into Egypt

Panneau • Panel : 52 x 66,5 cm

PROVENANCE :

Collection privée

LITTÉRATURE :

Docteur Heinrich Gerhard Franz, *Nederlandische Landschattsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, p 182 à 197

A superb example of the unparalleled skill as a miniaturist and landscape painter that Hans Bol developed over the course of his years in Antwerp and Amsterdam, this panel, quite exceptional in size, stands out for its positively astounding delicacy and precision. It is thus one of the most accomplished works with this master.

The influence of Pieter Brueghel the Elder, for whom Bol completed many commissions that have remained unfinished, is felt here in an intimate and nearly tactile rendering of the naturalistic details which lend this vast panorama with its Biblical scene a unique scope and majesty.

The episode depicted in the foreground through two images that are juxtaposed but separated in time, of the flight into Egypt, is taken from the Gospels (Matthew, II, 13). An angel appeared before Joseph in a dream and warned him to take Mary and the baby Jesus to Egypt because King Herod, who was seeking them, had ordered that all boy children born in Bethlehem be killed. During their flight, they were protected by Angels who brought them food and guided them on the difficult journey which Mary and the Christ child made by donkey.

This Biblical event, despite all of its resonance, appears practically insignificant within the immense expanse of the peaceful and gently undulating landscape which occupies the entire panel up to the horizon in bluish tones. At the left, peasants are seen going about their daily business, gathering grain, while a multitude of small figures work in the fields at the outskirts of a city whose buildings and bell tower are reflected in the water.

The sense of unlimited space is skillfully suggested by a rigorous and perfectly controlled construction. A sizable mass of trees to the left adds a vertical dimension to the composition, while alternately bright and shaded planes, with rocky patches or empty expanses, form « corridors » which direct the viewer's gaze into the distance, where the shapes disappear into a misty glow. This earthly perspective - accomplished by the tripartite chromatic range - is echoed in the sky with the clouds progressively receding beyond the visible horizon. Finally, the device of the river which snakes between the hills seems to reinforce the sense of open and emphatically sweeping space.



Il convient de s'arrêter sur le rendu topographique du paysage urbain, récurrent chez un artiste par ailleurs reconnu comme l'initiateur de la vue de ville, en tant que genre pictural indépendant. Bruxelles, Anvers, Berg-op-Zoom, la Haye ou Amsterdam, dont il croquait les bâtiments les plus représentatifs dans ses carnets de dessins, constituaient souvent les arrière-plans des miniatures ou des panneaux d'Hans Bol. Si la cité nichée au creux du vallon ou la bourgade plus modeste qui se mire dans le lac n'ont pas été identifiées, il n'en demeure pas moins que leurs silhouettes, certainement recomposées à partir de modèles existants, sont rendues avec la plus grande exactitude – tourelles, pignons, arcades et jusqu'aux détails sculptés des fenêtres. A ce titre, il faut également souligner la finesse de la touche d'Hans Bol, fruit de son travail de miniaturiste : de simples hachures alternent ici et là avec des traits plus ondulants pour la crête des montagnes ou encore des boucles rondes et serrées pour le feuillage.

Cette qualité d'exécution, jointe à d'harmonieuses nuances de vert émeraude et de bleu, démontrent, s'il en est encore besoin, la diversité des talents d'un artiste, qui excella aussi comme dessinateur et cartonnier de tapisseries.



It is worth examining the topography of the urban landscape, an element that recurs in the work of this artist who is recognized as the initiator of the cityscape as an independent genre. The cities of Brussels, Antwerp, Bergen-op-Zoom, the Hague and Amsterdam, whose major buildings appear in his sketchbooks, often form the backdrop for the miniatures and panels painted by Hans Bol. Although the city nestled in the valley or the smaller town reflected in the lake have not yet been identified with certainty, their silhouettes, which no doubt would have been composites of existing models, are rendered with tremendous precision: turrets, gables, arcades and even the sculpted details on the windows are shown. In this regard, the finesse of Bol's brushwork should also be pointed out - the result of his work as a miniaturist; simple hash marks alternate with more rounded strokes for the mountaintops or the tight, closed loops of the foliage.

This quality of execution, combined with the harmonious nuances of emerald greens and blues affirms the obvious talents of an artist who also excelled as a painter of cartoons for tapestries.



Cette composition empreinte de virtuosité, décline avec faste toute la richesse de la palette de ce miniaturiste et paysagiste d'exception. Le tableau, d'un raffinement et d'une précision véritablement confondante, synthétise à merveille tout le talent de Hans Bol, résultat d'un travail rigoureux qu'il ne cessa de perfectionner tout au long de sa carrière anversoise et amstellodamoise.

Le rendu intimiste et tactile des détails naturalistes des personnages dans la cour du château est caractéristique du style de l'artiste. Les nobles qui s'y promènent irradiant une joie de vivre minutieusement illustrée dans chacun de leurs gestes et de leurs jeux. Le moindre détail de l'avant plan du tableau nous dépeint avec saveur les mœurs et les menus plaisirs d'une cour de la Renaissance flamande.

Le paysage nous apparaît quant à lui dans des tons bleutés et pastel qui confèrent à l'horizon une magnifique profondeur. La composition, d'une grande symétrie, baigne ainsi dans une lumière éclatante. Une gamme chromatique si variée et contrastée baigne le spectateur dans un sentiment d'allégresse et de légèreté encore accru par l'atmosphère de fête qui se dégage du comportement des personnages de l'avant plan.

Cette gouache peut cependant être interprétée également comme une critique de la société de l'époque. Hans Bol nous dépeint ici l'insouciance des puissants face aux misères de la population. Les scènes de violences dans le village ainsi que la représentation d'un paon (symbole de vanité) au milieu du château en sont des exemples.

Cette œuvre emblématique du peintre peut être comparée en tout point au tableau représentant également la vue d'un château et conservée aujourd'hui au Musée de Berlin.



Vue d'un château

View of a castle

Gouache sur vélin • Gouache on velum : 15,8 x 23 cm

Signé

PROVENANCE :

Dr. H.C. Valkema Blouw

Collection privée, F. Muller et Co, Le 2-4 Mars 1954, lot 45



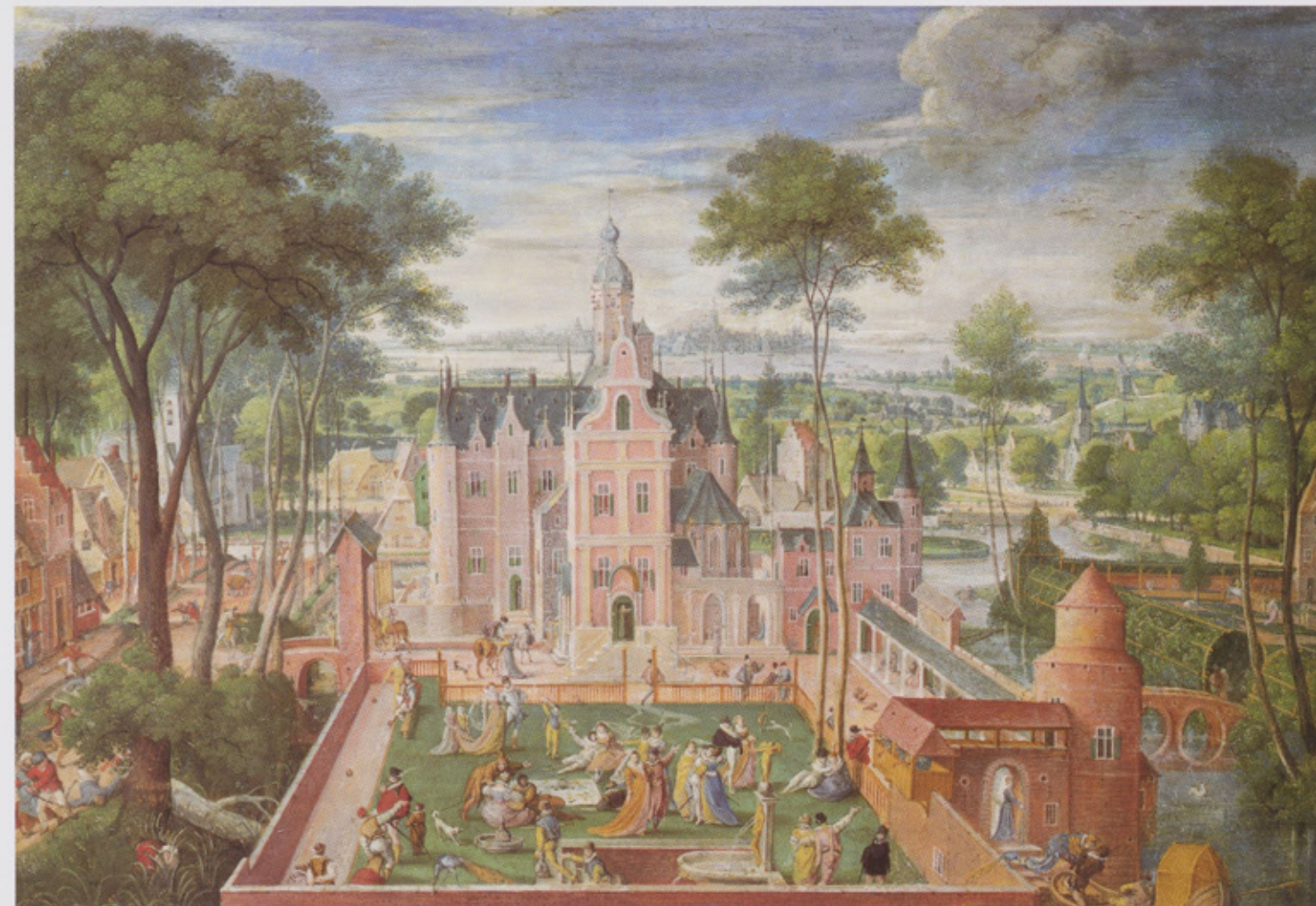
This virtuoso composition displays the magnificently rich palette of this exceptional miniaturist and landscape painter. This painting, with its truly astounding combination of refinement and precision, dazzlingly synthesizes the many talents of Hans Bol, the product of a diligent devotion to perfecting his craft throughout the career he conducted first in Antwerp and later in Amsterdam.

Characteristic of the artist's style is the intimate and tactile rendering of the naturalistic details in the figures on the castle grounds. The noblemen who stroll about convey a joie de vivre minutely captured in their every gesture and diversion. The slightest detail in the foreground of the painting colorfully expresses the customs and small pleasures of courtly life in Renaissance Flanders.

The landscape itself has been painted in blues and pastel tints that lend the horizon a marvelous sense of depth. The highly symmetrical composition thus appears brilliantly lit, with the extremely varied and contrasting chromatic range evoking a sense of lighthearted good cheer which is further heightened by the festive atmosphere generated by the attitudes of the figures in the foreground.

Nevertheless, this gouache could also be interpreted as a critique of the society of the day. Hans Bol confronts us here with the indifference of the powerful in the face of the misery of the populace. The violent scenes in the village and the depiction of a peacock (symbol of vanity) at the center of the castle illustrate this concept.

This emblematic example of Bol's work could be compared to a painting also showing a view of a castle currently in the collection of the Berlin Museum.



Monogrammist De Brunswick

Actif entre 1560 et 1570

Le monogrammist de Brunswick est ainsi désigné par un tableau conservé au Musée de Brunswick « La nourriture du pauvre » selon la parabole de La Cène signé par un groupe d'initiales juxtaposées.

Le corpus rassemblé à partir de cette pièce charnière est constitué de scènes aux personnages en pied de petite taille : tableaux de genre, sujets religieux et représentations naïves de scènes de bordel.

La présence de ce type de scènes suggestives dans le panneau de Karlsruhe « La joyeuse compagnie » de Jan Sanders dit Jan van Hemessen est à la base de l'assimilation du monogrammist de Brunswick à van Hemessen. D'autres identifications ont été proposées dont Jan van Amstel, basées sur les dires de Carel van Mander et certains documents anversois.

Les postures variées et languissantes qu'il donne à ses personnages, sa palette claire, sa personnalité affirmée, font de cet artiste un précurseur de Pieter Brueghel.

Cette scène de kermesse renferme toutes les caractéristiques stylistiques des paysages panoramiques que l'on attribue au Monogrammist de Brunswick : une multitude de personnages s'organisant en une succession ondulée de lignes sinueuses, sur fond de paysage très fondu à l'arrière-plan révélant l'influence de Henri met de Bles et contrastant à l'avant-plan avec une zone ondulée et plus sombre donnant l'illusion d'une coupe quasiment stratigraphique.

Le type des personnages, aux yeux enfoncés et aux gestes souvent expressifs, est également caractéristique et révèle souvent une légère distorsion dans le rendu perspectif des jambes (cf. Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. XII, Leyden 1975, n° 230-231, p. 113, pl. 124-125).



Paysage panoramique avec kermesse villageoise
A Village Fair set within a panoramic Landscape

Panneau • Panel : 54,6 x 90,2 cm

PROVENANCE :
Collection privée



The identity of this painter has been derived from an archetypal painting in the custody of the Brunswick Museum, entitled « The Poor Man's Dinner » and illustrating the parable of the Last Supper.

The corpus of works gathered together on the basis of their apparent links with this Brunswick major work consists mainly in paintings showing full-length small scale figures. These may have a religious background, but more generally genre-like settings including artless, naïve brothel scenes.

Jan Sander, named Jan van Hemesse was the author of a « Merry Company », a painting on wood panel in the custody of the Karlsruhe Museum. Sanders's « Merry Company », being a brothel scene, a number of likewise suggestive paintings by the Brunswick Monogrammist have consequently been attributed to the Sander/van Hemessen corpus. Carel van Mander and a certain number of Antwerp documents have in a like manner attributed works by the Brunswick Monogrammist to other artists, viz. Jan van Amstel.

The varied languishing stances of his figures, the light colours of his palette, the strong painter's personality at work behind subject and brushstroke indicate that the Brunswick Monogrammist was an artiste who definitely foreshadowed Pieter Bruegel.

This village fête scene encompasses all the stylistic characteristics of the panoramic landscapes attributed to Monogrammist de Brunswick: a multitude of figures organised in rhythmic, undulating, sinuous lines, against a very indistinctive landscape in the background, revealing the influence of Henri met de Bles, and contrasted in the foreground with a darker, undulating area, giving the illusion of an almost stratigraphic section.

The aspect of the figures, with their deep-set eyes and often expressive gestures, is also characteristic and often reveals a slight distortion in the perspective of the legs. (cf. Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. XII, Leyden 1975, Nr. 230-231, p. 113, pl. 124-125).



13

Martin van Valckenborch

1535 Louvain – Francfort sur le Main 1612

Né à Louvain en 1535, Martin Van Valckenborch est issu d'une famille de peintres, dont les principaux membres sont Gilles, Frédéric et Lucas. Connu pour ses compositions religieuses et historiques, cet artiste est avant tout l'un des plus anciens paysagistes urbains des Pays-Bas.

Martin Van Valckenborch s'inscrit en 1559 à la Gilde des peintres de Malines. On retrouve sa trace en 1572 lorsqu'il devint franc-maître à Anvers. A la suite des persécutions religieuses contre les protestants, il dû quitter la ville et émigra à Aix-la-Chapelle, accompagné de son frère Lucas et de Vredeman de Vries. Admis dans la bourgeoisie de cette ville en 1573, il épousa la fille du peintre Hendrick van Steenwyck. En 1586, il rejoignit son frère à Francfort et en obtint la citoyenneté. Il vécut dans cette ville jusqu'à sa mort en 1612.

Héritier de Pieter Brueghel, il adopta comme genre de prédilection le panorama qui lui permettait de conjuguer les perspectives linéaires et aériennes. Connu pour le soin méticuleux apporté dans le traitement des détails de ses compositions panoramiques, Martin Van Valckenborch n'hésite pas à conférer à ses œuvres un style unique, proche des dernières manifestations du maniérisme.

Spécialisée dans les vues de ville, l'œuvre de Martin van Valkenborch n'est pas sans rappeler les gouaches de Hans Bol, son contemporain.



L'été

Summer

Panneau • Panel : 52 x 72 cm

Signé

PROVENANCE :

Christie's London 13-11. 1936, n°63

Collection P. de Boer, Amsterdam

Collection privée.

EXPOSITION :

Enschede, 1929, n° 29

Almels, 1953, n° 54

Liège, 1955, n° 228

LITTÉRATURE :

Alexander Wied, Lucas & Martin VanValckenborch, 1990, page 267, n°32



Martin van Valckenborch was born in Louvain in 1535, into a family of painters specialized mainly in landscape painting, the most prominent members of which were Gilles, Frederick and Lucas.

Martin van Valkenborch is one of the earliest painters of urban landscapes in the Netherlands. Also a painter of historical scenes and religious compositions, he is registered as a member of the Mechelen painters' guild in 1559. He later worked in Antwerp until 1572 when he became a master.

As a result of the religious persecution of Protestants, van Valkenborch was forced to leave the city, emigrating to Aachen together with his brother Lucas and Vredeman de Vries. He became a citizen of the city in 1573 and married the daughter of the painter Hendrick van Steenwyck. In 1586, he joined his brother in Frankfurt where he obtained citizenship and stayed until his death 1612.

Working in the tradition of Pieter Brueghel, he adopted the panoramic formula which he combined with linear and aerial perspectives. His panoramas meticulously record topographical detail in his characteristic palette, lending a unique accent to his works and situating them among the last examples of mannerism.

The many city views painted by Martin van Valkenborch do not fail to recall those of Hans Bol, his contemporary.



Cette séduisante composition fait partie d'une série de quatre peintures déclinant le thème, fort en vogue à cette époque, des quatre saisons. Nous avons le plaisir de vous présenter ici l'été.

Comme à son habitude, Martin Van Valckenborch traite cette oeuvre à partir d'une description minutieuse du paysage. L'ampleur de la composition qu'il nous offre et la minutie des détails qu'il y développe illustrent parfaitement tout le talent de cet artiste. Le peintre n'hésite pas à jouer avec les clairs-obscur afin d'intensifier le charme de la scène. Deux couples de villageois partagent en effet un déjeuner sur l'herbe par ce beau mois d'été. Le réalisme de la scène laisse transparaître toute l'allégresse et les joies d'un bon repas. Ces personnages se reposent alors que d'autres moissonnent à l'arrière plan. Certains paysans ramènent leurs animaux aux villages tandis que d'autres s'occupent des champs. Le peintre met en valeur le monde du travail pendant la saison chaude par un jeu de coloris plus clair. Martin Van Valckenborch réussit à faire vivre ce village dans une ambiance calme et chaleureuse.

Le paysage panoramique de l'arrière plan séduit particulièrement grâce à l'emploi de coloris vifs et purs dans les tons pastel. L'atmosphère baigne dans une lumière dorée, au profit d'une plus grande unité chromatique. Ce paysage panoramique permet au peintre de proposer une ligne de fuite. Martin Van Valckenborch ouvre son tableau et propose à l'œil averti et curieux du spectateur de découvrir toujours plus de détails cachés dans le lointain. Sa large gamme chromatique ainsi que sa maîtrise d'une perspective de plus en plus réaliste font de Martin Van Valckenborch un des grands talents de son époque.



This enchanting composition is contrived to depict summer, a theme that forms part of a prestigious series on the four seasons: autumn, winter, spring and summer. Martin Van Valckenborch has applied his considerable talents to the minute description of the panoramic landscape.

In the foreground, he employs chiaroscuro effects to highlight a charming scene. Two couples from the village enjoy a picnic beneath a lovely tree in the summertime. The realism with which the scene is captured evokes all the joys and high spirits of a good meal. These figures rest near the church, while others harvest in the background. Through an interplay of light hues, the painter emphasizes the particular work that is done during the warm months. Some figures are bringing their livestock to the villages while others harvest. This wealth of detail portrays village life, at work and at rest, in an atmosphere of warmth and serenity.

The panoramic landscape in the background is particularly delightful for the pure and vibrant hues in its pastel tones. The atmosphere has a golden glow about it, lending greater chromatic unity to the painting. With this panoramic landscape, the painter opens the scene to the viewer so that the more one looks, the more one discovers the reality and beauty of a bygone age.

In his passionate pursuit of various panoramic, realistic planes, together with a meticulously chosen palette, Valckenborch demonstrates a first-rate talent.



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. Son rôle fut considérable pour l'évolution du genre. Fils du paysagiste Mathieu Bril le Vieux, Paul Bril poursuivit son apprentissage de peintre et de graveur chez Damien Ortelmans. Vers 1575, il rejoignit son frère Mathieu à Rome et participa avec lui aux travaux de décoration du Vatican. Il en profita pour se fixer définitivement dans la ville Eternelle et y épousa Octavia Sbarra, la fille d'un orfèvre florentin, en 1592.

Il se consacra tout au long de sa vie à la peinture de chevalet. Son travail, emprunt à ses débuts d'un souci du pittoresque propre à la peinture flamande, se modifia cependant dans les années 1599-1600 au contact de l'art de Girolamo Muziano et d'Annibale Carrache, avec lesquels il entretenait d'étroites relations d'amitié. Il découvrit également durant cette époque les jeux lumineux d'Adam Elsheimer. Bril réussit à tirer de toutes ces influences un style propre. Il créa une nouvelle conception du traitement de l'atmosphère qui lui permit d'analyser avec beaucoup de finesse et de sensibilité les effets de vibration de la lumière. Ses compositions s'organisèrent clairement en masses équilibrées et nettement définies. Au travers de ses vues typiques de la campagne romaine, Bril est souvent considéré comme 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 initia Agostino Tassi à son art et eut pour successeurs des peintres aussi illustres que Nicolas Poussin et Claude Gellée, dit le Lorrain.



Paysage avec des pèlerins en route pour Emmaüs

The Meal at Emmaüs ; The Flight into Egypt

Gouache • Gouaches : 27,5 x 35 cm

Signé et daté, en bas, à droite : « PA BRIL 1602 »

PROVENANCE :

Collection privée



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 Carrachi, 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.



Fraîchement redécouvert, ce précieux cuivre, signé et daté de la main du peintre, est une œuvre de la plus haute qualité, à ajouter au corpus d'une figure artistique capitale pour l'histoire de l'Art. Ce cuivre est d'autant plus intéressant que, de par sa date et son style, il s'inscrit au cœur d'une époque charnière dans l'œuvre du peintre : la transition entre le maniérisme fantastique et le paysage composé classicisant. Savamment agencée, sa composition s'inspire d'une célèbre gravure de Pieter Brueghel le Vieux, tirée d'un recueil d'estampes publié au XVI^{ème} siècle par Joannes et Lucas van Doetecum. Toutefois, le paysage, vaste et très étendu dans le modèle original, disparaît ici au profit d'une vue plus rapprochée et d'une échelle plus intimiste.

Sous les hautes frondaisons touffues d'un chêne au tronc nouveau, un petit groupe de pèlerins, identifiables à leurs longs manteaux, leurs chaussures de marche, leur couvre-chef et les bâtons sur lesquels ils s'appuient, semblent converser de la distance qui leur reste à parcourir. Deux d'entre eux ont fait halte à l'ombre d'un gros rocher. En contrebas, dans la vive lumière du matin, un pâtre guide l'un de ses moutons vers le bercail. Quelques voyageurs, dont l'un est monté sur un âne, traversent un pont, qui surplombe une cascade et se dirige vers une citadelle imposante, dont les contreforts se perdent dans les lointains brumeux.

Si ce n'était la tenue des personnages du premier plan et la présence des moutons - allusion discrète à la parabole du bon pasteur rassemblant ses brebis égarées - le spectateur aurait l'impression d'assister à un moment de vie quasiment profane. La révélation biblique qui attend les pèlerins au terme de leur périple apparaît presque comme un motif secondaire, prétexte à la description grandiose d'une nature arcadienne, accueillante et protectrice. Une atmosphère calme et sereine baigne cet ample panorama, aux coloris doux et nuancés, imprégné d'une nostalgie certaine, celle d'un âge d'or ancien durant lequel les hommes, les animaux et la nature vivaient en harmonie.

Cette paisible évocation est admirablement servie par une organisation spatiale rigoureuse, où se décèle sans peine la main du maître. On y retrouve en effet l'alternance des zones sombres et claires ; le jeu successif des jaunes, des bleus et des verts ; la fonction encadrante des arbres ; l'étagement sinueux des plans jusqu'à un horizon discontinu – autant d'artifices, qui, comme au théâtre, ménagent des « coulisses », où l'œil du spectateur peut se perdre à loisir. Il en résulte ainsi une vision idyllique de la nature. La perspective profonde est ainsi parcourue par un vibrant lyrisme végétal somptueux et lumineux.

Il existe d'autres versions de cette œuvre, dont l'une, conservée à la Glasgow Art Gallery, date également de 1602. Toutefois, le rendu monumental des figures et l'exécution très assurée de la présente version laissent penser qu'elle inspira les suivantes, parmi lesquelles se compte aussi une très belle variante, ultérieure (1605), aujourd'hui à l'Alte Pinakothek de Munich.



Recently rediscovered, this precious copper panel, signed and dated by the artist, is a work of the utmost quality that can be added to body of work of an essential figure whose crucial role at the dawn of the seventeenth century formed the transition between fantastical mannerism and the composed classicist landscape. This deftly arranged composition was inspired by a famous engraving by Pieter Brueghel the Elder, which appeared in the collection of prints published in the sixteenth century by Joannes and Lucas van Doetecum. In any case, the landscape, which is vast and sweeping in the original model has been reduced here in favor of a more close-up view and a more intimate scale.

Beneath that high, bushy foliage of an oak tree with gnarled trunk, a small group of pilgrims, recognizable in their long coats, walking shoes, headgear and the staffs on which they lean, seem to be discussing the distance left for them to travel. Two of them have stopped near a large boulder, in the shadow of which several sheep are resting. In the opposite corner, in the bright morning sun, a shepherd returns one of his flock to the fold. Further away, several travelers, one of whom rides a donkey, are crossing a bridge over a waterfall on their way towards an imposing citadel, whose buttresses vanish into the misty distance.

If it were not for the garb of the figures in the foreground and the presence of the sheep - a subtle allusion to the parable of the good shepherd gathering his lost flock - the viewer might have the impression that he is witnessing a moment from ordinary life. The biblical revelation that awaits the pilgrims at the end of their travels seems almost relegated to a secondary motif, a pretext for this grand description of an Arcadian nature that is welcoming and protective. A calm and serene atmosphere washes over this broad panorama with its gentle, nuanced colors that is imbued with a certain nostalgia for a golden age in which men, animals and nature lived in harmony.

This peaceful evocation is admirably served by a rigorous spatial organization that clearly reveals the handiwork of the master. The alternating zones of light and shadow, the successive application of yellows, blues and greens; the framing function of the trees; the sinuous arrangement of planes up to the vanishing horizon - all of these are devices which, as if in a theater, form « corridors » which the viewer's eye can freely explore. The result is an idyllic vision of nature with a deep perspective informed by a vibrant lyricism in the vegetation and natural light.

Other versions of this painting exist, including one in the collection of the the Glasgow Art Gallery which is also dated 1602. In any case, the monumental rendering of the figures and the highly confident execution of this version would indicate that it served as the inspiration for later works, no doubt including a very attractive variation from a later date (1605), currently at the Alte Pinakothek in Munich.



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 important dans son apprentissage. En 1588, il épouse Elisabeth Goddelet, dont il aura sept enfants. Il est surnommé Brueghel d'Enfer, bien que les scènes 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 l'introduction de variantes, parmi lesquelles l'importance qu'il confère au paysage, ainsi qu'un coloris propre, plus vif que celui de son père et d'une grande pureté. Une seconde période débute vers 1615-1620. Il y affirme sa personnalité par la création de compositions originales, qui rencontrèrent dès son époque un franc 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 donna à l'œuvre de son père, dont il servit la mémoire, Pieter Brueghel II occupa ainsi une place marquante au XVII^e siècle, par la finesse de son exécution et la pureté de son coloris, qui influencèrent l'ensemble des artistes flamands de son siècle. Il eut une carrière particulièrement féconde, étendue sur près d'un demi-siècle et connue la prospérité de son vivant.

Les œuvres de cet artiste se trouvent dans les musées suivants : Amsterdam, Bâle, Berlin, Bruxelles, Budapest, Florence, Haarlem, Saint Petersburg, Londres, Madrid, Milano, Moscou, New York, Rome, Stockholm, Vienne...



La danse de noces en extérieur

An Outdoor Wedding Dance

Panneau • Panel : 40,5 x 56 cm

PROVENANCE :

Galerie Scheffer 1963 New York
Collection Charles De Pauw, Bruxelles
Collection privée

LITTÉRATURE :

G.Marlier, Pieter Brueghel Le jeune, Brussels 1969, p 191 n°28
K.Ertz, Pieter Breughel der Jüngere, Linden 1998, vol II, P.730, N°966



Pieter Brueghel the Younger was the eldest son of Pieter Brueghel the Elder. The father has settled in Antwerp as an apprentice to the landscape painter Gillis van Coninxloo. He became Master in 1585. It is unlikely that he taught painting to his son, as the elder died in 1569 when his son was not yet five years of age. It was the artist's mother, a daughter of Master Pieter Coecke d'Alost, and herself a painter, who played and important role during the young Brueghel's apprenticeship, until her own death during the later part of his childhood.

He is nicknamed « Hell Brueghel », although scenes of hell are actually rarely depicted in his works. Brueghel the Younger's career followed two different paths. He began working with a number of his father's compositions, and developed several subjects. He embellished these with his own style in which introduced several variations. His approach veered away from that of his father in that he demonstrated a greater concern for landscape, as well as a preference for a more brilliant and pure color.

His second period began about 1615 lasting until 1620. He asserted his personality in creating original compositions which immediately met with great success and also instigated numerous imitators. The famed still-life and animal painter, Frans Snyders, and Brueghel's own son, Pieter Brueghel III were pupils of his during those years. Beyond the extension he gave to his father's work, Pieter Brueghel the Younger holds a prominent place in the XVIIth century. His was a particularly prominent and successful career which spanned nearly 50 years. The fine quality of his paintings and the purity of his colors were highly influential to all Flemish artists of his century. He had a particularly ripe career, extended through almost a half-century and knew great success during his lifetime.



Chef d'œuvre paradigmatique de l'œuvre de Pieter Brueghel le Jeune, ce panneau représente l'un des sujets les plus populaires de sa production. Ertz dénombre quelque 37 représentations autographes du thème, dont les dates s'échelonnent entre 1607 et 1626, parmi la centaine de représentations du même sujet qui lui ont été attribuées avec un peu de légèreté. Particulièrement équilibrée, cette version s'inscrit dans la série des compositions qui reprennent en miroir des éléments tirés de la célèbre Danse de noces en Intérieur gravée en 1588 par Van der Heyden d'après un original perdu de Pieter Brueghel l'Ancien.

Par-delà les subtiles variations qui particularisent chacune des versions du thème, l'ensemble des panneaux de Pieter le Jeune se caractérisent par l'insertion des personnages dérivés du modèle paternel dans un magnifique paysage rural. En regard du changement de décor, Brueghel le Jeune renonce également à l'accumulation de cadeaux nuptiaux visibles à l'arrière-plan de la gravure de Van der Heyden.

Le paysage arboré permet également par son jeu de frondaisons sinueuses de créer un jeu de diagonales invitant le spectateur à participer à la farandole endiablée à laquelle s'adonnent les invités de la noce de l'avant-plan. La joie et l'agitation quelque peu débraillées de ces derniers est en quelque sorte relayée sinon accentuée par les sinuosités des troncs d'arbres, particulièrement expressives dans notre version. Derrière ce groupe où l'on boit, danse, se frôle et s'embrasse sans trop de contraintes, se dresse la table nuptiale : y trône l'héroïne du jour, adossée à un drap lestement accroché en guise de dais et dûment ceinte de sa couronne nuptiale. Son attitude compassée exprime une certaine indifférence à la curiosité indiscrete et non dénuée d'envie de la foule d'invités se pressant à ses côtés et contemplant l'assiette des offrandes nuptiales en espèces sonnantes et trébuchantes. Du marié point de trace explicite, et l'on est en droit de se demander s'il ne figure déjà pas parmi les comparses éméchées ou sautillantes de la composition...

Une trouée perspective derrière l'arbre contre lequel est adossé le joueur de biniou menant la danse permet de ménager une vue sur un couple saisi dans une attitude suggestive, tandis qu'une autre femme, accroupie, est en train d'uriner. Autant d'ultérieurs détails piquants, savoureux et chers à l'esprit de Brueghel le Jeune, certes, mais qui valent également comme une ultime mise en garde contre les débordements inéluctables accompagnant ces scènes de réjouissances collectives



A paradigmatic masterpiece in the work of Pieter Brueghel the Younger, this panel depicts one of the most popular subjects from his body of work. Ertz counts some 37 signed versions of this theme by the artist, with dates ranging between 1607 and 1626, among the hundred or so treatments of this subject that have been attributed to him somewhat casually. A particularly well balanced composition, this version forms part of the series of compositions that include elements, in reverse, taken from the famous wedding dance in an interior engraved in 1588 by Van der Heyden after an original by Pieter Brueghel the Elder which has been lost.

In addition to the subtle variations that distinguish each one of his versions of this theme, all of the panels painted by Pieter the Younger are characterized by the use of figures derived from his father's model, inserted into magnificent rural landscapes. In changing the setting, Brueghel the Younger also dispensed with the depiction of the collected wedding gifts shown in the background of the engraving by Van der Heyden.

The landscape dotted with trees also allows the artist to use sinuous foliage to create a play of diagonals that draw the viewer closer to the frenzied farandole being danced by the wedding guests in the foreground. The somewhat dizzy excitement of the latter is echoed if not heightened by the convoluted tree-trunks which are particularly expressive in this version.

Behind this group of jostling figures drinking dancing and embracing with relative abandon, the wedding table has been set up: and there sits the heroine of the day in her nuptial crown, leaning against a sheet that has been cleverly hung up to form a canopy. Her composure expresses a certain indifference to the indiscreet curiosity - not without a touch of envy - of the crowd of guests that throng about her sides, eyeing the plate of wedding gifts received in hard cash. There is no explicit trace of the groom to be found, and one might well imagine that he has already joined the rambunctious crowd of merry-makers.

A perspective opened up behind the tree against which the bagpipe player leans as he leads the dance affords a view of a couple caught in a suggestive position, while another woman is seen crouching to urinate. These are all examples of the colorful and piquant details that are so much a part of the work of Brueghel the Younger, yet at the same time, they also serve as one more warning against the excesses that inevitably accompany these scenes of group celebration....





Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Véritable icône de l'art flamand, cette scène hivernale est sans doute un des sujets brueghéliens les plus connus des amateurs de paysages anciens. Empreint d'une modernité révolutionnaire et délaissant toute référence à la religion, ce sujet peut être considéré avec raison comme le précurseur des paysages flamands et hollandais du XVIII^e siècle.

L'immense succès que connut la trappe aux oiseaux, incita Pieter Brueghel le jeune à décliner ce sujet en de nombreuses variantes. De toutes celles recensées (on compte 43 panneaux autographes connus à ce jour), la « trappe » que nous vous présentons ici se distingue par la magnifique qualité de son exécution. Interrogé à titre d'expert, Klaus Ertz, grand spécialiste de cette dynastie de peintre, y vit « l'une des formulations du thème les plus abouties, (...) du niveau des meilleures pièces muséales ».

Par-delà la véracité du rendu de la nature, par-delà la restitution exacte de l'atmosphère d'une journée hivernale, Brueghel ne renonce pas à introduire dans sa composition un avertissement métaphorique. C'est là que se joue le sens du motif éponyme du panneau. Cette trappe menace l'inconscience des volatiles, tout comme l'insouciance des joyeux patineurs peut à tout moment être compromise par une rupture possible et fatale de la glace... Le trou que l'on observe au premier plan, percé sans doute pour un approvisionnement nécessaire en eau, est là pour nous le rappeler. Le danger guette, il est aux portes des Pays-Bas alors que s'annoncent déjà les premières escarmouches de ce qui deviendra les guerres de religion.

Mais au-delà de toute morale, Brueghel l'hédoniste semble bien célébrer, pour la première fois dans l'histoire de la peinture, la formidable capacité qu'a l'homme à faire face à l'adversité, issue des aléas climatiques... ou politiques.

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



Paysage hivernal à la trappe aux oiseaux

Winter landscape with bird trapping

Panneau • Panel : 39,5 x 58,5 cm

PROVENANCE :

Auguste Coster, Bruxelles 1907

Collection privée

LITTÉRATURE :

Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p.244, n°19

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingel, 1998/2000, vol. II, pp. 617, n° F706



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

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

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

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



Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

L'été

Summer

Panneau • Panel : 43 x 57 cm

Signé

PROVENANCE :

Collection particulière aux États-Unis

Galerie De Jonckheere, 1993

Collection particulière, Angleterre

LITTÉRATURE :

G. Marlier : *Pierre Brueghel le Jeune (1564-1638)*, 1969, p. 222 et suivantes

Klaus Ertz, *Pieter Brueghel the Younger (1564-1637/38)*, 1988/2000, Vol II, p. 595, Cat.No.634, illustration

Que ce soit sous la forme de tableaux de mois ou sous celle de cycles récapitulatifs (printemps, été, automne et hiver), la représentation des différentes saisons, associées aux travaux des champs et aux activités de la vie quotidienne, remonte aux livres d'heures enluminés du Moyen-Âge tardif, comme celui décoré par les frères de Limbourg pour le duc de Berry. L'interprétation savoureuse et pittoresque qu'en livre ici Pieter Brueghel le Jeune se rattache à cette tradition picturale ancienne, qui connut une longue postérité dans la peinture flamande.

La composition de cette allégorie de l'été dérive d'une formule mise au point par son père, Pieter l'Ancien, et plus précisément d'un dessin célèbre, daté de 1598 et conservé à la Kunsthalle de Hambourg. Il faisait partie d'une suite inachevée des Quatre Saisons, ultérieurement complétée par Hans Bol et éditée en 1570 sous forme de gravures par Hieronymus Cock. L'été est tout naturellement évoqué par la moisson. Une foule de personnages y participent : au loin, des paysans qui récoltent le foin, puis des glaneurs et au premier plan, deux faucheurs. L'un, vu de dos et courbé, s'absorbe dans son travail, tandis que l'autre, assis, semble sans fin éteindre sa soif, allusion au chaud mois d'août. Sa pose, quelque peu caricaturale, fait écho à la paysanne de droite, dont le plat de fruits, enfoncé trop profondément, cache totalement la tête, lui conférant un aspect maladroit et ridicule – un des nombreux effets comiques et burlesques auxquels Pieter Brueghel le Jeune recourait volontiers pour provoquer le rire.



Whether in the form of paintings depicting the months of the year or recapitulatory cycles (spring, summer, autumn and winter), the representation of the different seasons, associated with farm work and activities of everyday life dates back to the illuminated books of hours of the late Middle Ages, like the book decorated by the friars of Limburg for the Duc de Berry. The delightful and picturesque interpretation painted here by Pieter Brueghel the Younger harks back to this old pictorial tradition, which experienced a long posterity in Flemish painting.

The composition of this allegory of summer is derived from a formula perfected by his father, Pieter the Elder, and more precisely from a famous drawing, dated 1598 and kept at the Hamburg Kunsthalle. It is part of an unfinished series of the Four Seasons, later completed by Hans Bol and presented in 1570 in the form of engravings by Hieronymus Cock. Summer is naturally evoked by harvest time. A crowd of figures participate in the scene: furthest away are the peasants collecting hay, then there are gleaners followed by two reapers in the foreground. One of them, bent over and seen from the back, is absorbed in his work while the other one, seated, seems to be endlessly quenching his thirst, an allusion to the hot month of August. His pose, which is something of a caricature, echoes the peasant on the right, whose head is totally hidden and weighed down by a dish of fruit, making her appear clumsy and ridiculous – one of the numerous comic and burlesque effects Pieter Brueghel the Younger willingly uses to incite laughter.



Comme dans le modèle paternel, l'influence maniériste est particulièrement sensible dans cette composition expressive. La conception de l'espace, avec sa ligne de fuite légèrement décalée ; l'échelle des personnages, monumentaux à l'avant-plan et se réduisant à quelques traits minuscules dans le lointain ; l'usage du contrapposto dans les attitudes des faucheurs ; les raccourcis audacieux des corps et jusqu'à l'artifice de la faux et de la jambe étendue introduisant le spectateur dans le tableau prouvent combien ce courant artistique italien avait été parfaitement assimilé par l'atelier familial.

Pourtant, Pieter le Jeune ne s'en est pas strictement tenu à la leçon paternelle. Chargé de découvrir les valeurs picturales ancrées dans le dessin de son père, il a adapté sa palette à cette évocation de l'été, alliant de vives couleurs primaires, gaies et sonores, à une gamme plus assourdie de bruns et de verts, aux confins d'un paysage d'une grande finesse, que domine un large pan de ciel orageux.



As in his father's work, there is a clear mannerist influence in this expressive painting. The way the space is depicted, with its vanishing point slightly out of line; the scale of the figures, huge in the foreground and reduced to minuscule dots in the background; the use of contrapposto in the attitudes of the reapers; the daring foreshortening of bodies and even the use of the scythe and the outstretched leg introducing the viewer into the painting, prove how much this Italian artistic trend had been perfectly assimilated by the family studio.

However, Pieter the Younger did not strictly adhere to his father's example. Responsible for discovering the pictorial values in his father's drawing, he adapted his palette to this evocation of summer, associating bright, gay and resounding primary colours with a more muted range of browns and greens on the fringes of a finely painted landscape, which is dominated by a large patch of stormy sky.



Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Apprécié très tôt et emblématique de l'œuvre de Pieter Brueghel Le Jeune, le thème du « paiement de la dîme » ou encore de « l'avocat de village » est un sujet capital dans l'œuvre du peintre. Signé et daté de 1618, ce panneau fut peint parmi les premières compositions sur ce thème.

Plusieurs facteurs poussent les historiens de l'art à penser que ce thème ne découle pas d'une œuvre perdue de Brueghel l'Ancien. En effet, Pieter Brueghel Le Jeune s'est essayé très tôt à l'art de la satire. Son goût pour ce genre de création, le poussa sans doute à s'inspirer d'un modèle français du XVI^e Siècle resté inconnu à ce jour.

Il faut signaler à juste titre que les coloris choisis, les personnages un peu tassés et les tenues vestimentaires ne sont guères d'inspiration flamande. L'inscription du calendrier « Almanach de Grâce ... de Dieux » en langue française, sur le mur derrière l'avocat, trouverait ainsi une explication logique.

Dans cette composition, l'avocat trône, surélevé du reste des personnages en sa qualité d'érudit. Il porte ostensiblement le bonnet doctoral, signe de sa charge. On le voit, la mine sérieuse, plongé dans la lecture d'un acte. La majesté, la grandeur, la conscience de sa propre importance se lisent sur son visage. L'intention, du peintre se manifeste clairement : il nous livre une image critique et ironique des coutumes de l'administration de son époque.

Déjà, la liasse de papiers en désordre dans sa main gauche ne cadre pas avec la l'importance des textes de loi. L'homme tire profit de sa charge en liant ses sentences à la qualité des « dons » que lui font les plaignants. Le concept de justice et de droit sont visiblement éloignés du concept d'intégrité... le peintre s'en offusque et s'en moque.



Le paiement de la dîme

The payment of the tithe

Panneau • Panel : 56 x 89 cm

Signé et daté « Brueghel 1618 »

PROVENANCE :

Queen Alexandra, Princess Royal, Portman House, 1932

Mrs Geoffrey L. Tillotson, Londres, 1974

Collection privée.

LITTÉRATURE :

M. Diaz Padron, « Archivo Español de Arte » LIII, n° 211, Sept-Juillet 1980, pp 312-3, fig 24

Georges Marlier, catalogue raisonné « Pieter Brueghel », 1969

Klaus Ertz, *Pieter Brueghel the Younger (1564-1637/38)*, 1988/2000, Vol II.

EXPOSITION :

L'entreprise Brueghel, Maastricht, Bonnefonten Museum, 2001 et Musées Royaux des Beaux

Arts de Belgique, Bruxelles, 2002, n°45



Among the themes to gain early success, becoming emblematic of the genre, « The payment of the tithe » also known as « The village lawyer » is a major subject in the oeuvre of Pieter Brueghel the Younger.

Signed 1618, this canvas is one of the first compositions in this genre which was highly popular from 1615 onwards. With exquisite skill, a painter provides an outstanding interpretation of this theme.

Various theories have led art historians to believe that this theme is not derived from his father's work. In fact, it would have to have been at his own initiative that Brueghel the Younger took up the art of the satire and the chronicle, as this picture refers to a French model that was not known in the sixteenth century.

It should be pointed out that the composition and the perspective, as well as the palette and the somewhat crowded figures and their costumes are common elements in Flemish painting. The inscription in French on the calendar « Almanach de Grâce ... de Dieux » on the wall behind the lawyer is thus given a logical explanation.

Within this composition, the lawyer is placed on a somewhat elevated platform, and his learned character is expressed by the scholar's cap which has changed little in form today. With a grave expression, he is absorbed in reading a deed. The dignity, grandeur, and knowledge that he embodies is expressed in his face with its prominent lower jaw, yet a glance around the setting in which this « important event » is taking place does much to dispel this gravitas, making it clear enough that the painter intends to present a critical and ironical view of the customs of his era.

The disorderly wad of papers in his left hand is at odds with the apparent significance of the other elements. The sentence « Almanach de Grâce ... de Dieux », in its erroneous equation of « grâce », and not « justice divine » with the work of the lawyer in whose hands the triumph of justice lies, as a witness to the concept of law and justice.



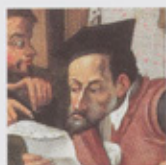
Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Les personnages de cette composition semblent bien connaître les habitudes de l'homme de loi. Nous les voyons, peureux, quêtant une décision favorable. La palette chromatique du peintre se compose de coloris lisses et brillants. Pieter Brueghel Le Jeune excelle particulièrement dans ce style de composition. Merveilleusement bien construite, celle-ci se joue du désordre général. La position des personnages, le fouilli des papiers, les nourritures amassées se juxtaposent pour nous présenter en fin de compte une composition particulièrement équilibrée.

L'espace réduit et confiné de la scène, laisse cependant entrevoir une ouverture grâce à la porte et aux fenêtres entrouvertes. La présence de la femme offrant son panier d'œufs ajoute une pointe d'humanisme au sujet en présentant les affres de la vie quotidienne d'une famille de paysans face à la toute puissance d'un représentant de l'ordre.

Cette œuvre est à rapprocher de celle présente actuellement au Musée du Louvre, qui présente les mêmes caractéristiques picturales de très belle qualité. Ce tableau reflète le talent incomparable de Pieter Brueghel Le Jeune.



The absence of protection which leads to the devoted praise of the poor supplicants with their offerings would have been well known to each figure in this composition. The painter's palette, with its smooth and brilliant colors, forms an aspect of painting in which Brueghel the Younger particularly excelled.

This beautifully constructed composition at first sight presents a general disorder in the positioning of the figures, yet gradually, it all proves to be of great importance in the lives of these villagers.

The confined space is broken by openings to the outdoors in the form of the open door and the windows. A taste of the atmosphere of this little Flemish village is suggested by the presence of the woman who offers her basket of eggs. This vision injects a note of humanism to the theme by presenting an element from daily life.

This work can be compared to the one currently in the collection of the Louvre, which shows the same pictorial characteristics and is also of excellent quality.

This painting is a showcase for the incomparable talents of Brueghel the Younger.



Pierre Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles – Anvers 1638

Cette composition d'une grande qualité picturale, offre comme thème celui de « l'ivrogne poussé dans la bauge aux porceaux » ou autrement dit le « débauché puni ». Le tondo fait partie de la série bien connue des « proverbes ». « L'ivrogne » reproduit fidèlement une gravure de Wierix, elle-même tirée d'une œuvre de Pierre Brueghel l'Ancien.

Les proverbes ou Zinneken de Pierre Brueghel le Jeune représentent l'un des aspects les plus personnels de la production du peintre. On dénombre une trentaine de sujets différents parmi ses quelques 60 tondi, tous peints sur bois circulaires de petits formats. Le plus souvent basés sur l'iconographie de Pierre Brueghel l'Ancien, ces proverbes apparaissent notamment dans l'anthologie des Proverbes flamands conservée à la Gemäldegalerie de Berlin.

Ce petit tableau nous frappe avant tout par la maîtrise avec laquelle le peintre a traité un sujet aussi complexe. La souplesse du trait donne le ton à toute la composition d'ensemble. L'agitation des personnages, leurs expressions et leurs gestes se mêlent admirablement bien à la forme imposée par le tondo. Il émane indiscutablement de ce panneau une force digne des meilleurs œuvres du maître. Pierre Brueghel le Jeune dessine sa composition à la pointe métallique sur une préparation blanche, ombrée à quelques endroits d'une fine couche grise ou ocre qu'il a préalablement étalée à la brosse. Son trait est sûr, expressif et souple. Utilisant l'intense luminosité de son fond, le peintre pose ensuite ses couleurs fluides et peu couvrantes dominées par les rouges vifs, les bleus et les verts.

C'est dans les visages que la facture de l'artiste se révèle le mieux. Les traits des personnages se résument en un jeu de frottis rouge brique, rehaussés de fines stries sombres et de petites touches blanches. Quelques traits plus foncés soulignent aussi les formes et jouent sur les contrastes en donnant à l'ensemble un effet de volume particulièrement décoratif.

Loin d'être, comme on l'a parfois cru, un simple valet de ferme coupable d'un acte de débauche, le personnage masculin est vraisemblablement l'époux de la mégère déchaînée contre les excès et les dépravations de son mari au teint rougeaud. Une corde coupée, clairement effilochée, atteste de ses tentatives préalables d'attacher l'homme à son foyer. De plus, les villageois de l'arrière plan, aux visages si typique des compositions bruegheliennes, semblent partager eux aussi la colère de l'épouse. L'un d'entre eux n'hésite d'ailleurs pas à aider la fermière.

Pierre Brueghel le Jeune nous offre donc ici un exemple savoureux d'illustration des sept péchés capitaux. Ce tondo, exempt de toute complaisance et de toute forme d'idéalisation, est féroce caricatural. D'excellentes versions de ce thème sont par ailleurs conservées au Musée de Bamberg avec trois autres tondi : Le tailleur de flèche, le couple au miroir et le paysan attablé devant un tonneau renvoyant eux aussi de façon non équivoque à la colère, à la vanité et à la gourmandise.

Cette composition ambitieuse est traitée avec tout le talent de Brueghel le Jeune fait de raffinement, de rigueur et de l'emploi de couleurs éclatantes.

L'ivrogne poussé dans la bauge aux porceaux

The drunkard pushed into the pigpen

Panneau • Panel : 23,8 cm de diamètre

Signé et daté : P.BRUVGH L / 16 ?

PROVENANCE :

Collection privée

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Pieter Brueghel le Jeune*, Bruxelles 1969, p.151.



The theme of this composition of excellent quality is « the drunkard pushed into the pigpen » or, in other words, « debauchery punished ». The Proverbs or Zinneken of Pieter Brueghel the Younger form one of the most personal aspects in his artistic production. Some 30 different subjects are treated in approximately 60 tondi, all painted on round panels of wood in small formats. A dozen of them cover the Proverbs included by Pieter Brueghel the Elder in his anthology of Flemish Proverbs in the collection of the Gemäldegalerie in Berlin.

Of particular note here is the rigor with which such a complex subject has been addressed, and the ease and fluidity with which the work has been executed. Several crisscrossing axes perfectly express the agitation of the highly expressive characters in this scene, brought to life particularly successfully here by the shape imposed by the tondo.

This tondo which forms part of a series of « proverbs » is a faithful reproduction of the engraving by Wierix after the work of Pieter Brueghel the Elder.

However, in its palette and execution, this painting unquestionably shows the traits of Pieter Brueghel the Younger.

On a white ground, darkened in some places by a thin layer of gray or ochre applied with a brush, Pieter Brueghel II has drawn the forms with the sharp edges of strong, expressive and fluid strokes, creating a virtually complete sketch of the entire composition. Taking advantage of the luminous ground, he has loosely washed thin layers of color over this base, favoring bright reds, blues and greens.

It is in the faces that the artist's brushwork is at its best. Against an ochre ground the strokes are made up of streaks of brick red and are underscored by fine dark lines and small touches of white.

In some places a few darker strokes emphasize the forms, playing upon the contrasts to generate a particularly decorative sense of volume.

Far from being a simple farmhand caught at debauchery, as suggested by Ertz, the male character appears to be the husband of the enraged shrew who has unsuccessfully attempted to prevent the excesses of her red-cheeked spouse. A cut rope, visibly frayed, attests to her earlier, ill-fated attempts to tie him down. Moreover, the villagers in the background with their faces in the painter's typical style also appear to be infuriated by the situation. One of them is helping the farmer's wife to reprimand her husband.

In a broader sense, this tondo is surely intended to illustrate a deadly sin, painted without the slightest complacency or idealization in its biting caricatural portrayal. An excellent version of this theme is in the collection of the Bamberg Museum with three other tondi (The arrow maker, The couple in the mirror, and The peasant seated before a barrel which also unequivocally point to other deadly sins, the discord resulting from folly and wrath, Vanity and Gluttony).

This ambitious composition embodies the outstanding talents of Brueghel the Younger in its refined and rigorous brushwork and brilliant colors.



Jan Brueghel L'Ancien

1568 Bruxelles – Anvers 1625

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

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

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

La diversité des sujets traités, sont 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 panel : 20,3 x 31,1 cm
Signé et daté 1612

PROVENANCE :

Koetser Gallery, 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 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 un jeu chromatique entre les ombres et les 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 d'une modernité inouïe pour l'époque peut être rapproché d'une série de paysages peints par Brueghel de Velours dont nous retrouvons deux exemplaires à la Gemäldegalerie de Dresde, un au Städtisches 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 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 Städtisches Kunstinstitut in Frankfurt, one at the Schlossmuseum in Gotha and finally, one at the Alte Pinakothek in Munich.



Abel Grimmer

1570 – Anvers – 1618

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 Quatres Saisons et aux Douze Mois, qui sont en quelque sorte la transposition sur panneaux des calendriers des miniaturistes.

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

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

On a pu dire de lui, quand on ne connaissait guère encore l'étendue de son oeuvre, 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.



Kermesse de village

Village kermesse

Panneau • Panel : 30,4 x 41,9 cm

PROVENANCE :

Vente Christie's, 29.6.1973, n°79, comme Jacob Grimmer

R. Green Gallery, Londres, 1974

Foire des Antiquaires, Paris, novembre 1974

Alexander Gallery, Londres, 1975

Collection privée

LITTÉRATURE :

In Connoisseur, octobre 1975, comme Jacob Grimmer

Jacob et Abel Grimmer, catalogue raisonné, Reine Bertier de Sauvigny, ed. La Renaissance du Livre, p.291 n°5, illus. 152 p.289.

REPRODUCTIONS :

Frick Library, New York

Rubenianum (Centre d'Hulst), Anvers



Based in Antwerp, Abel Grimmer was the son the Antwerp landscape painter Jacob Grimmer, with whom he completed his apprenticeship before becoming a master in the Guild of St. Luke in 1592.

He painted numerous small format landscapes depicting country scenes and sometimes including biblical motifs, but above all he specialized in various series of paintings on the subject of the Four Seasons and the Twelve Months, which are sort of transposition onto panels of the calendars of miniaturists.

A contemporary of Pieter Brueghel the Younger, like the former, he would interpret in a highly personal manner certain engravings and models and created by Pieter Brueghel the Elder and Hans Bol. In this way, he remained profoundly connected with the spirit and somewhat archaic vision of the sixteenth century.

He also was trained as architect. This professional interest is apparent – in the rendering of the buildings and perspectives – in his paintings of the interiors of churches and palaces as well as in his panoramic views of Antwerp and his towers of Babel.

He displayed tremendous skill as a draftsman, with an acute sense of observation. His work is characterized by a severe and precise graphic style, a synthetic vision of nature after the fashion of the Primitives and the miniaturists, compositions built up along schematic lines an extreme subtlety in the choice and juxtaposition of colors.

Even without examining his full body of work, one might say that Grimmer « simplifies nature with a charming and poetic naïvete, executed with great mastery. » His pictorial conception nowadays comes across as strangely modern in the way that he combines a certain realism in the landscape painted with a highly personal accent, with a stylization of nature and architecture



Œuvre brillante et savoureuse, émaillée des détails les plus pittoresques, ce panneau est l'une des compositions les plus abouties et les plus équilibrées d'Abel Grimmer sur le thème des agapes populaires. Avec verve et même malice, l'artiste se penche ici sur tous les aspects de la fête et sur les effets parfois cocasses entraînés par ces réjouissances excessives.

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. La messe, le recueillement et les prières rituelles occupaient certes une partie non négligeable du temps de la fête, mais y succédaient le plus souvent ripailles, généreux festins, beuveries et danses – ce que l'Eglise jugeait avec réprobation, ne voyant là que blasphème et dépravation. Pourtant, ces festivités représentaient un moment important dans la vie villageoise ; elles étaient l'occasion de se réunir et de marquer son appartenance à la communauté. Par là même, elles devinrent un sujet de prédilection de l'humanisme renaissant flamand : illustré de façon canonique par Brueghel l'Ancien et sa « bodega », ce thème fit l'objet, tout au long du XVI^{ème} siècle, de déclinaisons multiples, développées avec brio et délectation par les épigones les plus talentueux de cette famille, comme ici Abel Grimmer.

La scène se déroule au sein d'un village flamand, dominé par la silhouette de son clocher, et s'articule suivant deux registres distincts et superposés. A l'avant-plan, Grimmer concentre, dans la cour légèrement surélevée d'une auberge arborant fièrement l'oriflamme d'un chevalier en armure levant son verre, l'essentiel des acteurs de cette kermesse, à la façon d'une estrade théâtrale lui permettant de détailler leurs mouvements, mimiques et attitudes. Quelques personnages richement vêtus, dont un gentilhomme replet flanqué d'un chien, sont attablés autour d'un abondant banquet, dont les reliefs apparaissent sur la nappe blanche. L'un des convives, visiblement très éméché, s'est assoupi, tandis que son épouse, placée à sa droite, tente d'un geste de la main de ranimer ses esprits. Derrière ce groupe, des paysans se lancent joyeusement dans une farandole endiablée, au son de la cornemuse, leurs mains battant la cadence et leurs coiffes se soulevant au rythme de la danse. Un couple allongé, conversant galamment, s'est retourné pour contempler une autre scène, faisant ainsi le lien avec le second registre : celle d'un marchand bonimenteur proposant ses denrées à une paysanne au milieu de la ruelle principale, que traverse une carriole bâchée, dont le cocher tente de forcer l'allure en éperonnant les chevaux et en faisant claquer son fouet. Derrière un escarpement, s'aperçoit la place du village, où le peintre parvient à restituer avec précision les derniers feux de la kermesse. Malgré l'échelle réduite des personnages, on distingue aisément quelques activités auxquelles ils s'adonnent : quelques uns s'empressent vers des étals, d'autres forment une joyeuse ronde, tandis qu'un fidèle pénètre dans l'enceinte de l'église.

La richesse narrative de cette scène, animée d'une multitude de détails - certains fort réalistes et d'autres relevant de l'anecdote - ne doit pas faire oublier au spectateur l'admirable paysage panoramique qui en couronne l'arrière-plan. Sous un ciel orange aux dominantes bleutées, les verticales des arbres touffus, où prédominent les verts, forment un contrepoint saisissant avec les façades ocre du village, judicieusement relayées par les accoutrements bariolés et vibrants des figures. Abel Grimmer conçoit ainsi cette composition en véritable décorateur : il concilie un sens aigu de l'observation, servi par un pinceau délicat et fin à une orchestration habile de la palette, qui va des nuances les plus rompues aux tons les plus éclatants.

C'est dans cette dualité de grand naturaliste et de chanteur des couleurs paysannes qu'il convient de saisir la quintessence de l'art d'Abel Grimmer, qui, tout en ayant assimilé les modèles brueghéliens et la leçon paternelle, a su les transcender pour se forger un style tout à fait original.



The traditional country fair or kermesse originated as religious event. It would be held on the feast day of a saint and its object would be the commemoration of the founding of a church. The mass, meditation and ritual prayers certainly took up a considerable portion of the time, but these would generally have been followed by generous feasting, drinking and dancing – activities of which the Church disapproved, considering them to be blasphemous and depraved. Nevertheless, these festivities represented important moments in the life of the village; they offered an occasion for gathering and cementing one's bonds with the community. By the same token, they became a favorite theme in light of the burgeoning humanism in Flanders: archtypically illustrated by Brueghel the Elder and his « bodega », this theme was abundantly treated throughout the sixteenth century, and was developed with relish and verve by the family's most skillful followers, as here by Abel Grimmer.

A brilliant and zestful work, overflowing with picturesque detail, this panel is one of Grimmer's most accomplished and well-balanced works on the theme of popular festivities. Trenchantly, almost maliciously, the artist records all the aspects of the feast and the at times comical effects of excessive revelry. The scene takes place within a Flemish village dominated by the silhouette of its bell tower, with the action taking place in two distinct registers one above the other.

Grimmer concentrates the primary actors in this kermesse in the foreground, in the slightly elevated courtyard of a tavern as if on a stage which allows him to detail their movements, expressions and poses. The tavern proudly displays the banner of a knight in armor who raises his glass, while a number of richly clad figures, including a portly gentleman flanked by a dog, are seated at a table laid with a copious banquet, the forms of which can be discerned against the white tablecloth. One of the guests, clearly quite tipsy, has dozed off, while his wife, to his right, appears to be trying to rouse him with her hand. Behind this group, peasants launch into a furious farandole to the music of the bagpipes, keeping time with their hands, their headgear bobbing to the rhythm of the dance. A reclining couple, engaged in polite conversation, has turned to view another scene, thus providing a link with the second register: that of a barker offering his goods to a peasant in the middle of the main road that is being crossed by a covered wagon, which the driver attempts to hurry along by spurring the horses and cracking his whip. Behind an outcropping appears the village square, in which the painter is able to capture with precision the final moments of the kermesse. Despite the tiny scale of the figures, their activities can be clearly read: a few of them are thronging towards the market stalls, others perform a merry circle dance, while one devout individual enters the churchyard.

In the face of the narrative abundance of the scene, rich with detail - some of which are highly realistic, others more anecdotal - one might well forget the impressive panoramic landscape that rises in the background. Beneath a stormy sky of predominantly blue tones, the vertical lines of the tufted trees, mostly green, form a striking counterpoint to the ochre façades of the village which are adroitly linked by the figures' brightly colored accoutrements. In this way, Abel Grimmer has invested this composition with a highly decorative quality: reconciling his mordant sense of observation which is well-served by his fine, delicate brushwork, with a skillful management of his palette which ranges from the most muted nuances to more brilliant hues.

It is this duality of approach, assuming the role of the great naturalist at the same time as the keen observer of peasant life that is the essence of the art of Abel Grimmer, who, having assimilated the influence of the Brueghelian models and his father's lessons, was able to transcend them and forge a completely original style of his own.



22-23

Abel Grimmer

1570 – Anvers – 1618

Paysage d'automne
Paysage de printemps
Autumn landscape
Spring landscape
Panneau • Panel : 12,8 cm de diamètre
Signé et daté 1609

PROVENANCE :
Collection privée

Dans la composition ambitieuse représentant un paysage de printemps, Abel Grimmer n'hésite pas à diviser le plan en deux parties distinctes. L'une, éclairée d'une lumière éclatante, nous illustre la vie de personnes aisées dans un château, tandis que l'autre, à travers un contraste d'ombres, dépeint le travail des paysans. Cette séparation entre deux mondes que tout oppose s'obtient par une succession de légers contrastes chromatiques que vient encore accentué le muret du parc du château, véritable digue protégeant la noblesse du flot des manants. Le printemps enveloppe le château d'ambiance chaleureuse et paisible mais il implique un travail laborieux et difficile chez les villageois. Les nobles dansent et se reposent dans leur parc pendant que les paysans sèment leur grain et rentrent les moutons.

L'aisance de la mise en scène est manifeste tant au niveau du printemps qu'au niveau de l'automne. Les plans se succèdent sans heurts. Notre oeil glisse avec aisance de l'avant scène au paysage du fond du tableau où l'on distingue encore une église et les toits d'un village de Flandre.

La légèreté des détails si caractéristique du travail de Abel Grimmer, offre ici une vision délicate et plaisante de la campagne flamande.



In his ambitious composition representing a landscape in springtime, Abel Grimmer has divided the picture plane into two distinct sections. One, brilliantly illuminated, shows a castle and the life of the well-to-do. The other, in shadow, shows peasants at work. This clear difference in social context is emphasized through contrasts in other ways as well. This two-part composition is separated by the wall enclosing the grounds of the castle, beyond which the life of the nobles does not extend.

Springtime envelops the castle dwellers in a warm and peaceful atmosphere, while for the common villagers, it is represented by laborious, backbreaking work. The nobles dance and rest unhurriedly in the castle grounds, while the peasants sow their fields or herd their sheep. Moreover, even the architecture underscores the differences. Across from the luxurious castle there are some humble Flemish houses.

In these two compositions, representing the seasons of spring and autumn, the ease with which the pictorial space has been handled is striking: the various planes flow into one another effortlessly, leading the viewer's gaze into the distance where a church and the roofs of a Flemish town can be discerned.

It is this finesse in the details that make the work of Abel Grimmer so appealing, offering a delicate and delightful vision.



Frederic van Valckenborch

Anvers, vers 1570 – Nuremberg 1623

Fils et élève de Lucas van Valckenborch, Frédéric van Valckenborch appartient à une dynastie de peintres qui, à cause de sa sympathie pour la Réforme, dut fuir les persécutions religieuses infligées par les troupes du duc d'Albe en 1566 et s'exiler en Allemagne, pour ne s'établir à Anvers que vers 1570. Les premières années de sa vie furent donc itinérantes, d'autant qu'il accompagna probablement son père lorsque celui-ci, devenu le peintre de l'archiduc Matthias, le nouveau gouverneur des Pays-Bas, suivit son protecteur dans ses voyages, en Autriche, à Prague, à Linz ou encore à Nuremberg.

On sait peu de choses de la formation du jeune Frédéric, hormis le fait qu'il fut très certainement influencé par l'art délicat et méticuleux de son père et celui de son oncle Martin, qui partageaient le même atelier.

Par la suite, il se rendit en Italie et séjourna longuement à Venise, étudiant inlassablement les compositions du Titien, de Tintoret et d'autres artistes de la cité, qui marquèrent durablement son œuvre, où se décèlent de manière saisissante, notamment dans ses personnages, les leçons du maniérisme italien finissant.

A son retour, il s'installa à Nuremberg, près de son père : il y était déjà en 1612, date à laquelle il reçut une prestigieuse commande, peindre un arc de triomphe pour l'entrée de l'empereur dans la ville.

Par ailleurs, il exécuta des vues de villes, de marchés et de foires, qu'il peuplait d'un grand nombre de figures vives et animées, caractérisées par leur pittoresque et leurs poses contournées héritées du maniérisme.

Toutefois, il se spécialisa principalement dans le paysage fantastique. C'est dans ce genre très particulier qu'il donne la pleine mesure de son talent, particulièrement dans la construction de l'espace, en plans successifs, souvent hérissés de rochers, de constructions penchées et de forêts ombrageuses, parcourus d'une lumière frémissante, posée en petites touches. Cette atmosphère sombre et tourmentée confère à ces évocations un caractère préromantique inattendu.



Paysage fantastique avec pêcheurs et chasseurs
Fantasy landscape with fishermen and hunters

Panneau • Panel : 55 x 86 cm
Monogrammé et daté 1620

PROVENANCE :
Collection particulière



Son and pupil of Lucas van Valckenborch, Frédéric van Valckenborch belonged to a dynasty of painters who, because of their sympathies for the Reformation, were forced to flee the religious persecutions inflicted upon them by the troops of the Duc d'Albe in 1566. They went into exile in Germany and only established themselves in Antwerp around 1570. The first years of his life were therefore spent travelling, especially since he probably accompanied his father when he became the painter of Archduke Matthias, the new governor of the Netherlands, and followed his protector on his journeys to Austria, Prague, Linz or Nuremberg.

Little is known about the training of the young Frédéric, other than he was very probably influenced by the delicate and meticulous artwork of his father and his uncle Martin, who shared the same studio.

Later, he went to Italy and spent a long time in Venice, tirelessly studying the paintings of Titian, Tintoretto and other of the town's artists, who would leave a lasting mark on his work. This is particularly evident in his figures, which reveal the lessons of late Italian mannerism.

Upon his return, he set up near his father in Nuremberg: he had already been there in 1612, date on which he received a prestigious order to paint a triumphal arch for the emperor's entrance into the town.

Furthermore, he painted views of towns, markets and fairs, which he filled with a great many lively and animated figures, characterised by their picturesque nature and their elaborate poses in the mannerist style.

However, he mainly specialised in fantasy landscapes. It is in this very particular genre that he shows the full measure of his talent, particularly in his use of the space, constructed in successive planes and often covered with rocks, leaning buildings and shady forests, bathed in a trembling light painted on in small strokes. This dark, tormented atmosphere gives these evocations an unexpected pre-Romantic character.



25-26-27-28

Sebastien Vranckx et Atelier

1573 – Anvers – 1647

Les quatre saisons
The four seasons
 Cuivre • Copper: 31 x 23,5 cm
 PROVENANCE :
 Collection privée

D'après Karel Van Mander, Sébastien Vranckx fut l'élève d'Adam van Noort, l'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 quelques temps, il conjugua la tradition brueghélienne des scènes de vie populaires accordée au style italianisant de Louis Toeput.

En 1612, il fut nommé doyen de la guilde de Saint-Luc et épousa la fille du marchand de tableaux Bartholomeus Pamphi. Ses tableaux de batailles datent, pour la plupart, de la seconde moitié de sa carrière. Ils seront imités par son élève, 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 d'un travail de collaboration entre Sébastien Vranckx et Jan Brueghel le Vieux, Hendrick van Balen et Joost de Momper.



According to Karel Van Mander, Sebastien Vranckx was a student of Adam van Noort, one of Rubens' masters.

He is chiefly known for his many battle scenes, and scenes of incursions and plundering by bandits, but in reality he was a vastly more multifaceted painter who played a leading role in the Antwerp school of Rubens' day. He was essentially a « gallery painter », at home in all genres, although he did not paint religious scenes or portraits.

After his apprenticeship, Sebastien Vranckx spent the final years of the sixteenth century in Italy. It has been conjectured by Charles Sterling that, like Joost de Momper, he maintained relations with Lodovico Pozzoserrato (Louis Toeput), who worked in Treviso painting elegant gatherings set in the Venetian landscape. Upon his return to Antwerp, Vranckx was made a master in 1600. For a period, he combined the Breughelian tradition of scenes of popular life with an Italianate style borrowed from Louis Toeput.

In 1612, he was made dean of the Guild of Saint Luke and married the daughter of the art dealer Bartholomeus Pamphi. His battle scenes generally date from the second half of his career. They were later imitated by his student Pieter Snayers.

From 1613 onwards, the artist was a member of the civil guard, serving as captain for five years. This activity had an impact on his art. Vranckx also became the dean of fencers' guild.

Historical inventories mention a collaborative work between Sebastien Vranckx and Jan Brueghel the Elder, Hendrick van Balen and Joost de Momper.



25-26-27-28

Sebastien Vranckx et Atelier

1573 – Anvers – 1647

Depuis le XII^{ème} siècle, la représentation des quatre saisons - thème fertile, source de nombreux développements, tout particulièrement dans la peinture flamande – a peu varié : à chacune d'entre elles correspond une iconographie précise, étroitement codifiée par une longue pratique artistique.

Ces allégories saisonnières sont le plus souvent déguisées sous la forme de paysages. Hautement symboliques, elles distinguent en général les travaux des champs effectués par les paysans des loisirs des nobles. Les activités des hommes viennent ainsi rythmer le cycle de la nature et rappeler l'ordre régnant dans la création divine. Les calendriers médiévaux enluminés en constituent la première forme d'illustration connue, à l'image des célèbres Très Riches Heures que décorèrent les frères de Limbourg pour le duc de Berry en 1416.

A chaque moment de l'année répondent en effet, dans ces quatre cuivres issus de l'atelier de Sébastien Vranckx, des occupations caractéristiques de la vie paysanne: on y retrouve ainsi les semailles, la fenaison, les vendanges et une belle représentation de l'hiver, à mi-chemin entre les paysages de neige de Brueghel l'Ancien et les scènes de patinage d'Hendrick Avercamp.

La richesse et la virtuosité du traitement des costumes, pour lesquels le peintre avait un goût prononcé, permettent de déceler sa main dans ces scènes pittoresques, volontiers émaillées de détails savoureux. La palette, riche et profonde, est tout à fait caractéristique de l'artiste, qui affectionnait les bruns sombres, allant jusqu'à l'ocre rosé ou à l'or et les rouges éclatants, se fondant dans des teintes de rose.



Representations of the four seasons – a fertile theme that has nourished various developments, particularly within the Flemish school – showed little change since the twelfth century: each season has its own specific corresponding iconography, strictly codified by a long tradition in art.

These allegories of the seasons are most often disguised as landscapes. In a highly symbolic manner, they generally distinguish the work carried out by the peasants on the land from the leisure activities of the noble class. It is human activity that marks out the rhythm of nature's cycles, reflecting the order that reigns throughout all God's creation. Medieval illuminated calendars offer the first known illustration of this, as in the renowned Book of Hours decorated by the Limbourg brothers for the Duke of Berry in 1416.

In these four copper panels by Sebastien Vranckx, each phase of the year thus corresponds to typical occupations in the lives of the peasants: we see them sowing, haying and harvesting and the delightful depiction of winter is something of a cross between the snowy landscapes of Brueghel the Elder and the skating scenes of Hendrick Avercamp.

The portrayal of the costumes, to which the painter devotes an exceptional degree of care, are the element that marks his handiwork in these picturesque scenes full of colorful detail, minutely rendered. The deep and rich palette shows Vranckx's highly characteristic penchant for dark browns that range to rosy ochres and golds with brilliant reds blending into pinks.



Cette composition représente un champ de bataille après le combat. L'originalité de l'œuvre se situe dans le paysage du fond qui semble être peint par Jan Brueghel Le Jeune. Cette éventualité nous paraît d'autant plus vraisemblable, que nous connaissons déjà plusieurs exemples de cette collaboration entre les deux peintres (collection Stuyck, conservée au Musée de Liège). La complémentarité des deux artistes est parfaite. On reconnaît, dans le cas présent, la maîtrise du coup de pinceau et la somptueuse palette de couleurs de Jan Brueghel le jeune. La qualité de ce tableau nous fournit également une merveilleuse preuve du talent accompli de Sebastien Vranckx dans les scènes de bataille.

Vranckx représente la fin d'un combat. Les détails rendent la scène particulièrement poignante : les vainqueurs décomptent les victimes et les prisonniers de guerre. Les vaincus sont minutieusement rançonnés selon la tradition de cette époque. Malgré l'enchevêtrement apparent des corps et des chevaux, la composition reste parfaitement structurée et le choix des coloris maintient la lisibilité de l'ensemble. Au premier plan, les hommes allongés sont peints avec une excellente finesse des raccourcis. Leur corps reste encore beau et digne jusque dans la mort. Le peintre tempère ainsi cette scène de bataille, par un rendu idéalisé des victimes.

La perspective du tableau est définie par les forêts apparentes sur les deux côtés de la composition. Le regard du spectateur est entraîné vers le paysage à la suite de la cavalerie qui s'éloigne du champ de bataille. Les contrastes entre les deux plans sont également d'ordre chromatique. La palette de Vranckx reste centrée sur un jeu de bruns terre et de blanc, alors que la gamme chromatique du paysage du fond s'élargit dans des tons pastel. Le village aux couleurs bleutées et rosées se fond complètement avec le ciel légèrement nuageux. Quelques rayons de lumière illuminent la plaine en nous révélant toute sa beauté.



Scène de guerre après le combat

War scene, after the battle

Panneau • Panel : 53,3 x 86,3 cm

PROVENANCE :

Sewell collection, Steephill Castle, Ventnor, Ile de Wight et Jamaïque, depuis le 1880;
Collection privée aux USA

LITTÉRATURE :

De Jonckheere G., *Le paysage dans la peinture flamande*, Paris, 1996, p.317



This composition shows a battle scene, after the combat between the two opposing sides. The work's originality can be found in the landscape in the background which appears to have been painted by Jan Brueghel the Younger, with his skillful brushwork and rich palette. Vranckx and Brueghel have joined forces to the benefit of this painting, each contributing of his considerable talents.

Vranckx depicts here the end of the battle in which the victors observe the vanquished and their prisoners of war. The defeated side has been thoroughly plundered, according to the traditions of warfare. Despite the apparent entanglement of corpses and horses, the composition remains perfectly structured and the choice of colors preserves the legibility of the scene. In the foreground, the men lying on the ground have been painted with an excellent mastery of foreshortening. With their bodies, which remain handsome and graceful even death, Vranckx tempers this battle scene with the idealization of its fallen.

The painting's perspective is defined by the trees of the forests which have been placed on both sides of the composition. The effect is to guide the viewer's eye toward the landscape in the background. The contrast between the foreground and background are sustained by the different chromatic ranges. Vranckx uses a palette based on the play of earth tones and the white of the bodies and horses, while the chromatic range of the background landscape expands into pastel blues and pinks. While some of the victors are seen savoring their triumph in the foreground, the armed, mounted troops withdraw into the background with elegance and pride. In this way, the viewer is admiring the landscape in the background as if through the eyes of the cavalry.

The village with its blues and pinks, melts into the slightly cloudy sky. A few rays of light illuminate the countryside, in all its beauty.

This landscape could well be the handiwork of Pieter Brueghel the Younger, as is the case in one of the paintings on which Vranckx collaborated with the father of Brueghel the Younger, which belonged to the Stuyck collection and is currently in the Liege Museum.

This work is the most accomplished example of Sebastien Vranckx's skills as a painter of battlefield landscapes.



30

Louis De Caulery

Vers 1575 – 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.

Illustrant un genre dont il fut le pionnier dans la peinture flamande, cette scène de Carnaval italien participe d'une formule mixte combinant une veduta urbaine imaginaire avec des scènes de réjouissances à la fois populaires et aristocratiques, regorgeant de détails savoureux et expressifs.

On reconnaît sans peine la piazza dégagée que Caulery utilise, dans une optique de lisibilité maximale, pour camper les différentes scènes émaillant le cortège carnavalesque et qui revient dans un certain nombre de scènes similaires : au centre se détachent les différents éléments parodiques : cortège de la folie, échassier, cavalier simulant un cortège chevaleresque, autour desquels se presse une foule citadine bariolée mélangeant gentilshommes et gens du peuple. Au premier plan, des enfants déguisés en soldats jouent à la guerre, en adéquation à cet exercice d'exorcisme collectif qu'est le carnaval, tandis qu'un peu plus loin, jeu ou réalité, un Pantaleone se voit moqué par un groupe de bourgeois.

Même s'il serait difficile de vouloir ancrer cette représentation dans un cadre de réalité trop contraignant, celle-ci n'en reste pas moins un véritable compendium d'éléments et de scènes tout à fait crédibles : il n'est pas jusqu'à la façade de l'église proto-baroque que l'on aperçoit à l'arrière-plan qui ne puisse témoigner de cette faculté de restitution d'ambiance pour le moins étonnante dans le chef d'un artiste qui, dans l'état actuel de nos connaissances, n'eut jamais l'occasion de faire le voyage d'Italie.



Scène de Carnaval italien *Scene of an Italian carnival*

Panneau • Panel : 53,5 x 75,5 cm

PROVENANCE :
Collection particulière



He probably came from the village of Caulery near Cambrai, but moved to Antwerp in 1594 and trained with Joos de Momper. He was accepted as a Master in this town in 1602.

The date he went to Italy cannot be determined; his works prove that he did however reside in Venice, Florence and Rome.

This artist was inclined toward genre painting and dealt with a highly variety of scenes : carnivals on ice, fireworks, bull-fights, open-air collections, allegories of the five senses and meetings painted in the spirit of the Fontainebleau School.

The tallness of his characters, their exquisite postures, smooth faces and bare foreheads characterize his style. His colors are highly sophisticated. Under the influence of the Italian Masters, his palette proved to be an innovation in Flanders : half tones, ocher-yellow, Veronese green and Burgundy red. His depiction of buildings shows him to be concerned with fine precision, while being very skillful at presenting perspective.

An example of a genre in Flemish painting pioneered by de Caulery, this scene of an Italian carnival is based on a mixed formula combining an imaginary urban veduta with scenes of the diversions of the aristocracy and common people alike, full of colorful, expressive detail.

We clearly see the open piazza that de Caulery has used in various similar scenes, for the sake of maximum overview of the action, in which the different vignettes in the carnival procession are taking place. At the center, the various satirical elements are shown: the procession of folly, a figure on stilts, a horseman simulating a knightly procession, surrounded by a colorful, jostling crowd of city folk in which gentleman rub elbows with commoners.

In the foreground, children dressed up as soldiers play at war, as befits the collective exorcism which carnival indeed is, while somewhat further away, either in jest or in earnest, a Pantaloone figure is being mocked by a group of bourgeois.

While it may be difficult to fit this image into a strictly realistic context, it nonetheless presents a veritable compendium of quite credible elements and scenes: the depiction of the proto-Baroque facade of the church in the background reveals the artist's astonishing ability to re-create a setting in spite of the fact that, insofar as is known, he never had the opportunity to travel to Italy.



31-32

David Vinckboons

1576 Malines – Amsterdam après 1632

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 XVI^e siècle.

Son oeuvre, 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 oeuvre fut popularisée et largement diffusée par la gravure.

Cette paire de proverbes est exceptionnelle à plus d'un titre. De par leur taille réduite, ces deux panneaux démontrent tout d'abord l'éclectisme de l'artiste et son talent indéniable comme miniaturiste. Il nous semble important de souligner la qualité de composition de ces deux tableaux. Si leurs deux thèmes sont, en effet, directement inspirés du répertoire de Pierre Brueghel l'ancien, la manière dont ils sont développés s'écarte clairement des influences du maître. Les compositions de David Vinkboons se veulent à chaque fois originales. Ainsi, la composition de la parabole des aveugles, traitée ici de biais, s'écarte résolument de celle, toute en horizontalité, que nous pouvons admirer au Musée de Naples. Vinkboons semble davantage s'inspirer d'une gravure plus méconnue de Pierre Brueghel l'ancien qui traite le sujet de manière plus verticale. De même, la belle composition du dénicheur est à mettre à l'actif de David Vinckboons. La grande créativité qui s'illustre dans ses tableaux, dans ses dessins et dans ses gravures, marqua sa génération et influença les plus grands artistes de son époque, tels Pierre Brueghel le jeune, Vrankx et Grimmer.



Paire de proverbes : le dénicheur et la parabole des aveugles

Pair of proverbs: the bird's-nester and the parable of the blind

Panneau • Panel : 9,2 x 7,7 cm

Signé et daté 1609 et 1614

PROVENANCE :

Collection privée

LITTÉRATURE :

De Jonckheere G : *Le paysage dans la peinture flamande*, Paris, 1996, p. 314



A painter of landscapes and genre scenes, David Vinckboons emigrated together with his father, who painted landscapes in tempera on canvas in an imitation of tapestries, to Middelburg in 1586, and later to Amsterdam in 1592.

Together with Hans Bol, and Martin and Lucas van Valckenborch, David Vinckboons belonged to the group of Protestant landscape painters who originated in Mechelen but were forced to flee the religious persecution; in Mechelen, they were already quite experienced in landscape painting, as the particular genre of landscape paintings made to imitate tapestries had developed there.

He played a decisive role in the transfer of scenes of peasant life from Antwerp to Amsterdam and Haarlem. His dances and feasts are clearly related to those of Pieter Brueghel. Furthermore, together with Willem Buytewech and Dirck Hals, he is one of great initiators of the scenes known as the « Merry Company », which appeared in the early in seventeenth century.

His oeuvre, full of dynamic and spontaneous compositions in which his ever fertile imagination combines the most diverse genre scenes with landscape, is enhanced by his refined, precise brushwork and his rich and delicate palette which particularly favored pink and purple hues.

His students included Gillis d'Hondecoeter, Hendrick Avercamp and the no less renowned Esaias van de Velde. Through engravings, his work was popularized and widely circulated.

This pair of proverbs is exceptional in many ways. In their small format, these two panels display, in the first place, the artist's eclecticism and his unquestionable talents as a miniaturist. The quality of composition in these two paintings must be emphasized here. Although the two scenes are in fact directly inspired by the repertoire of Pieter Brueghel the Elder, the way that they have been painted deviates clearly from the master's influence. The compositions by David Vinkboons are always original. Thus, the scene of the parable of the blind, approached on a diagonal here, is decidedly different from the entirely horizontal version at the Naples Museum. Vinkboons appears to have drawn inspiration rather from a lesser-known engraving by Pieter Brueghel the Elder that approaches the subject more vertically. Likewise, the lovely composition on the bird's-nester is fully the creation of David Vinckboons. The great creativity displayed in his paintings, drawings and engravings became characteristic of his generation and influenced the greatest artist of his day, including Pieter Brueghel the Younger, Vrankx and Grimmer.



33

Frans Snyders

1579 – Anvers – 1657

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

De 1608 à 1609, il part faire un voyage en Italie, d'abord à Rome puis à Milan, où il est accueilli auprès du cardinal Borromée, recommandé à celui-ci par Jan Brueghel I dans une lettre annonçant l'arrivée prochaine de son ami.

En 1611, il épouse Marguerite de Vos, sœur des peintres Corneille et Paul. Membre de la Société des Romanistes à Anvers en 1618, il en devient doyen en 1619.

C'est à son retour d'Italie en 1609 qu'il décide de se consacrer à la nature morte. Sa notoriété et son succès furent si rapides qu'ils dépassèrent vite les frontières de son pays, comme l'attestent les commandes de Philippe IV d'Espagne pour la Torre de la Parada ou celles de l'archiduc Léopold Guillaume.

Sa contribution à l'évolution de la nature morte est essentielle.

C'est vers 1610, sous l'influence de Rubens, qui deviendra son ami et pour lequel il travailla entre 1611 et 1619, et fort des leçons italiennes, qu'il participe à un renouvellement fondamental de cet art et des formules héritées de P. Aertsen et J. Beuckelaer. Il impose un style novateur dans des compositions qui prennent une ampleur décorative inusitée jusqu'alors. Une mise en page calme et régulière, où dominent des schémas géométriques simples mais bien structurés, cherche à résoudre le problème de liaisons entre des masses somptueusement agencées.

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

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

Cette nature morte, par l'ampleur de son format et l'extraordinaire audace de sa composition, date très vraisemblablement du retour d'Italie de Frans Snyders. À partir de 1610, le peintre, sous l'influence conjugée de son voyage dans la péninsule et du travail de son ami Rubens, adopta dans ses œuvres une organisation à la fois dynamique, monumentale et clarifiante des volumes, visiblement marquée par l'esthétique baroque rubénienne - ce qui leur conféra une assurance et une ampleur décoratives inusitées jusqu'alors.

Ici, l'archaïque fond sombre et abstrait de ses premières productions est abandonné au profit d'un arrière-plan lumineux, dont la clarté intensifie la riche polychromie du coloris. À une disposition sage des éléments se substitue aussi une mise en page plus libre, d'une étonnante créativité. Le traditionnel entablement de bois a en effet disparu, remplacé par une chaise garnie de cuir rouge et cloutée, dont le haut dossier, légèrement de biais, sert de présentoir à une précieuse coupe de porcelaine Wan-Li, emplies de généreuses grappes de raisins et d'abricots. La profusion des fruits n'a d'égale que le mouvement qui les anime, leur amoncellement pyramidal étant couronné de pampres de vigne, formant de délicates circonvolutions – l'un des sarments faisant même office de perchoir à un perroquet. L'oiseau tend son cou vers un chien, qui lui montre les dents et dont seul le museau apparaît dans l'angle gauche du tableau. Sur la même diagonale mais dans l'angle opposé, un singe grimaçant complète cette amusante conversation entre animaux – un autre motif original à placer à l'actif de Frans Snyders, qui renouvelle ainsi totalement le genre.

À cette inventivité vient s'ajouter la luxuriance de la représentation, ainsi que la somptueuse orchestration des couleurs, qui donne vie aux objets, grâce à un métier souple, transparent et lisse, d'un raffinement sans pareil.

Nature morte aux fruits sur un siège rouge, avec un perroquet, un singe et un chien

Still life with fruit on a red seat, with a parrot, a monkey and a dog

Panneau • Panel : 72,5 x 106,3 cm

PROVENANCE :

The Earl of Haddington, Londres 1954.

Collection particulière

LITTÉRATURE :

Edith Grendl, *La peinture Flamande de natures mortes*, 1983, page 353, n°238.

Hella Robels, *Frans Snyders catalogue*, page 279, n°159

Born in Antwerp in 1579, Frans Snyders entered the studio of Pieter Brueghel II as an apprentice in 1593. He then went to the studio of Hendrick van Balen, before being elected Master of the Guild of Antwerp in 1602.

From 1608 to 1609, he went on a trip to Italy, first visiting Rome then Milan, where he was received by Cardinal Borromeo, to whom Jan Brueghel I had recommended him in a letter announcing the impending arrival of his friend.

In 1611, he married Margueretha de Vos, sister of the artists Cornelis and Paul. A member of the Guild of Romanists in Antwerp in 1618, he was made dean in 1629.

Upon his return from Italy in 1609, he decided to dedicate himself to still life painting. His rapid rise to fame and success became known beyond the boundaries of his country, as orders from Philip IV of Spain for the « Torre de la Parada » or those from Archduke Leopold Guillaume prove.

He made a vital contribution to the development of still life painting.

Around 1610, under the influence of Rubens, who became his friend and for whom he worked between 1611 and 1619, and enriched by his Italian experience, he participated in a fundamental renewal of this art form and the formulas inherited from P. Aertsen and J. Beuckelaer. He imposed an innovative style in paintings which took on a decorative opulence rarely seen until then. Calm and regular compositions, dominated by simple but well-structured geometric patterns, sought to resolve the problem of relationships between sumptuously arranged groups.

Most often intended for private galleries, his smaller-sized paintings are dominated by a vigorous and precise technique which tends towards an almost illusionist realism, while intensifying the volumes and a vitality rarely achieved in painting.

This painter, who was also one of the most brilliant Flemish colourists of the 17th century, was directly imitated by few though he had a lasting influence on his contemporaries, as well as on all 18th century French painting.

This still life, with its large format and extraordinary boldness of composition, very probably dates from Frans Snyders' return from Italy. From 1610 onwards, the painter, under the dual influence of his trip to the peninsula and the work of his friend Rubens, adopted a dynamic, monumental and clear organisation of the volumes in his work, visibly marked by a rubenesque baroque style. This gave his paintings a confidence and decorative opulence rarely seen until then.

Here he favours a light background – rather than the archaic dark, abstract backgrounds of his early work – whose brightness intensifies the richly varied colours of his palette. He also substitutes carefully placed elements with a much freer composition, revealing an astonishing creativity. The traditional wooden table-top has indeed disappeared to be replaced by a studded red leather chair. A precious Wan-Li porcelain bowl, filled with generous bunches of grapes and apricots is perched on the slightly slanted high back of the chair. The profusion of fruit can only be paired with the movement depicted in it: the pyramidal pile crowned with vine branches, forms delicate twists and turns. One of the vine shoots even serves as a perch for the parrot. The bird stretches its neck towards a dog baring its teeth. Only the dog's muzzle appears in the left-hand corner of the painting. In the same diagonal, but in the opposite corner, a grinning monkey completes this amusing conversation between animals – another original motif we can attribute to Frans Snyders, who completely renewed this genre.

The luxuriance of this representation adds to this inventiveness, as well as the sumptuous orchestration of the colours, which enlivens the objects thanks to a soft, transparent and smooth brushwork of unequalled refinement.





34

Jan Wildens

1586 – Anvers – 1653

Né à Anvers, Jan Wildens fit son apprentissage auprès de Pieter van Hulst et fut reçu franc-maître dans la guilde de la cité en 1604. Après un voyage à l'étranger, qui le conduisit notamment en Italie, il s'établit définitivement dans sa ville natale en 1618. Le mariage de Rubens avec Hélène Fourment en 1630 l'apparenta à la famille du grand maître anversois. Son nom est de ce fait étroitement lié à la vente de la collection d'art de ce dernier.

Jan Wildens sut assimiler, mieux que tout autre, le style de paysagiste de Rubens : il copia à plusieurs reprises ses compositions. Le maître le fit entrer dans son atelier et n'hésita pas à lui demander de peindre les fonds de paysage de certaines de ses œuvres les plus importantes. Les prestigieux tableaux de la galerie de Marie de Médicis, aujourd'hui au Louvre, en sont les exemples les plus connus. Son sens des formes décoratives, la largeur de sa facture et l'étendue de sa palette apparentent Jan Wildens à Rubens. Il travaillait cependant avec des harmonies plus discrètes et les tons feutrés avaient ses faveurs. A côté de la personnalité dynamique et fougueuse de Rubens, son œuvre révèle un caractère paisible et doux. Dominés par les horizontales qui invitent le regard du spectateur à se perdre, les paysages de Wildens reposent l'œil autant qu'ils apaisent l'esprit.

Artère vitale pour la cité d'Anvers, l'Escaut partage cette composition en deux parties équilibrées. Sur la rive droite du fleuve, émerge des lointains brumeux une vue panoramique de la ville, dominée par les tours de l'église Sainte-Walburge, la flèche de la cathédrale gothique, l'église Saint-André et l'abbaye Saint-Michel. Sur la rive gauche, au premier plan, figure la petite bourgade construite autour de la chapelle Sainte-Anne. Une foule de gens s'amasse sur les rives du fleuve pour y admirer les navires en route vers les océans. Plusieurs embarcations, toutes voiles dehors et une galère richement ornée dressent leurs fières silhouettes contre le vent ; elles symbolisent la fortune commerciale d'Anvers.

Une autre version de cette vue d'Anvers est conservée à Bruxelles, aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Jan Wildens profita du même panorama pour y représenter un événement qui marqua l'histoire de la métropole flamande : la visite de l'infante Isabelle accompagnée par Marie de Médicis, reine-mère de France, qui venait de fuir sa patrie, le 4 septembre 1631. Lors de leur bref séjour à Anvers, les deux souveraines se rendirent dans les ateliers de Rubens et de Van Dyck, ainsi qu'à l'imprimerie Plantin, symboles du rayonnement de la ville. Leur séjour donna lieu à un déploiement de fastes inédit, dont le souvenir résonne encore dans la composition du musée bruxellois. Il est pourtant intéressant de souligner que la cité avait déjà entamé son déclin au moment où fut peint ce tableau. Les guerres de religions divisaient les provinces des Pays-Bas et le traité de Münster de 1648 allait consacrer la fermeture de l'Escaut aux bâtiments maritimes anversois permettant ainsi à Amsterdam de connaître à son tour un âge d'or.

Le format exceptionnel de la toile que nous vous présentons et la qualité de sa facture, preste et enlevée, donnent à l'œuvre une majesté toute particulière. On peut y admirer l'exquise sensibilité de l'artiste, notamment dans le grand pan de ciel orageux que percent par endroits les rayons du soleil. Toute la composition est ainsi traversée par le frémissement de cette lourde lumière d'orage si caractéristique des étés chauds dans le nord de l'Europe. Privilégiant les teintes nuancées et les harmonies discrètes, Jan Wildens confère ainsi à ce panorama d'Anvers une sourde mais puissante mélancolie, comme s'il avait voulu rendre hommage à la gloire passée de sa ville natale.

Vue de la rade d'Anvers
View of the city of Antwerp
Toile • Canvas : 118,5 x 235,5 cm

PROVENANCE :
Collection privée

LITTÉRATURE :
Dr. W. Alder : Jan Wildens. Der Landschaftsmaler des Rubens, 1980, n° G.70 et ill. 100, 101 et 102

Born in Antwerp, Jan Wildens completed his apprenticeship with Pieter van Hulst and was made a master in the Antwerp guild in 1604. After some travels, which took him to Italy in particular, he settled permanently in the city of his birth in 1618.

The marriage between Rubens and Helene Fourment in 1630 made Wildens a member of the great Antwerp master's family. It is for this reasoned that his name is closely linked with the sale of the latter's art collection.

More than any other painter, he was able to assimilate Rubens' landscape style: he copied the Master's compositions over and over, as he had by then joined his workshop, sometimes having him paint the landscape background for his works, particularly the prestigious paintings of the gallery of Maria de Medicis, currently in the Louvre.

His sense of decorative forms, the breadth of his brushwork and the range of his palette associate Jan Wildens with Rubens. However, he also worked with more discrete harmonies and had a penchant for softer tones. Next to the dynamic and tempestuous personality of Rubens, his body of work expresses a peaceful and mild character. His landscapes, in which horizontal lines dominate, and which invite the viewer's gaze to wander freely, are as soothing to the eye as to the spirit.

The River Scheldt, the vital artery of the city of Antwerp, divides this balanced composition into two equal parts. On the right bank of the river (the upper half), a panoramic view of the city emerges from the misty depths, dominated by the towers of the church of St. Walburga, the spire of the Gothic cathedral, the church of St. Andrew and the abbey of Saint Michael. On the left bank, in the foreground, there is a small village built up around the chapel of St. Anne. A crowd of people has gathered on the riverbanks in order to admire the ships heading out to sea. Several boats under full sail and a richly ornamented galley raise their proud silhouettes against the wind, symbols of the city's mercantile success.

There is another version of this view of Antwerp in the collection of the Belgian Royal Museums of Fine Arts in Brussels, in which Jan Wildens depicts a decisive event in the city's history: the arrival on the 4th of September 1631 of Maria de Medicis, queen and regent of France, having fled her country accompanied by the infanta Isabelle. During their brief stay in Antwerp, the two sovereigns visited the workshops of Rubens and Van Dyck, as well as the printing works of Plantin, all of which were symbols of the city's influence. Their visit was the occasion of incomparable festivities, the memory of which still resonates in this composition. In fact, the city had already begun its decline, consecrated by the Treaty of Münster (1648) which closed the Schelde to maritime traffic.

The exceptional format of this canvas and the quality of its robust and spirited brushwork are like a blazing denial of this slow decline foretold. It offers a perfect platform for the artist's exquisite atmospheric sensibility, particularly evident in the great swath of stormy sky pierced here thereby raises on. The entire composition is thus shot through with shimmering light, from the façade of the square around the chapel of Saint Anne, to the River, above which heavy storm clouds are gathering.

Favoring subtle tints and discreet harmonies, Jan Wildens thus imbues this panorama of Antwerp with a silent but powerful sense of melancholy, as if he wished to pay homage to the past glories of his native city.



35

Daniel Seghers

1590 – Anvers – 1661

Né à Anvers en 1590, Daniel Seghers est sans doute, avec Jan Brueghel de Velours, la personnalité la plus marquante parmi les peintres de fleurs de la scène artistique anversoise du XVII^e siècle.

Après le décès de son père, sa mère, embrassant la religion réformée, emmena l'adolescent en Hollande, où il débuta son instruction picturale en 1605. Revenu à Anvers en 1610, Seghers entra dans l'atelier de Jan Brueghel de Velours, qui le déclara en qualité d'apprenti à la corporation de Saint-Luc en 1611. Cette même année, Seghers y fut promu maître. Parallèlement à la formation de son disciple, Brueghel s'attacha à le ramener dans la confession catholique, non sans succès, car dès 1614, Seghers entra chez les Jésuites du Noviciat de Malines, au titre de frère coadjuteur. Il y prononça ses premiers vœux en 1616 et y demeura jusqu'en 1617. De 1618 à 1621, il résida à la maison professe d'Anvers, avant d'être envoyé au Collège de Bruxelles, où il émit ses vœux définitifs le 27 juillet 1625. Après un séjour romain, Seghers regagna Anvers en 1627, où il s'établit définitivement jusqu'à sa mort, en 1661, peignant activement dans son couvent.

Très vite, le caractère exceptionnel de ses talents, ainsi que la singularité de sa situation privée, lui attirèrent une renommée dépassant de très loin les confins de sa ville natale. Les commandes de tableaux, en provenance des différentes cours européennes, ne tardèrent pas à affluer. Artistes et gens de lettre le tinrent en haute estime : Rubens collabora vraisemblablement avec lui à un tableau aujourd'hui disparu. Seghers se spécialisa presque exclusivement dans la peinture de fleurs et porta à la perfection la formule héritée de Jan Brueghel de Velours : des guirlandes de fleurs, disposées en feston sur un fond noir, encadrant des sujets de piété ou des médaillons en grisaille. Toujours mesurées dans leur opulence baroque, les compositions florales de Seghers furent rarement égalées dans la finesse d'observation, la délicatesse de la facture, la pureté des formes et le chatoiement d'une gamme chromatique dominée par de subtiles variations de pourpres, de carmins et de blancs.

Ce bouquet, d'une pureté encore archaïsante et peint sous l'immédiate influence de Jan Brueghel de Velours, constitue un exemple particulièrement représentatif de l'autre pan de la production florale de Daniel Seghers, par opposition à ses Guirlandes, dont il fit triompher la formule.

Sur un entablement de bois, un simple vase en verre, dont la panse limpide reflète, à gauche, une fenêtre –un procédé cher à l'artiste pour introduire des jeux de lumière– présente, avec une grande ingéniosité décorative, une savante combinaison de fleurs : pivoine, aubépine et tulipes panachées, que viennent couronner iris et jacinthes, auxquelles deux papillons, placés symétriquement aux angles, apportent une note pittoresque.

Renonçant aux agencements plus touffus de son maître Jan Brueghel de Velours, Seghers préfère construire sa composition autour de quelques variétés soigneusement choisies, qu'il décrit avec un infini scrupule de botaniste. Les contours vaporeux de leurs pétales, le chatoiement de leurs couleurs –dominées par des harmonies précieuses de pourpres, de carmins, de roses et de blanc– et la délicatesse de leurs feuilles sont ainsi retranscrits avec un naturalisme saisissant, et ceci grâce à une technique très sûre, où alternent minces frottis et empâtements.

L'utilisation habile du clair-obscur, un héritage caravagesque issu du séjour romain de Seghers, renforce encore l'atmosphère de mélancolie qui se dégage de cette oeuvre. La sobriété et l'élégance de ce panneau, reflets du tempérament mystique de l'artiste jésuite, peuvent ainsi être comprises comme une invitation à la méditation.

Bouquet de fleurs sur un entablement

Bouquet of flowers on a table

Panneau • Panel : 42 x 34 cm

Signé et daté de 1640

PROVENANCE :

Collection privée

LITTÉRATURE :

M-L Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVII^e siècle*, 1985, p 117 à 197

Daniel Seghers was born in Antwerp in 1590. Along with his contemporary Jan « Velvet » Breughel, he is surely one of the most remarkable personalities among the Antwerp floral painters of the seventeenth century.

After his father's death, his mother, who adopted the Protestant faith, took the adolescent Seghers to Holland, where he began his training as a painter in 1605. Upon returning to Antwerp in 1610, he joined the workshop of Jan « Velvet » Breughel who sponsored him as an apprentice in the corporation of Saint Luke in 1611. Seghers became a master that same year. In addition to the professional training of his disciple, Breughel also took it upon himself to convert him to Catholicism, and not unsuccessfully, as Seghers joined the Jesuit novitiate in Mechelen in 1614 as a lay brother. He took his first vows in 1616 and remained in the monastery until 1617. From 1618 to 1621, he lived at the Jesuit house in Antwerp, before being assigned to the college in Brussels where he took his definitive vows on 27 July, 1625. After a stint in Rome, Seghers returned to Antwerp in 1627, where he would stay until his death in 1661 working as an active painter from within his residence at the monastery. He quickly gained a reputation – as much for his exceptional talents as for his unusual personal circumstances.

Seghers specialised virtually exclusively in floral paintings and brought this formula inherited from the « Velvet » Breughel to a sublime perfection: garlands of flowers arranged in a wreath against a black ground, framing either religious elements or medallions in grisaille painted by collaborators. Always tempered in their baroque opulence, Seghers' floral compositions have seldom been equalled in their acute observation, delicate brushwork, purity of forms and the shimmering palette dominated by subtle variations of purples, carmine reds and whites.

This bouquet, with its purity that recalls a somewhat archaic model, and which shows the direct influence of Jan « Velvet » Breughel, provides a particularly representative example of the other dimension of Daniel Seghers' floral work, distinct from the Garlands for which he became best known.

On a wooden table, we see a simple glass vase whose limpid flank reflects a window to the left - a device often used by the artist to introduce a play of light - containing an artful combination of flowers arranged with great decorative invention: peonies, hawthorn and variegated tulips project above iris and hyacinths, while two butterflies positioned symmetrically at angles add a picturesque note.

Dispensing with the bushier arrangements of his master Jan « Velvet » Breughel, Seghers prefers to construct his composition around a few carefully selected varieties of flower, which he assiduously depicts with a botanist's care. The ethereal contours of their petals, the shimmering colours dominated by rich harmonies of purples, carmine reds, pinks and white, and the delicacy of their leaves are thus captured with striking naturalism, the product of a highly confident technique that combines thin glazes with areas of impasto.

The skilful use of chiaroscuro, a Caravaggian legacy resulting from the artist's stay in Rome, further reinforces the melancholic atmosphere exuded by this painting.

The panel's sobriety and elegance, reflecting the mystical temperament of this Jesuit artist, can thus be read as an invitation to meditation.



Jacob van Es est né à Anvers vers 1596 et c'est dans cette ville qu'il passa toute son existence.

On le trouve inscrit dans la corporation de Saint-Luc en 1616. L'année suivante, il se maria et eut sept enfants.

Il se spécialisa dans la peinture de nature morte en développant très tôt une facture personnelle, qu'il ne modifia pratiquement pas par la suite et qui lui assura de son vivant un très vif succès.

Il excellait tout particulièrement dans la représentation d'éléments simples, qu'il disposait sur un plan incliné de table, de manière à les décrire avec le plus d'acuité possible. Il privilégiait les formes arrondies et fermes et en soulignait la plasticité et la densité par l'emploi d'une pâte relativement dense, qu'il posait par larges touches, dans de forts contrastes d'ombre et de lumière.

La vitalité de son coloris et son analyse scrupuleuse et objective de la réalité servaient ses compositions, qu'il élaborait avec beaucoup d'aisance et où dominait avait tout la recherche d'équilibre et d'unité, dans un souci constant de la juste répartition entre les différents volumes, souvent révélés par un fond de couleur neutre.

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

Cette nature morte au format ambitieux est un exemple éloquent de ce qui confère aux compositions de Jacob van Es leur poésie calme et sereine, répondant parfaitement à l'appellation de « vie silencieuse » utilisée dans les langues germaniques pour désigner ce genre.

Sans jamais céder à la tentation de la surcharge décorative, van Es arrange et fait dialoguer entre eux quelques motifs simples - comestibles et objets - mais toujours judicieusement choisis : ici, un plat d'étain garni d'huîtres fait pendant à une corbeille d'osier où s'entassent pêle-mêle des fruits et de généreuses grappes de raisins. Pour détailler au mieux chaque forme, l'artiste les dispose sur le plan incliné d'une table et utilise l'artifice du fond de couleur sombre pour faire ressortir leur densité et leur plasticité, que renforce encore, au premier plan, une vive lumière, venue de la gauche, provoquant de forts contrastes et accentuant les ombres portées.

Cette distribution des éléments dans l'espace est loin d'être anodine : avec beaucoup d'habileté, la répartition des volumes fait alterner l'assiette avec les verres montés et la corbeille, la plénitude des fruits avec les coquillages, tout en ménageant à l'œil un certain repos. Par cette harmonieuse alternance de pleins et de vides, la composition suscite une impression de pondération et d'équilibre, qui est aussi la leçon de cette collation interrompue : point n'est besoin de trop abuser de plaisirs terrestres et vains car la mesure en toute chose est préférable. C'est ce que le symbole des huîtres - dont la coquille dissimule parfois une perle, image de la vie intérieure et de la spiritualité - invite le spectateur à comprendre.

Par delà cette interprétation, la sobre harmonie des accords chromatiques de brun, jaune et orange, animée par quelques touches d'une éclatante blancheur, confère à cette nature morte une élégance toute en retenue, qui séduit l'œil de l'amateur.



Nature morte à la corbeille de raisins et au plat d'huîtres

Still life with a basket of grapes and a plate of oysters

Panneau • Panel : 65 x 100 cm

Signé

PROVENANCE :

Collection particulière



Jacob van Es was born in Antwerp in 1596 and spent the whole of his life in this town.

He was found to be a member of the guild of Saint-Luc in 1616, and in the following year, he married and went on to have seven children.

He specialised in still life paintings and developed a personal technique very early on. He barely altered it throughout his career, which ensured him great success during his lifetime.

He particularly excelled in the representation of simple elements, which he arranged on a table placed at an incline so that he could portray them as accurately as possible. He preferred round, firm forms and emphasised their plasticity and density by using a relatively thick paste, which he applied with large brushstrokes, employing strong contrasts of light and shade.

The vitality of his colours and his scrupulous and objective analysis of reality enhanced his paintings, which he elaborated with great ease. A search for balance and unity dominates his work, as well as a constant attention to the correct distribution between the various volumes, often standing out against a background of a neutral colour.

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

This still life of ambitious proportions is an eloquent example of what gives Jacob van Es' paintings their aura of calm and serene poetry, perfectly corresponding to the term « silent life » used in Germanic languages to designate this genre.

Without conforming to the temptation of decorative excesses, van Es arranges and harmonises his painting with a few simple, but always wisely-chosen motifs – food and objects: here, a pewter plate garnished with oysters counterbalances a wicker basket piled with an assortment of fruit and generous bunches of grapes. To detail each form to the full, the artist arranges them at an incline on a table, and uses the artifice of a dark background to emphasise their density and plasticity, reinforced in the foreground by a bright light coming from the left, producing sharp contrasts and accentuating the shadows. This distribution of the elements in space is far from insignificant: with great skill, the volumes are arranged to alternate the plate with the standing glasses and the basket, and the fullness of the fruit with the shellfish, while offering the eye a certain respite. Through this harmonious alternation of full and empty, the painting inspires a feeling of balance, which is also the lesson of this interrupted light meal: there is no need to over-indulge in earthly and vain pleasures because everything can be enjoyed in moderation. This is what the symbol of the oysters – whose shell sometimes hides a pearl, the image of inner life and spirituality – invites the viewer to understand.

Beyond this interpretation, the sober harmony of the browns, yellows and oranges, brought to life through a few dazzling touches of white, endows this still life with a restrained elegance, which seduces the eye as much as it surrounds this work with a certain melancholy.



Apparenté à une famille d'artistes décorateurs actifs à Fontainebleau à la fin du XVI^{ème} siècle, François Garnier fonda un atelier à Paris, sur le Pont Notre-Dame et se spécialisa dans un genre hérité de la tradition flamande et hollandaise, la nature morte. Marchand de tableaux prospère, il se lia à la communauté des peintres qui travaillaient dans le quartier de la foire Saint-Germain, le véritable centre parisien de cette production, très prisée des amateurs de l'époque. En épousant en 1620 Marie Guilbert, la veuve du peintre Nicolas Moillon, il devint le beau-père de Louise Moillon, autre représentante de ce genre. Selon toute vraisemblance, il fut son maître et noua avec elle, à travers la peinture, un dialogue privilégié, leur œuvre respective se répondant et allant même jusqu'à se confondre.

Epris de la réalité la plus humble, qu'il aimait décrire avec acuité, François Garnier mettait tout son talent à représenter des choses de la vie quotidienne : de simples fruits, généralement rouges, avec une prédilection pour les assiettes de fraises des bois ou les cerises flanquées de branches de groseilles à maquereau (Paris, Musée du Louvre, signé et daté de 1644).

Ses œuvres se distinguent par le refus d'effets décoratifs trop luxuriants au profit de compositions plus sobres, saisies dans une austère pénombre, dont se dégage une impression de calme et de méditation. Sa prédilection allait à des tons ocre et rouge vif et à la recherche d'effets de transparence.

La quintessence de l'art épuré et grave de François Garnier se retrouve toute entière dans cette nature morte aux influences nordiques persistantes, qui marquèrent tout au long de sa carrière le travail de l'artiste.

Fidèle aux modèles anversois, sa composition, volontairement dépouillée, est à la fois simple et parfaitement équilibrée : sur un entablement de bois parallèle au plan du tableau – artifice qui tend à rendre leur présence plus intense pour l'œil du spectateur – des fraises des bois, disposées dans une précieuse coupe de porcelaine, déploient leur beau rouge éclatant, par contraste avec le fond sombre et neutre du tableau. Leurs coloris chaud et vibrant, qu'illumine par endroits le blanc pur de quelques fruits moins mûrs, tranchent sur le vert des feuilles qui constituent leur écrin et les dominantes ocres de la table. La subtilité de ces agencements chromatiques, alliée à un dessin très sur (sensible, notamment, dans le naturalisme saisissant de la chair des fruits), suffisent ainsi au peintre à rendre de façon quasi tactile cette vie silencieuse des objets, que seul un oiseau vient perturber, tout en évoquant indirectement l'idée de vanité et de brièveté inhérente au genre.



Nature morte à la coupe de fraises

Still life with dish of strawberries

Panneau • Panel : 26 x 34,5 cm

PROVENANCE :

Collection particulière

LITTÉRATURE :

M. Faré : *le Grand Siècle de la Nature Morte en France, le XVII^{ème} siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1974, p. 44 à 48



Born into a family of decorative artists working at Fontainebleau at the end of the sixteenth century, François Garnier set up a workshop in Paris on the Pont Notre-Dame, where he specialised in a genre initiated by the Flemish and Dutch, the still life. A prosperous dealer in paintings, he frequented the community of painters working in the neighbourhood of the Saint-Germain market, which formed Paris' veritable nerve center for this type of painting, which was so highly prized by amateurs at the time. When, in 1620, he married Marie Guilbert, the widow of the painter Nicolas Moillon, he became the father-in-law of Louise Moillon, also a still life painter. To all appearances, he became her master and together, they conducted a close dialogue through painting, as their respective bodies of work are so related as to seem nearly interchangeable.

Enamored of the prosaic, which he strove to describe with piercing acuity, François Garnier devoted all of his talent to depicting objects from daily life: simple fruits, generally red in colour, with a particular penchant for strawberries or cherries flanked by bunches of currants (Paris, Musée du Louvre, signed and dated 1644).

His work stands out for its avoidance of overly luxuriant decorative effects in favour of more sober compositions underscored by austere shadows which create an impression of serenity and meditation. He particularly liked ochres and bright reds as well as transparent effects.

A quintessential example of the pared down and contemplative work of François Garnier, this still life shows the distinctive northern influences which would mark the artist's production throughout his career.

In accordance with Antwerp models, his intentionally spare composition is at once simple and perfectly balanced: on the surface of a wooden table parallel to the picture plane – a device designed to project the objects more intensely before the viewer's eye – strawberries have been arranged in a magnificent porcelain bowl with their dazzling red blazing forth against the painting's dark, neutral background. Their warm, vibrant colour, modulated here and there by paler, unripe berries, stands out against the green of the leaves in which they nestle and the dominant ochre hues of the table. The handling of these chromatic effects, combined with a highly confident draughtsmanship (particularly evident in the striking naturalism of the flesh of the fruits), is all the painter requires to bring almost palpably to life this silent world of objects which is only disturbed by a bird who at the same time indirectly evokes the notion of vanitas and fleetingness inherent to the genre.



Linard est avec certitude l'un des plus grand maîtres français de la nature morte au XVII^e siècle. Son nom fut mentionné pour la première fois à Paris en 1626. Il vécut d'abord rue d'Angoumois, près de Saint-Germain-des-Prés. La corporation des peintres flamands y siégeait à l'époque et tout semble indiquer que Linard la fréquenta de bonne heure. Son influence sera grande dans le développement du genre de la nature morte en France. Il s'installa ensuite rue de Poitou dans le Marais. Il s'y était acheté une charge de valet de chambre qui lui donna une certaine aisance financière. Sa rencontre avec le peintre Vignon, qui était également un marchand de tableaux reconnu, lui permit de se faire un nom en tant que peintre. Linard dut jouir d'une certaine renommée en son temps. Georges de Scudéry le cite en effet dans son « cabinet de M. de Scudéry, gouverneur de Notre-Dame de la garde » (1646) comme ayant participé à la réalisation d'un tableau fameux. Il le compare à cet occasion aux grands maîtres italiens que sont Titien et Raphaël.

Au début de sa carrière, Linard semble avoir principalement peint des allégories, sujet alors fort en vogue. Dans les années 1630, le peintre s'attellera aux natures mortes qui lui valent aujourd'hui sa renommée.

Cette composition sur panneau, signée en son centre (Js Linard à Paris) et daté en bas à droite de l'année 1638, présente une grande qualité picturale et reste parfaitement représentative de l'œuvre intimiste de Linard.

Cette composition ambitieuse est éminemment symbolique. Les modulations chromatiques se déclinent dans une douceur des tons et dans un jeu de couleurs proche de la réalité. Basé sur une syntaxe simple et touchante, le dynamisme de cette composition puise sa force dans le traitement d'une lumière blonde et douce à l'image d'un petit matin ensoleillé. Chef d'œuvre naturaliste, cette composition empreinte de quotidienneté nous permet d'admirer toute la virtuosité de ce peintre. La magie chromatique mêlée à la rigueur d'une composition rationnelle apportent à l'œuvre un équilibre parfait. La force du tableau se situe essentiellement dans la souplesse du tracé des fleurs et des fruits illuminés par cette tonalité dorée dans laquelle baigne la composition.

Le panneau est à rapprocher des « Cinq sens » ainsi que des « Paniers de prunes », appartenant tous deux à des collections particulières. Les « Cinq sens au paysage », conservés au Musée de Strasbourg, et également signés et datés de 1638, présentent les mêmes qualités picturales que l'œuvre que nous présentons aujourd'hui.



Nature morte aux fraises, citrons, roses et grenades dans une corbeille d'osier sur un entablement

Still life with strawberries, lemons, roses and pomegranates in a wicker basket on a table

Panneau • Panel : 27,5 x 36,5 cm

Signé et daté 1638

PROVENANCE :

Collection privée



Linard is certainly one of the greatest French still life painters of the seventeenth century. His name is mentioned for the first time in Paris in 1626. He initially lived on the rue d'Angoumois, near to Saint-Germain-des-Prés. This was the seat of the Corporation of Flemish painters at the time and to all appearances, Linard often joined them. He would have been enormous influence on the development of the still life genre in France. He later settled in the rue de Poitou in the Marais. There he purchased the office of valet de chambre which afforded him a certain financial security. His meeting with the painter Vignon, who was also a renowned painting dealer, enabled him to make a name for himself as an artist. Linard must have achieved a certain fame during his lifetime. Georges de Scudéry in fact refers to him in his « cabinet de M. de Scudéry, gouverneur de Notre-Dame de la garde » (1646) as having taken part in the realization of a celebrated painting. He compares this event with the great Italian masters Titian and Raphaël.

In his early career, Linard appears to have painted chiefly allegories, a highly fashionable subject at the time. In the 1630s, he began to devote himself to the still lifes for which he is still known today.

This painting on a panel, signed in the center (Js Linard à Paris) and dated in the lower right 1638, is a handsome composition that beautifully embodies the intimate work of Linard.

This ambitious composition is eminently symbolic. The gentle chromatic modulations show a play of colors that are quite life-like. Constructed with a simple, overlapping syntax, the composition draws its dynamism from the effects of a gentle golden light that suggests the early morning sun. A masterpiece of naturalism, in its thoroughly prosaic charm, this painting displays the artist's virtuoso skill. The magical chromatic effects combined with the rigor of the rationally constructed composition creates a work of perfect equilibrium. The striking quality of this painting is essentially contained within the fluidity of the outlines of the fruit and flowers illuminated with this golden glow that washes over the composition.

This panel can be compared to the « Five senses » as well as the « Baskets of plums », both in private collections. The « Five senses in a landscape », at the Strasbourg Museum, which is also signed and dated to 1638, shows the same pictorial qualities as this work.



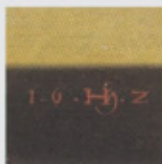
Ce tableau était considéré jusqu'à récemment comme étant de la main de Hans Hoffman (vers 1530 – Prague – vers 1591), une attribution aujourd'hui écartée au profit d'un Maître inconnu de l'Ecole Allemande, actif à la fin du XVI^{ème} siècle et au début du XVII^{ème}.

La découverte de ce panneau au monogramme non identifié permettra, il faut l'espérer, aux historiens de l'art d'étudier cet artiste. Son talent, digne des plus grands maîtres de la nature morte, est sensible dans la pureté et la sobriété de cette composition, où, à défaut de reconnaître des influences, se décèlent une grande originalité et une parfaite maîtrise picturale.

En attendant de préciser la personnalité de ce brillant artiste, cette œuvre, clairement signée du monogramme H, devrait permettre par l'étude de son style de découvrir d'autres tableaux jusqu'ici mal définis.

De cette composition, toute en retenue et en économie de moyens, se dégage une étonnante impression de sobriété et de pureté. Sur un entablement de bois nu, parallèle au plan du tableau, un plat d'étain offre au spectateur sa parfaite rotondité et sa brillance métallique, dans laquelle se reflètent, par contraste avec le fond sombre, des cerises d'un rouge profond, des framboises et de petits fruits piriformes.

Le cadrage resserré ; la mise en page simple et rustique, privilégiant un unique motif central ; l'extrême finesse de la touche ; la lumière crue et forte, violent élément de dramatisation et surtout la géométrisation presque abstraite des formes, sont autant d'indices d'un terreau artistique distinct, aux ascendances germaniques certaines et qui devraient, à l'avenir, contribuer à définir le travail de ce maître si injustement méconnu.



Nature morte au plat d'étain avec framboises

Still life with pewter plate and raspberries

Panneau • Panel : 24 x 37 cm

Monogrammé

PROVENANCE :

Collection Professeur Schroerdt, Brentano

Vente collection H. Hahn, Francfort, 1920 (lot 41, vendu comme Hans Hoffman)

Galerie De Jonckheere, 1984

Collection privée



Until recently, this painting was considered to be the work of Hans Hoffman (c.1530 – Prague – c.1591). Today, this painting is attributed to an unknown Master of the German School, active at the end of the 16th century and the beginning of the 17th. The discovery of this panel with the unidentified initial will, we hope, allow art historians to study this artist. His talent, worthy of the great still life masters, can be perceived in the purity and sobriety of this painting, where, although the influences are unknown, a great originality and a perfect pictorial mastery are revealed.

While the personality of this brilliant artist has yet to be clarified, this work, clearly initialled « H », should allow research into its style to reveal other paintings which have remained unidentified until now.

We would like to thank Professor Bergström for his work and the interest he has shown in this work.

Restrained and uncluttered, this painting exudes an astonishing impression of purity and sobriety. On a bare wooden table-top, parallel to the plane of the painting, the viewer can appreciate the perfect rotundity of the pewter plate and its metallic sheen, in which deep red cherries, raspberries and pear-shaped fruit are reflected, in contrast with the dark background.

The compact composition; the simple and rustic arrangement, favouring a central motif; the extraordinarily fine brushwork; the harsh, strong light – a violent dramatic element – and especially the almost abstract geometric forms, indicate a distinct artistic background, with definite Germanic roots. In the future, this should help to determine the work of this master who deserves to be known.



40

Christoffel Van Den Berghe

Vers 1600 – Middelburg – 1642

A Middelburg, la tradition, inaugurée par les Bosschaert, fut poursuivie par Christoffel van den Berghe, dont le charme des compositions florales retient aujourd'hui l'attention.

En 1619, il fit partie du comité de la Gilde des peintres et en devint doyen deux ans plus tard. Il fut l'élève d'Ambrosius Bosschaert, l'un des créateurs du grand style floral hollandais. Un bouquet de fleurs, signé et daté de 1617, présente de nombreuses analogies avec l'art du Maître. On retrouve chez lui le même souci du détail, la volonté de représenter le plus de variété possible, la même façon de présenter les fleurs sur leur tige bien droite.

L'apport personnel de van den Berghe réside dans l'apparent désordre qu'il introduit dans ses compositions dont le fond se charge d'insectes et de coquillages, essayant de trouver un autre mode d'expression en renouvelant le genre.

Parallèlement aux bouquets de fleurs, Christoffel van den Berghe peignit également quelques paysages de grande qualité. Nous vous proposons ici l'un d'entre eux. Ce cuivre dénote une nette influence de la peinture des Pays-Bas du sud. Tant dans la conception que dans le coloris, le tableau témoigne d'une double appartenance évidente. Il emprunte à Jan Brueghel de Velours des éléments iconographiques et picturaux dans la description naturaliste du site. Cependant, les détails des figures - élégantes, vêtues à la manière hollandaise et vues en miniature - sont typiques du maître. L'ampleur de sa vision est étayée par une interprétation coloriste fine et contrastée.



Paysage d'hiver
Winter landscape

Cuivre • Copper panel : 16 x 21 cm

PROVENANCE :
Collection privée



In Middelburg, the tradition initiated by the Bosschaert family was carried on by Christoffel van den Berghe, whose floral compositions are renowned for their charm to this day.

In 1619, he was a member of the council of the painters' guild, becoming dean two years later. He was a student of Ambrosius Bosschaert, one of the creators of the great Dutch tradition in floral painting. A bouquet of flowers, signed and dated 1617, shows many similarities with the art of this master. His work displays the same attention to detail, the same intent to represent as many kinds of flower as possible and the same way of presenting them on relatively erect stems.

Van den Berghe's personal contribution can be found in the apparent disorder that he introduces into his compositions, filling the background with insects and crustaceans, and in this way breathing new life into the genre, in his attempts to find a different mode of expression.

In addition to bouquets of flowers, Christoffel van den Berghe also painted some excellent landscapes. This copper panel is among them. It clearly shows the impact of the painting of the southern Netherlands. In both its conception and color scheme, the painting shows a combination of original elements and outside influences. From Jan « Velvet » Brueghel, he has borrowed the iconographical and pictorial elements in the naturalist description of the site. However, the detail in the figures – elegantly dressed in the Dutch fashion, seen in miniature – are typical of Van den Berghe. The scope of his vision is supported by a fine, richly contrasted palette.



41-42

Joost De Momper & Jan Brueghel Le Jeune

1601 – Anvers – 1678

Ces deux panneaux illustrent à merveille combien la collaboration entre Jan Brueghel le Jeune et Joost de Momper fut fructueuse et à l'origine d'un travail parfaitement complémentaire, le premier venant étoffer de personnages les compositions recherchées du second.

Prolongeant les scènes d'étals de marchés des Aertsen, Beuckelaer, Floris van Schooten ou Martin van Valckenborch, mais aussi les réjouissances villageoises d'un Brueghel ou d'un Balten, ces deux pendants s'inscrivent dans un genre autonome, celui de la vue de la ville. Ce type de représentation permettait à la fois de décrire fidèlement des sites topographiques, tout en soulignant, non sans fierté patriotique, la prospérité des cités flamandes, devenues au XVI^e siècle d'incontournables centres d'échanges commerciaux. Transcription d'une réalité urbaine finement observée et exaltation morale de la valeur productive du travail étaient ainsi mêlées.

Le premier panneau campe l'industrielle place du marché d'une ville flamande, sur laquelle règne une intense agitation. Des paysans venus de la campagne vendre leurs produits, transportés dans des chariots bâchés tirés par des chevaux – un motif récurrent chez Jan le Jeune – y côtoient des artisans et des membres de la bourgeoisie et de l'establishment urbain, formant une foule bigarrée, vaquant dans le plus grand empressement à ses activités quotidiennes.

Avec beaucoup de brio, ces groupes de personnages, malgré l'échelle miniaturiste, s'échelonnent habilement dans l'espace jusqu'aux confins des habitations. A cet endroit, le graphisme délicat et précis de Momper laisse place à quelques cernés blancs pour suggérer les maisons les plus lointaines et à une magnifique évocation atmosphérique, sa facture se faisant plus enlevée dans un grand morceau de ciel nuageux.

Par ailleurs, les hautes bâtisses coiffées de pignons, la silhouette monumentale de l'église avec son porche si particulier, le port et l'ensemble des architectures ne laissent aucun doute sur l'identité de cette bourgade : il s'agit de la ville de Lier.



Le retour du troupeau au village
Place de marché à Lier

Return of the flock to the village
The marketplace at Lier

Panneau • Panel : 61 x 87 cm

Personnages de la main de Jan Brueghel II

PROVENANCE :

Collection particulière



These two panels brilliantly illustrate the fruitful collaboration between Jan Brueghel the Younger and Joost de Momper, and how it lay at the source of a perfectly complementary work, with Brueghel filling the elaborate compositions of de Momper with his figures.

Expanding on the scenes of market stalls by Aertsen, Beuckelaer, Floris van Schooten or Martin van Valckenborch, and also village festivities by the likes of Brueghel or Balten, these two counterparts belong to an autonomous genre, that of townscapes. This type of portrayal allowed topographical sites to be faithfully depicted while at the same time emphasising, with patriotic pride, the prosperity of Flemish towns, which had become major centres of trade in the 17th century. These paintings were a mixture of a transcription of finely-observed urban reality and moral exaltation of the productive value of work.

The first panel portrays the industrious marketplace of a Flemish town, filled with an intense hustle and bustle. Peasants from the countryside have come to sell their produce, transported in covered horse-drawn carts – a recurring motif in Jan the Younger's work. They rub shoulders with craftsmen, members of the bourgeoisie and townsmen, and form a colourful crowd, hurriedly going about its daily activities. With great brilliance, and despite the miniaturist scale, these groups of people are cleverly distributed throughout the space up right up to the houses.

Here, de Momper's delicate and precise style of drawing gives way to several white touches to suggest the houses furthest away and to a magnificent atmospheric evocation, with a more spirited technique used for a large patch of stormy sky.

Furthermore, the high gabled buildings, the monumental outline of the church with its very distinctive entrance, the port and all the pieces of architecture, leave us in no doubt as to the identity of this small town: it is indeed Lier.



41-42

Joost De Momper & Jan Brueghel Le Jeune

1601 – Anvers – 1678

Le second panneau pourrait incarner l'épisode qui, dans le temps, suit immédiatement cette scène de marché : le retour des paysans et du bétail au village. Sous les frondaisons de grands arbres-coulisses, le paysage reprend ici une organisation spatiale chère à Momper, la route terreuse conduisant le regard du spectateur vers un horizon bas, que la perspective fuyante fait se prolonger jusqu'à l'infini. Si l'organisation traditionnelle en trois plans successifs brun-repoussoir / vert / bleu n'est pas ici oubliée, elle n'en est pas moins rythmée par des accents de lumière d'une rare justesse et ponctuée de quelques notes de couleurs éclatantes. Au fond du panneau, la minutie des détails cède même le pas à une touche quasi impressionniste, caractéristique de la production de Momper.



The second panel could represent an episode in time immediately following this market scene: the return of the peasants and livestock to the village. Beneath the foliage of a broad curtain of trees, the landscape here once again features a spatial organisation dear to de Momper, with the muddy road leading the viewer's gaze towards a low horizon that the vanishing perspective prolongs into infinity. While the traditional organisation in three successive planes – brown in the foreground, then green and blue – has not been forgotten here, it is nonetheless punctuated by touches of light of a rare precision as well as several touches of vivid colour. In the background of the panel, the meticulousness of the details even reveals an almost impressionistic touch, characteristic of de Momper's work.



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. Jan II 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 ce voyage. Il est de retour à Anvers le 12 août 1625, et s'y inscrit aussitôt comme membre de la Guilde de Saint-Luc et de la chambre de rhétorique attenante « De Violere », dont il est promu Doyen dès 1630. Il reprend la gestion de l'atelier familial et consigne ses activités dans un journal qu'il rédigera de 1625 à 1651. En 1626, Jan épouse à Notre-Dame d'Anvers Anne-Marie Janssens, fille du célèbre peintre Abraham Janssens.

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

Dans ses compositions florales d'une rare élégance, il abandonne les agencements compacts 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 par 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 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.



Paysage fluvial avec un port de pêche

River landscape with a fishing port

Panneau • Panel : 32,5 x 50,5 cm

PROVENANCE :

Collection privée

LITTÉRATURE :

Y. Thiéry : *Les peintres flamands de paysage au XVII^e siècle*, Bruxelles, 1986, pl. p. 204



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

As early as 1603, his childhood was overshadowed by the death of his mother. Jan was initiated in the art of painting in his father's studio. He was almost fifteen years old when his father thought of sending him to Italy – this plan was made all the more possible since « Velvet » Brueghel was counting on a noble patron in Milan, Cardinal Borromeo. He did not in fact depart until May 1622. Jan II indeed stopped in Milan, where he entered into the family circles of the cardinal before continuing his journey to Sicily, but the sudden death of his father in 1625 brought an end to this trip. He returned to Antwerp on 12th August 1625, and was immediately matriculated as a member of the Guild of Saint Luke and the adjoining « De Violere » chamber of rhetoric, where he was promoted to dean as early as 1630. He took over the management of the family studio and recorded his activities in a diary, which he kept between 1625 and 1651. In 1626, Jan married Anne-Marie Janssens, daughter of the famous painter Abraham Janssens, at the Cathedral of Our Lady in Antwerp.

Close to the subjects of his father, he did however renew their conception, adapting himself to the desires of his contemporaries. He substituted the mannerist style, prevalent until then, with a more realistic, simple and light-hearted art.

In his highly elegant floral paintings, he abandoned compact arrangements and instead, treated each richly sculptured flower as an entity in itself, thus revealing the beauty of each one. He therefore depicted a space where forms were organised more freely, treated with a succession of precise and rapid strokes, with generous and deep contours.

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

A smooth, glossy colour, which reflects the same enthusiasm that renders each painting a feast for the eye, makes Jan Brueghel the Younger, through his personal endeavours, a precursor of modern painting.



43

Jan Brueghel Le Jeune

1601 – Anvers – 1678

Le prototype de ce tableau est une œuvre de Jan Brueghel l'Ancien, datée de 1611, qui se trouve aujourd'hui à Bonn, au Rheinisches Landesmuseum (Scène de marché sur la rive d'un fleuve). D'autres versions par Jan Brueghel le Jeune, de dimensions similaires, sont toutes situées par le Dr. Klaus Hertz dans les années 1630 (Paysage fluvial avec embarcadère, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten ; Débarcadère, Munich, Alte Pinakothek ; Vue d'un village au bord de la rivière, collection David M. Koetsier, Zürich). Elles permettent aisément d'insérer la présente composition dans le corpus de l'artiste, à une époque où, ayant repris la direction de l'atelier familial, Jan Brueghel le Jeune travaillait dans la stricte observance des modèles paternels, reconnaissables à leur facture minutieuse et à leur coloris éclatant.

Les vues de village de Jan Brueghel le Jeune prolongent la tradition instaurée par son père, Jan Brueghel de Velours, bien qu'il s'attache à en varier les effets pour y apposer sa marque. Cette étroite fidélité, autant stylistique que thématique, aux poncifs du genre démontre, en plein cœur du XVII^e siècle, le goût persistant des collectionneurs pour les structures et les sujets en vogue au siècle précédent. Toutes les caractéristiques traditionnelles du paysage au XVI^e siècle sont en effet présentes dans cette charmante scène : une perspective construite autour d'un point de fuite placé haut dans l'horizon, conférant au tableau une illusion de profondeur infinie ; des espaces créés par une succession de plans, aussi bien graphiques que colorés ; des divisions essentiellement formées par des verticales ; des motifs de composition latéraux pour délimiter le champ pictural et un respect du schéma tripartite des couleurs (brun/vert/bleu), qui s'éclaircissent graduellement jusqu'à se fondre dans la luminosité du ciel.

S'il s'agit bien ici d'une construction savante, fruit d'une re-création d'un site naturel idéalisé, Jan Brueghel le Jeune n'y sacrifie pas pour autant l'élément humain ou le détail pittoresque. En introduisant dans sa composition une foule de personnages, saisis dans leurs activités quotidiennes, il capture sur le vif d'innombrables impressions réalistes, qui attirent et retiennent le regard du spectateur. La partie gauche de la scène est dominée par une ruelle de village, située en bordure d'une rivière, dont les confins se perdent sous les hautes frondaisons des arbres, qui en dissimulent les premières demeures. A l'avant-plan, apparaissent trois chevaux sellés (l'un monté par un cavalier), les naseaux frémissants et la robe encore toute imprégnée de la poussière du chemin. Non loin, sur le sentier conduisant à l'embarcadère, quelques passagers descendent de trois bateaux amarrés et viennent se mêler aux villageois. De retour du marché, comme le suggèrent leurs paniers remplis et les chariots attelés, ces derniers conversent avec animation, offrant ainsi un contrepoint à une nature calme et sereine. L'un des chiens, apportant une note d'humour à cette paisible évocation, poursuit des canards jusqu'au fleuve, sur lequel naviguent quelques embarcations à voile, sous un ciel parcouru de nuages.

Ce naturalisme est admirablement servi par un coloris nuancé et recherché : le premier plan, d'un brun ambré, s'harmonise au vert clair des lointains boisés et au bleu plus foncé des nuages, que perce une lumière jaune pâle, très douce, aux reflets scintillants. Ils mettent en exergue, mais jamais de manière trop appuyée, des pans entiers du tableau, tout en en laissant d'autres dans l'ombre. La composition est ainsi construite sur une alternance subtile de clair-obscur, de demi-teintes et de zones lumineuses, autant de contrastes qu'étaye un graphisme fin et sensible. La technique coloriste de Jan Brueghel le Jeune, dont ce tableau offre une parfaite illustration, est souple et minutieuse ; elle joint l'extrême finesse de l'exécution à un rythme fluide et libre. C'est sans doute en elle que réside la grâce qui se dégage de chacun de ses paysages : sans chercher à dépasser ceux de son père, ils concilient leur précision analytique à une sensibilité atmosphérique nouvelle.



The village views painted by Jan Brueghel the Younger carried on the tradition initiated by his father, Jan « Velvet » Brueghel, although he was at pains to vary the effects in order to bring to them his own unique and original mark. This strict fidelity, both stylistically and thematically to the clichés of the genre, illustrates the way that in the middle of the seventeenth century, art collectors still had a persistent taste for the structures and subjects that were fashionable during the previous century. Thus, all of the traditional characteristics of the sixteenth century landscape are present in this charming scene: a perspective constructed around a vanishing point high on the horizon, generating an illusion of infinite depth; spaces created by a succession of planes, defined both graphically and chromatically; divisions essentially formed by vertical lines; lateral elements in the composition which define the pictorial field and a respect for the tripartite system of colors (brown/green/blue), which gradually become a lighter until they melt into the bright sky.

While this painting offers a skillful construction re-creating an idealized natural site, Jan Brueghel the Younger does not exclude the human element and the picturesque detail. By introducing a crowd of figures into the composition, shown going about the daily activities, he captures countless realistic impressions that attract and hold the viewer's gaze. The left-hand side of the scene is dominated by a village road located at the edge of a river, whose edges are hidden by the high branches of trees which also cover the first houses. In the foreground, three saddled horses appear (one mounted by a rider), their nostrils flared and their coats still covered with the dust of the road. Not far away, along a road leading to the embankment, a few passengers are disembarking from three boats that are moored there and mingle with the villagers. Apparently returning from the market, as suggested by their full baskets and loaded carts, they chatter animatedly, thus offering a counterpoint to the calm and serenity of the natural setting. Lending a humorous note to this peaceful scene, one of the dogs chases some ducks up to the river on which a few sailboats drift beneath a sky dotted with clouds.

This naturalism is beautifully served by a subtle and carefully worked palette: the foreground, in its golden browns, harmonizes with the light green of the distant woods and the darker blue of clouds that are pierced by a very gentle pale yellow light with shimmering reflections. They highlight, ever so subtly, entire swathes of the painting while others are left in shadow. The composition is thus constructed through a gentle alternating between light and dark, muted tones and brilliant areas, with a fine and sensitive draftsmanship displayed throughout. Jan Brueghel the Younger's technique as a colorist, most beautifully illustrated by this painting, is smooth and detailed, combining an extreme finesse in the execution with smooth and loose brushwork. It is certainly this particular quality that lends his landscapes their particular grace: without attempting to transcend his father's models, they combine an analytical precision with a new atmospheric sensibility.

The prototype for this painting is in fact a work by Jan Brueghel the Elder, dated 1611, currently in Bonn, at the Rheinisches Landesmuseum (« Market scene on the bank of a river »). Two similar versions which are nevertheless quite distinct, by Jan Brueghel the Younger have been dated by Dr. Klaus Ertz to the 1630s (« River landscape with embankment », Antwerp, Royal Museum of Fine Arts; « Landing stage », Munich, Alte Pinakothek). These paintings make it possible to situate this composition within the artist's body of work, dating it to a period in which, having resumed direction of the family workshop, Jan Brueghel the Younger worked from his father's models which are recognizable for their minute brushwork and brilliant colors.



L'influence de Paul Bril et des années italiennes de Jan Brueghel l'Ancien est encore sensible dans ce ravissant paysage, même si tout connaisseur averti y décèlera aisément la touche enlevée, la palette délicate et le rendu minutieux des détails qui caractérisent le travail de Jan Brueghel le Jeune. Sans jamais le copier, Jan II poursuit les innovations thématiques et stylistique de son père, tout en les adaptant au goût du jour et en leur insufflant dès son retour d'Italie, en 1625, une liberté de ton nouvelle. La facture allègre de cette Fuite en Egypte, ainsi que sa similitude avec d'autres compositions de l'artiste (une Fuite en Egypte analogue est conservée à Göteborg, au Kunstmuseet), plaident donc en faveur d'une datation vers 1630.

L'épisode biblique de la Fuite en Egypte, tiré du Nouveau Testament, est ici transposé dans un paysage rustique et naturaliste, sous un ciel haut, dans lequel vole une unique hirondelle, signe peut-être annonciateur du printemps. Au premier plan, Joseph et Marie, montée sur un âne et tenant l'Enfant Jésus dans ses bras, cheminent dans la campagne, tandis que des promeneurs s'en retournent à travers les bois en direction de quelques maisons isolées. Au loin, un pont surplombe la rivière et un moulin à eau. Sur ce fragile édifice de bois passent un cavalier précédé d'un chien et quelques personnages plus indistincts, comme indifférents à la scène grave qui se joue en contrebas. L'atmosphère est calme et sereine, à peine assombrie par les frondaisons expressives des arbres, aux troncs noueux et aux feuillages touffus, dont la verticalité structure, de loin en loin, une composition à dominante horizontale. Le regard du spectateur, en suivant les méandres du cours d'eau, est absorbé par une ville flamande aux contours blancs, dominée par un clocher, qui apparaît au fond du tableau, vivement mise en lumière par une trouée de soleil dans le ciel ombrageux. Pour susciter ce sentiment d'extension infini de l'horizon, dont les confins semblent indiscernables, Jan Brueghel le Jeune adopte une construction complexe, appelée « paysage en point de fuite », qui n'est autre que le prolongement orthogonal de l'espace en profondeur – formule novatrice initiée par son père. Comme les coulisses d'un théâtre, les différents plans de la composition, traversés par la ligne serpentine de la rivière, s'étagent et se succèdent pour s'ouvrir sur une large perspective.

Mais Jan le Jeune ne sacrifie pas pour autant à cet agencement savant l'élément humain, ni le détail pittoresque. Il peuple cet environnement boisé de petites figures réalistes et de scènes savoureuses, comme le héron pêchant en contrebas. A cet effet, il emploie le graphisme fin et stylisé qui lui est propre, dont la minutie est exaltée par une extraordinaire technique coloriste. Car si l'alternance traditionnelle des plans brun/vert/bleu n'est pas ici oubliée, elle est ponctuée de quelques accents chromatiques éclatants, comme cette tâche rouge vive formée par le costume de Joseph.

Tous ces éléments suffisent au peintre pour insuffler à cette toile une vie paisible, toute de douceur et de méditation, si caractéristique de ses paysages qui lui assurèrent succès et reconnaissance tout au long de sa fructueuse carrière.



Paysage avec la fuite en Egypte
Landscape with flight into Egypt

Panneau • Panel : 20,7 x 27,2 cm

Signé, en bas à droite : I. BRUEGHEL

PROVENANCE :

Collection privée



The influence of Paul Bril, and the years Jan Brueghel the Elder spent in Italy, is clear in this beautiful landscape, even if any well-informed connoisseur would easily detect the spirited stroke, the delicate palette and the meticulous rendering of detail that characterises the work of Jan Brueghel the Younger. Without ever copying him, Jan II pursued the thematic and stylistic innovations of his father, while adopting them to current tastes and giving them a new freedom of style upon his return from Italy in 1625. The light-hearted style of this Flight into Egypt, as well as its similarity with other paintings by the artist (a similar Flight into Egypt is kept at the Kunstmuseet in Gothenburg), means it was probably executed around 1630.

The biblical episode of the Flight into Egypt, taken from the New Testament, is transposed here into a rustic and naturalist landscape, beneath a vast sky, where a single swallow flies, perhaps a sign announcing spring. In the foreground, Joseph and Mary, mounted on the back of a donkey holding Jesus in her arms, are making their way through the countryside, while walkers return through the woods towards a few isolated houses. In the distance, a bridge crosses the river and a watermill.

A horseman passes over this fragile wooden construction preceded by a dog and a few more indistinct figures, as though they were indifferent to the serious scene which is being enacted below. The atmosphere is calm and serene and barely shaded by the expressive, dense foliage of the trees, with their knotted trunks, whose verticality recedes into the background thus creating a composition with a dominant horizontal. The viewer's gaze, which follows the meandering stretch of water, is absorbed by a Flemish town with white contours, dominated by a bell tower, which appears in the background of the painting, vividly illuminated by a shaft of sunlight piercing through a stormy sky.

To create this impression of a never-ending horizon, whose edge appears indiscernible, Jan Brueghel the Younger uses a complex device called « landscape with a vanishing point », which is none other than the orthogonal extension of the space in depth – an innovative formula initiated by his father. As in the wings of a theatre, the different planes of the composition, crossed by the serpentine line of the river, are tiered and succeed one another, opening into a broad perspective.

But Jan the Younger does not however sacrifice the human element nor picturesque detail to this clever arrangement. He peoples this wooded environment with small realistic figures and delicious scenes, like the heron fishing below. To this end, he uses his personal fine and stylised drawing technique, whose meticulousness is exalted by an extraordinary use of colour. While the tradition of alternating brown/green/blue planes has not been forgotten here, it is however punctuated with several touches of dazzling colour, like this spot of bright red formed by Joseph's clothing.

All these elements suffice for the painter to fill this painting with a feeling of peacefulness, softness and meditation, so characteristic of these landscapes which ensured him success and recognition throughout his long and fruitful career.



45

Jan Brueghel Le Jeune

1601 – Anvers – 1678

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 XVII^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, espaces créés par la disposition de plans successifs qu'ils soient graphiques ou colorés ; divisions essentiellement formées par des verticales ; motifs de composition ou écrans latéraux pour encadrer le tableau ; 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 d'une gamme chromatique toute en finesse. 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 héritée de Jan Brueghel l'Ancien se veut souple et minutieuse. Sa compréhension des couleurs complémentaires est parfaite, son rythme fluide est d'une liberté rarement égalée. La précision de sa facture et l'extrême finesse de son exécution, sont dignes de celles de son père. Jan Brueghel le Jeune parvient à exhaler 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.



Une place de village animée, avec fuite en Egypte

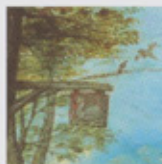
A lively village square, with flight into Egypt

Cuivre • Copper panel : 22 x 31 cm

Signé

PROVENANCE :

Collection privée



The village views painted by Jan Brueghel the Younger carried on the tradition initiated by his father, Jan « Velvet » Brueghel, although he was at pains to vary the effects in order to bring to them his own unique and original mark. This strict fidelity, both stylistically and thematically to the clichés of the genre, illustrates the way that in the middle of the seventeenth century, art collectors still had a persistent taste for the structures and subjects that were fashionable during the previous century. Thus, all of the traditional characteristics of the sixteenth century landscape are present in this charming scene: a perspective constructed around a vanishing point high on the horizon, generating an illusion of infinite depth; spaces created by a succession of planes, defined both graphically and chromatically; divisions essentially formed by vertical lines; lateral elements in the composition which define the pictorial field and a respect for the tripartite system of colors (brown/green/blue), which gradually become a lighter until they melt into the bright sky.

Although he did not copy them, Jan Brueghel adopted and, from 1640 onwards, pursued in the same manner the stylistic innovations that his father had established between 1603-1610. He brings to life naturalistic, rustic landscapes skillfully constructed through a technique known as « landscape in vanishing point perspective », an orthogonal extension of space into the distance.

These are indeed skillful, idealized constructions at the same time as being careful recreations of natural sites. However, Brueghel never abandons the human element or the picturesque detail which, in their plethora of realistic impressions, intrigue and amuse the viewer. The result is a perfect balance, largely the product of the simplicity of his language and the rigor of his style, between the creation of open space and the arrangement of forms which generates a vision of nature as tranquil and serene.

Coherent in its major lines and immediate principles, this composition also aims to achieve unity through color, with a highly refined chromatic range. The spatial effect is constructed as much through the alternation of verticals as of zones of light, shadow and halftones into the distance, sustained by a fine and sensitive draftsmanship. The smooth and exacting color technique is a legacy of Jan Brueghel the Elder. The artist has a perfect mastery of complementary colors and displays a rhythmic fluency virtually unparalleled in its freedom of range. With a precision of brushwork and an extreme finesse of execution that is every bit worthy of his father, Jan Brueghel the Younger succeeds in giving expression to a natural grace, reconciling the taste for colorful and attractive detail with the subtlety of the miniaturist and a rigorous, analytical technique.

In a process that is in turn hedonistic, rigorous and spirited, transparent and ethereal, the artist seeks to express the abundance within the most ordinary and simple of sentiments. In a single painting he combines the union or harmony between man and nature with an ecstatic realism, described with devotion.



Jan Brueghel Le Jeune

1601 – Anvers – 1678

Faisant abstraction de tout élément superflu, cette composition florale particulièrement spectaculaire nous permet de comprendre facilement les raisons qui poussèrent ses contemporains à voir en Jan Brueghel le Jeune le plus grand peintre de fleurs de sa génération.

L'austérité voulue de cette composition ainsi que l'organisation précise des éléments qui la composent, mettent en évidence l'influence directe de Jan Brueghel l'Ancien qui peignit le modèle original de ce tableau en 1618. La majorité des variations sur ce thème que fit son fils furent traitées, à l'instar de l'œuvre paternelle, de manière horizontale. Dans le cas présent, au contraire, la composition, peinte verticalement, ne laisse pas apparaître la boîte à bijoux entourée de ses parures et de ses pièces d'or. Seule l'épingle à cheveux terminée par une perle vient compléter de sa présence cette nature morte, entièrement focalisée sur la tazza et sa couronne de fleurs. En donnant à sa nature morte une composition diagonale, Jan Brueghel s'avère un incontestable novateur en obtenant ainsi un magnifique effet de profondeur.

L'impression de richesse et de luxe est encore paradoxalement accrue par la présence d'un fond neutre et d'une simple table de bois qui empêchent le regard de se distraire du centre de la composition. Cette version exceptionnelle, pleine de poésie, marie avec grâce le simple œillet blanc et la coupe d'or rehaussée de chérubins. La couronne est composée de fleurs printanières et estivales : roses, anémones, renouées, myosotis et aubépines. Fleurs des champs et fleurs exotiques sont toutes peintes d'après nature avec une précision de botaniste. Cette composition si subtile trouve sa finition par une parfaite maîtrise de la lumière. Arrivant de gauche, celle-ci crée un jeu de clair-obscur remarquable qui permet au peintre de littéralement sculpter les détails de son tableau à partir des contrastes entre les ombres et la lumière. L'équilibre de la composition et la qualité d'exécution révèlent ici l'extraordinaire maestria d'un artiste au sommet de son art.



Nature morte Tazza et guirlande de fleurs
Still life with gilt tazza and wreath of flowers
Panneau • Panel : 41,4 x 33,2 cm

PROVENANCE :
Collection privée



Devoid of all superfluous elements, this spectacular and unique floral composition, with its uncontrived opulence, bears the distinctive hallmark of the talents that placed Jan Brueghel the Younger among the top floral painters of his generation.

The intentional austerity of the composition and the strict organization of the motifs instantly gives away the influence of Jan Brueghel the Elder, who created the original model for this painting in 1618. However, to date, the majority of the variations that Jan Brueghel the Younger subsequently painted have been given a horizontal format and a frontal, distributive organization of the elements. The gilt bowl generally does not appear alone - as in this case - but is usually accompanied by a jewelry box, fine accessories (of which nothing is left in this panel but an ivory comb decorated with a pearl) and sometimes a crystal pitcher. As for the wreath of flowers, it is usually balanced straight on the bowl, not diagonally. This exceptional version thus stands out for the sober arrangement full of poetry and restraint and the concentration of the effects on a single central motif, that of the tazza.

Placed on a simple wooden table, a gold cup shines with magnificence and all the refinement of its flawless craftsmanship - as indicated by the precious engraved details such as the figures of cherubs that adorn the foot. A few carefully selected varieties of flowers suffice to compose a wreath of rare elegance in which the various blossoms are subtly mingled. Roses, dahlias, carnations and jasmine, described with a botanist's excruciating care mix their shimmering colors and fragrances.

The lateral lighting, coming from the left is demonstrated by the extended shadow of the vase on the tablet, creating a subtle chiaroscuro that allows the painter to sculpt, with the contrast against the impersonal, abstract black background, the volume of the flowers and to highlight them with brilliant, rich accents. The solid and assured craftsmanship celebrates the relief of each blossom, delicately delineating their curled petals while the delicacy of the brushwork at times tense and then flowing impressively captures their ephemeral textures. The balance found in this panel, the perfect distribution of light and shadow and the quality of the execution reveals the incredible mastery of an artist at the peak of his abilities.



47 Frans Ykens

1601 – Anvers – 1693

Né à Anvers en 1601, Frans Ykens fit son apprentissage, dès l'âge de quatorze ans, aux côtés de son oncle, Osias Beert l'Ancien, qui l'inscrivit en 1615 dans la corporation de Saint-Luc, en qualité d'apprenti. Il fit un voyage vers Marseille et Aix-en-Provence et c'est en 1630 qu'il accéda au grade de maître. Il ne quitta plus sa ville natale jusqu'en 1665, date à laquelle des revers de fortune le conduisirent à s'installer à Bruxelles, où il demeura vraisemblablement jusqu'à sa mort. Il forma deux élèves, Gilliam Dandoy (1640) et Henri de Cleyn (1646).

Suivant le courant de sa génération, Frans Ykens s'affranchit de la conception artistique d'Osias Beert et adopta un style plus évolué et décoratif, composé de guirlandes et de festons de fleurs et de fruits autour d'un cartouche.

Sa personnalité s'affirma d'avantage dans l'interprétation du bouquet de fleurs ou de la nature morte. Dans ce domaine, il se détourna vite de la formule descriptive de son oncle pour des compositions plus globales, où les éléments étaient intégrés les uns aux autres par le jeu des diagonales et l'éclairage. Ses productions ne sont pas sans rappeler les œuvres de jeunesse de Snyder. La richesse du coloris de ses fruits et la délicatesse du rendu de ses fleurs le rapprochent d'avantage d'un Seghers. Mais il fut aussi tenté par la sobriété des Maîtres Hollandais, auxquels il emprunta certains motifs (comme celui de la tourte) – autant d'indices qui trahissent sa grande sensibilité aux différents courants de la nature morte contemporaine.

Cette nature morte de Frans Ykens se revendique à la fois de l'héritage de Frans Snyder dans son organisation spatiale et dans l'intégration, parfaitement réussie, de ses différents plans, mais aussi des productions de Daniel Seghers et de Jan van Kessel dans l'opulence baroque de ses fleurs et de ses fruits.

Sur un entablement de bois clair et nu, sont disposés, suivant un savant jeu de diagonales, des perdrix, des passereaux morts et un vase en cristal, dont s'échappe un luxuriant bouquet de roses, d'iris, de viornes et de tulipes. Leur étagement et leur combinaison – véritable défi à la nature, car les différentes espèces ici agencées n'ont aucunement les mêmes périodes de floraison – obéissent à une logique toute décorative.

Sur un plan un peu en retrait, que l'artiste suggère habilement au moyen des cous des volatiles et de l'artifice du couteau dépassant du bord de la table, une précieuse coupe de porcelaine chinoise Wan-Li déborde de prunes, de cerises, de framboises, de pêches et surtout de raisins, dont les pampres et les feuilles, par le jeu de leurs circonvolutions entrelacées, assurent le lien avec le bouquet. Grâce à la disposition des oiseaux, un mouvement discret s'amorce même au premier plan et contribue à briser le caractère statique du second registre. Il en résulte un enchevêtrement de formes, de textures et de couleurs chatoyantes, véritable séduction pour l'œil. Le fond neutre et abstrait, qui fait figure de repoussoir, et le clair-obscur travaillé, qui laisse volontairement dans l'ombre certains pans de la composition, mettent en valeur la palette raffinée du peintre.

On décèle dans ce tableau un métier très sûr, qui excelle à rendre aussi bien la translucidité des pétales que le plumage du gibier. Par sa qualité picturale autant que par son large format inédit, cette nature morte est une des œuvres majeures de Frans Ykens.



Vase de fleurs, gibier à plumes, corbeille de fruits et légumes

Vase of flowers with fowl and basket of fruit and vegetables

Panneau • Panel : 86,7 x 123,2 cm

Signé

PROVENANCE :

Collection privée

LITTÉRATURE :

P. Mitchell, *European Flower Painters*, 1973, p. 262 et fig. 387

E. Greindl, *Les Peintres Flamands de Nature Morte au XVII^e siècle*, 1983, p. 389, no. 42

M-L. Hairs, *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e siècle*, 1985, p. 286



Born in Antwerp in 1601, Frans Ykens began his training at the age of 14 in the workshop of his uncle, Osias Beert the Elder, who registered him as an apprentice in 1615 in the Corporation of Saint Luke. He traveled to Marseilles and Aix-en-Provence and became a master in his own right in 1630, subsequently remaining in his native city until 1665, when a reversal of fortune led him to move to Brussels where he apparently lived until his death. He trained two students, Gilliam Dandoy (1640) and Henri de Cleyn (1646).

As was typical of his generation, Frans Ykens distanced himself from the artistic conceptions of Osias Beert and took up the more sophisticated style of Daniel Seghers and Jean Philippe Van Thielen. After their example, he devoted himself to decorative formulae, composing garlands and swags of fruit and flowers around cartouches.

His personality, however, asserts itself in the interpretation of bouquets of flowers or still lifes. In this area, he quickly moved away from his uncle's descriptive formula in favour of more global compositions in which the elements are integrated through a play of diagonals and light effects. This work somewhat recalls the early work of Snyder. The rich colouration of his fruits and the delicate rendering of the flowers in turn could be compared to that of Seghers. However, he was also drawn to the austerity of the Dutch Masters, from whom he borrowed certain motifs (such as that of the pie) – all of which indicates his openness to multiple currents in the contemporary art of his day.

This still life by Frans Ykens lays claim on one hand to the legacy of Frans Snyder in its spatial organisation and flawless integration of the different spatial planes, while on the other hand it recalls the work of Daniel Seghers and Jan van Kessel in the baroque opulence of the flowers and fruit depicted.

On a bare table of pale-coloured wood, a still life has been constructed along diagonal lines that includes slain partridges and sparrows and a crystal vase from which spouts a sumptuous bouquet of roses, iris, viburnum and tulips. Both their arrangement and combination – which truly defies nature as the different varieties depicted would never be in bloom simultaneously – are the product of a strictly decorative logic.

On a somewhat recessed spatial plane, which the artist skilfully suggests by means of the throats of the fowl and the device of the knife projecting from the edge of the table, we see a precious bowl in Wan-Li porcelain overflowing with plums, cherries, raspberries, peaches and especially grapes, the interlaced tendrils and leaves of which form a play of spirals that provides a link with the bouquet. The positioning of the birds also introduces subtle movement in the foreground which serves to break up the static character of the second register. The overall result is an enthralling interweaving of forms, textures and shimmering colour.

The abstract neutral background out of which the objects project and the highly developed chiaroscuro, which allows certain sections of the composition to fall into deep shadow accents the refinement of the painter's palette. It is the handiwork of a confident master who is equally skilled at rendering the translucent petals of the flowers and the texture of the birds' feathers. It is these painterly qualities as well as the unusually large format which makes this still life a truly outstanding work in the oeuvre of Frans Ykens.



48

Isaac Soreau

1604 – Hanau – après 1638

Malgré une production recherchée et soigneusement recensée, la vie d'Isaac Soreau demeure mal connue. Originaire d'Anvers et de confession protestante, sa famille dut s'exiler, pour fuir les persécutions catholiques des Espagnols, à Hanau, près de Francfort. Le père d'Isaac, Daniel (mort en 1619) travailla d'abord dans le commerce de la laine, puis s'établit comme peintre et fonda un atelier. C'est très vraisemblablement auprès de lui qu'Isaac fit son apprentissage, avant de se spécialiser dans la nature morte et plus exceptionnellement dans le bouquet de fleurs. Le corpus, relativement restreint, de ses œuvres repose sur un tableau signé et daté de 1638, conservé au musée de Schwerin.

La composition des œuvres d'Isaac Soreau est caractérisée par une recherche d'équilibre des formes, une simplicité d'exposé et une description attentive des détails. C'est justement dans cette restitution de la réalité qu'il dévoile une tension d'observation peu commune. A force de la scruter rigoureusement, il la transcende en exaltant la beauté de chaque élément. Sa technique est exceptionnelle, nette et précise, d'une adresse inégalable. L'excellence de ce métier se décèle surtout dans l'emploi d'une pâte à l'éclat d'émail, dont la transparence rejoint les effets de glacis propres à la détrempe.

Isaac Soreau suscite aujourd'hui l'admiration unanime des connaisseurs et tient incontestablement sa place parmi les meilleurs peintres flamands de nature morte du XVII^e siècle.



Nature morte à la corbeille de raisins sur un entablement garni de fruits et d'un bouquet

Still life with basket of grapes, fruit and a bouquet on a table

Panneau • Panel : 54 x 76 cm

PROVENANCE :
Collection privée



Despite his sought-after and well documented body of work, relatively little is known about the life of Isaac Soreau. As Antwerp natives and Protestants, the family was forced to flee the persecution of the Catholic Spaniards, to Hanau, near Frankfurt. Isaac's father, Daniel (who died in 1619) initially worked in the wool trade, and later established himself as a painter and founded a workshop. There is every indication that Isaac underwent his apprenticeship there, before specialising in still lifes, and more particularly in painting bouquets of flowers. The fairly small body of work attributed to him is based on a painting, signed and dated 1638, in the Schwerin Museum.

Isaac Soreau's compositions are characterised by a pursuit of formal balance, a simplicity of presentation and an assiduous description of detail. It is precisely in this faithful reproduction of reality that the artist reveals an unusual tension in his observation. Through rigorous scrutiny, he seems to transcend each element, exulting in its individual beauty. The clarity and precision of his outstanding technique displays an unrivaled dexterity. The brilliance of his craft is particularly evident in the use of an enamel-like glaze, the transparency of which heightens the effect of the layers of tempera.

Long an unknown to art historians, Isaac Soreau currently enjoys the unanimous admiration of connoisseurs and indisputably ranks among the best Flemish still life painters of the seventeenth century.



Sobriété et retenue caractérisent cette nature morte d'Isaac Soreau, qui vient s'ajouter au corpus de ce peintre énigmatique.

La présentation, frontale et distributive, des objets (une simple corbeille d'osier emplie de raisins sur un entablement de bois clair, garni de fruits et d'un bouquet) ; l'austérité voulue de la mise en page et l'ordonnance rigoureuse de la composition révèlent l'influence de Jacob van Hulsdonck. Cependant, cette œuvre s'en distingue par un cadrage plus serré (les feuilles de vigne, disposées en éventail, atteignent presque les bords du cadre), qui contribue à donner au motif central de la corbeille une présence saisissante, encore renforcée par le fond sombre sur lequel elle se détache avec beaucoup de relief. Soucieux d'exactitude, l'artiste détaille avec beaucoup de virtuosité chaque forme et chaque ombre portée, jusque dans le repli des feuilles et privilégie, dans sa palette, les harmonies automnales, qui se marient parfaitement avec le thème du raisin.

Cette économie de moyens, dont se dégage une poésie humble, met en valeur les connotations pieuses du tableau. En effet, le raisin, symbole eucharistique, évoque par sa couleur et par son jus le sang versé du Christ, promesse de vie éternelle. Cette discrète allusion religieuse, très courante dans les natures mortes de l'époque, est encore renforcée par la présence, au premier plan, d'un quartier de grenade, dont les pépins éclaboussent la table.



This still life, recently added to Isaac Soreau's body of work displays the austerity and reserve characteristic of this enigmatic painter. The frontal and distributive presentation of the objects (a simple wicker basket of grapes on a pale wooden table decorated with fruit and a bouquet); the intentional austerity of the layout and the strict organisation of the composition shows the influence of Jacob van Hulsdonck. However, this work is distinctive for its tighter framing, (the grape leaves fan out to nearly touch the edges of the frame), which serves to heighten the striking presence of the central motif of the basket, which is in turn further dramatised by the deep relief effect of the dark background. With his typical devotion to accuracy, the artist captures each form and each shadow with virtuoso skill, down to the edging on the leaves, employing a palette of autumnal harmonies perfectly suited to the subject of the grapes.

This economy of means which generates an understated poetry, emphasises the painting's religious connotations. In fact, the grapes, as symbols of the Eucharist, through both their colour and their juice, evoke the blood of Christ and the promise of eternal life. This discreet religious allusion which was widely understood in the still lives of this era, is further reinforced by the presence in the foreground of a slice of pomegranate, the seeds of which stain the table.



49

Isaac van Oosten

1613 – Anvers – 1661

Paysage fluvial animé de personnages

River landscape with figures

Cuivre • Copper panel : 17 x 23 cm

PROVENANCE :

Collection privée, Belgique

Fils d'un marchand de tableaux portant le 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. Sa production fut limitée puisqu'il décéda en 1661 sans laisser de postérité.

En bon anversoïse, 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 fait de ses tableaux des oeuvres tout à fait charmantes.

Ce paysage, animé par une scène de bateaux voguant le long des rives paisibles d'un fleuve, semble inspiré d'un modèle élaboré par Breughel de Velours, dont Van Oosten était l'un des meilleurs disciples.

Dans cette œuvre pittoresque, l'artiste se distingue par un sens prononcé de la composition, par son rendu minutieux de la nature et par le nuancement des coloris qui s'estompent délicatement jusqu'aux confins du décor. Si, le schéma d'ensemble reprend effectivement un schéma brueghélien, le traitement des détails et la lumière très franche appartiennent bel et bien à van Oosten. Ses personnages, toujours très librement croqués, sont également rendus de façon très caractéristique, au hasard des scènes savoureuses des marins, des paysans et des voyageurs qui peuplent de manière vivante ce paysage calme et presque mélancolique.



The son of an art dealer 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 corporation. His production was fairly limited as he died in 1661 without descendants.

An Antwerp painter in the classic tradition, Isaac Van Oosten favored simple, relatively open landscapes. His work, produced in the second half of the century, appears not to have been influenced at all by the painters of wooded landscapes. He preferred great expanses accented simply with a pond or a few clumps of trees. His broadly undulating landscapes exude peace and tranquility. The trees are not stirred by the slightest breeze and the light falls gently over the entire composition.

His fine and minute technique and delicately nuanced palette situate the artist among the followers of Jan « Velvet » Brueghel, however Van Oosten brings a quality of lighting and a compositional balance to his paintings that gives them a charm all their own.

This landscape, enlivened by scene of boats floating along the peaceful banks of a river, appears to have been inspired by a model developed by the Velvet Breughel, of whom Van Oosten was one of the best disciples.

In this picturesque work, the artist asserts a pronounced sense of composition, with a minute rendering of nature in subtle colors which delicately fade towards the edges of the scene. Although the overall plan in fact borrows from a Brueghelian composition, the handling of the details and the quite direct lighting is thoroughly the invention of van Oosten. His figures, always loosely sketched, are also rendered in a highly characteristic manner, throughout the colorful scenes of sailors, peasants and travelers who energetically populate this tranquil, almost melancholy landscape.



50

Pieter Gysels

1621 – Anvers – 1691

Né à Anvers, Pieter Gysels fut l'élève de Jan Boots à partir de 1641. Il y acquit sa maîtrise en 1650. A l'image de son maître, Gysels s'adonne autant au paysage qu'à la nature morte. Si le style de ces dernières se rapproche de celui de Jan Weenix, ses paysages sont nettement apparentés à ceux de Jan Brueghel de Velours, particulièrement dans la structure des compositions et le choix du coloris.

Son art s'en distingue cependant par l'accent mis sur le jeu de la lumière. Une facture fine et minutieuse, sensible notamment au rendu des lointains, fait de Pieter Gysels un des grands paysagistes flamands de son temps. C'est ainsi qu'il n'hésita pas à réintroduire dans certaines de ses compositions un paysage panoramique. Son art se caractérise enfin par une figuration élégante des personnages, qui le rapproche des maîtres du genre tels que Hieronymus Janssens ou Gonzales Coques.

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

Ce paysage fluvial illustre, avec un raffinement tout particulier, les différentes facettes de l'art de ce peintre accompli que fut Pieter Gysels.

Si les hauts arbres du premier plan, qui encadrent la composition et font office de repoussoir, rappellent les excroissances végétales d'un Roelandt Savery, l'ouverture de plusieurs points de fuite et l'assouplissement décoratif de la construction révèlent une longue familiarité avec le travail de Gillis van Coninxloo. L'influence des grands maîtres se fait encore sentir lorsque l'on porte son attention sur le convoi des paysans voyageurs. La silhouette caractéristique d'un chariot bâché évoque tout naturellement l'art de Jan Brueghel de Velours. L'ample panorama de l'arrière-plan, ainsi que le rendu miniaturiste et délicat du feuillage bruissant dans le vent, renvoient, pour leur part, aux productions de Martin Ryckaert.

Néanmoins, le spectateur aurait tort de réduire cette charmante scène bucolique à une simple succession d'emprunts de Pieter Gysels à ses illustres aînés. On y décèle en effet une véritable libération des couleurs et de la lumière que l'artiste excelle à retranscrire au moyen de quelques accents très vifs - posés notamment sur la crête des arbres ou sur les façades des maisons. L'habituelle distinction ternaire de l'étagement des plans en fonction d'un coloris tranché s'efface ici au profit d'une interpénétration des tons et des formes, où les bruns, les verts et les bleus, sans être cloisonnés, semblent fusionner et se dissoudre.

A cette vibration lumineuse si particulière qui unifie tout le tableau, s'ajoute le goût prononcé de Gysels pour le pittoresque. Les personnages s'animent d'une vie propre : la paysanne à la tête entièrement dissimulée par un imposant panier, le groupe de voyageurs conversant en contrebàs et les deux personnages au dos courbés par le labeur sont autant de détails savoureux qui viennent vivifier la composition. On y reconnaît la facture preste et enlevée de l'artiste. Elle est tout particulièrement décelable dans la mise élégante des deux cavaliers qui rebroussement chemin.



Paysage avec un convoi de voyageurs traversant le gué d'un fleuve

Landscape with a convoy of travelers fording a river

Cuivre • Copper panel : 30 x 45 cm

PROVENANCE :

Galerie De Jonckheere, 1984

Collection particulière



Pieter Gysels was born in Antwerp where he became the student of Jan Boots in 1641 and was made a Master in 1650.

Like his Master, he practiced both landscape painting and still life. His still lifes are along the lines of those of Jan Weenix while the style of his landscapes is related to that of Jan « Velvet » Brueghel, specifically in the structure of the compositions and the choice of colors.

His art is distinctive in the accent he places on the play of light which he sometimes takes so far as to use quite bright colors, as well as in his fine and careful brushwork, particularly in his rendering of the views in the distance.

In a different vein, Pieter Gysels occasionally introduces panoramic landscapes into his works. Finally, his work is marked by an elegant handling of figures which places him among the ranks of the masters of the genre, such as Hieronymus Janssens, known as the dancer and Gonzales Coques.

The charm of his compositions combined with the diversity of his inspiration has made Pieter Gysels one of the best loved of Flemish artists.

This river landscape elegantly illustrates the various facets of the part of the most accomplished painter, Pieter Gysels, who was able to perfectly master numerous influences which intermingled in his work together with his own original input.

While the tall trees in the foreground which frame the composition and act as an element to create depth recall the vegetation seen in the work of Roelandt Savery, the use of several vanishing points and the softening of the construction to decorative effect indicate a thorough familiarity with the work of Gillis van Coninxloo. As for the convoy of peasants, in which we see the characteristic silhouette of a covered wagon, this naturally recalls the work of Jan « Velvet » Brueghel. The sweeping panorama in the background as well as the delicate and minute rendering of the vegetation rustling in the wind, in turn, reflect the work of Martin Ryckaert.

Nevertheless, reducing this charming bucolic scene by Pieter Gysels to a composite of the work of his illustrious predecessors would fail to do it justice. The artist deftly succeeds in engendering a veritable liberation of color within a luminous atmosphere, by using very bright accents – particularly visible in the treetops and on the façades of the houses. The traditional three-part arrangement of planes through swathes of color is dispensed with here in favor of an intermingling of tones and forms in which the browns, greens and blues instead of being segregated seem to meld and fade into each other.

Combined with this highly distinctive luminous effect which unifies the entire scene is Gysels' pronounced taste for the picturesque. The colorful details that enliven the scene include the peasant at the front, hidden almost completely behind a huge basket, the group of travellers chatting at the opposite corner and the two figures whose backs are bowed under their efforts. The artist's nimble and spirited brushwork, particularly visible in the elegant poses of the two riders turning around.



51

Pieter Gysels

1621 – Anvers – 1691

Cette charmante scène de village donne la mesure du talent de Pieter Gysels, qui le placent d'emblée au rang des meilleurs héritiers de l'œuvre brueghelienne. La forte personnalité de l'artiste s'exprime ici de façon parfaitement indépendante et le hisse au rang des grands maîtres flamands.

Toute la tension du tableau est portée sur le mat central. L'animation des personnages ainsi les jeux de lumières éclairant les villageois participent à la construction d'ensemble. Gysels accorde toute son attention au traitement des personnages et à l'animation humaine. Les masses feuillues du paysage sont laissées dans un jeu d'ombres et accroissent encore davantage l'impression de netteté qui se dégage de la scène de kermesse. Éclairée d'une douce lumière, cette œuvre harmonieuse bénéficie d'un choix de couleurs particulièrement délicat. Cette facture minutieuse permet à Gysels d'innover dans le traitement de la lumière en jouant sur la finesse du rendu du ciel et de l'horizon.

Cette scène, particulièrement plaisante, illustre à merveille l'atmosphère d'une fête villageoise au XVII^e siècle. Les familles dansent autour d'un mat au haut duquel on s'apprête à hisser un drapeau blanc. En arrière fond, nous apercevons une scène de liesse identique. Cette œuvre emblématique peut être rapprochée de celle conservée au Musée d'Anvers et représentant, elle aussi, une kermesse de village.

La qualité picturale et chromatique de ce cuivre en fait un superbe exemple de la maîtrise de Gysels à l'apogée de son art.



Kermesse et danse des villageois

Kermesse and village dance

Cuivre • Copper panel : 13,2 x 16,8 cm

PROVENANCE :

Elisabeth Tilson 1840

Sir Thomas Tilson

Dame Marie Tilson 1874

Mr Tilson Lee Esq 1892

Mme Ada Hestyer Lee 1924

Mme Patricia Rosamund Landon Lee



This charming village scene exhibits the talents of Pieter Gysels which have gained him a place among the top followers of Brueghel.

This composition nevertheless expresses an independent personality.

The activity around the central post is made evident by the dancing figures and by the light accents that fall upon the villagers. The interest that Gysels lends this scene is primarily focused on the characters and the human activity, more than on the landscape whose leafy masses sink into the shadows.

Illuminated with a soft light, this contrasting palette produces a highly delicate harmony. Gysels' minute brushwork leads to an innovation in the play of light which is accentuated in the finesse of the rendering of the distant landscape.

This scene is particularly pleasing, the joy of the villagers is palpable as they dance around the post preparing to raise a white flag. In the background, there appears the same scene of dancing hand-in-hand, in a symbol of solidarity. The children are also taking part in this warm, inclusive atmosphere. This work is comparable to the Kermesse at the Antwerp Museum.

The particular compositional and chromatic quality is the most distinctive hallmark of the work of Pieter Gysels.



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.



Nature morte au dalmatien

Still life with Dalmatian

Paneau • Panel : 37,5 x 52,5 cm

PROVENANCE :

Galerie Filippo Franco, 1980, Bruxelles

Collection particulière

LITTÉRATURE :

E. Greindel : *Les peintres flamands de Nature Morte au XVIIème siècle*, 1983, p. 161 n°87



A grandson of Jan Brueghel the Elder by his mother, and nephew of Jan Brueghel the Younger and of David Teniers, Jan van Kessel was more influenced by his grandfather and uncle than by his apprenticeship with Simon de Vos. His name appeared in 1645 on the registers of the St Luke Guild. He specialized in painting animals, birds, frogs and insects, which he pictured in particular in paintings of « The Four Elements », « The Four Parts of the World » (in museums in Cambridge, Madrid, Prague and Strasbourg), of allegories, of fables as well as in pictures for cabinets of very small sizes. Jan van Kessel is also one of the most famous painters of flowers of that century. His roses, often coloured pink, or his tulips are finely detailed and shown in open bunches. This detailed fineness is also found in his still lifes and fruit, and in the objects he introduces such as plates, baskets or vases. The charm of his compositions and their fine, precise execution, as well as the strong colours of palette, make Jan van Kessel one of the most engaging and appreciated Flemish artists.



Cette somptueuse nature morte est exceptionnelle à plus d'un titre. Sa taille permet, en effet, à l'artiste de se livrer à un exercice d'une virtuosité rarement égalée. Jan Van Kessel introduit dans ce panneau la quasi-totalité de ses thèmes de prédilection. La corbeille de fleurs, les fruits déposés dans de précieux plats en porcelaine de Chine, le fourmillement d'animaux, d'insectes et de légumes sont autant de sujets traités indépendamment par le peintre tout au long de sa vie. D'un tableau à l'autre, et sans jamais se répéter, Jan van Kessel charmait les amateurs de son époque par ses petits banquettes colorés, peints avec cette touche à la fois libre et émaillée qui caractérise si bien son travail. Le panneau que nous vous proposons ici, magnifie le genre en représentant un véritable buffet d'apparat fort proche du tableau exposé à Rome, dans les collections de la Galleria Doria (Bouquets de fleurs, corbeilles et plats de fruits avec un chien, deux singes et un cochon d'Inde)

Cette opulente nature morte se divise en une impressionnante succession de plans dans laquelle foisonnent les espèces les plus variées des règnes animal et végétal. La composition du tableau est remarquable par l'impressionnante maîtrise dont fit preuve l'artiste en arrivant à structurer une scène de désordre. L'entière de la pièce sert ici de décor à la nature morte. Selon le principe de composition cher à l'artiste, le sol est recouvert, à la « jonchée », de fruits, de légumes, de coquillages et de gibier en tout genre déposés, de-ci de-là, presque par inadvertance. Par opposition avec cette impression de désordre, l'artiste prit soin de déposer sur une table et sur un tabouret, une succession de plats en faïence, de corbeilles et de vases regorgeant de fruits et débordant de fleurs. Le regard du spectateur se voit tout de suite attiré par une large corbeille remplie de roses, de viornes, de lys, de boules de neige et de multiples fleurettes. Mais le charme de ce tableau réside, par-dessus tout, dans le rendu fidèle des animaux de compagnie qui peuplent littéralement la scène. Le chat qui chaparde un poisson, le perroquet qui se dispute avec le singe, la calme colombe, la tortue impassible, le cochon d'Inde à l'affût ou encore le dalmatien philosophe... autant de détails exotiques qui devaient particulièrement amuser les contemporains du peintre.

Œuvre maîtresse d'un des tout grands spécialistes de la nature morte, ce panneau ravira, par la maestria de sa composition et par le flamboiement de ses couleurs, l'amateur le plus exigeant.



This magnificent still life is an exceptional work in many ways. Its large size allows the artist free rein in a composition of rare virtuosity. In this panel, Jan Van Kessel has included practically the sum-total of his favorite subjects. The basket of flowers, the fruit in dishes of precious Chinese porcelain, the array of animals, insects and vegetables, all of these were treated independently throughout the artist's career. Depicting these same objects in painting after painting, yet never in quite the same way, Jan van Kessel delighted collectors in his day with his brilliantly hued small banquettes, painted with the fluid yet finely detailed brushwork that was his hallmark. This panel magnifies the genre, displaying a veritable buffet very similar to the one in the painting currently in Rome, in the collection of the Galleria Doria (Bouquets of flowers, baskets and dishes of fruit with a dog, two monkeys and a guinea pig).

This sumptuous still life is divided into an impressive succession of planes crowded with the most diverse profusion of species from the world of animals and plants. The composition is remarkable in the masterful way that the artist has structured this scene of apparent disorder. The entire room is used as the setting for this still life. According to a compositional principle favored by the artist, the ground is strewn with all manner of fruit, vegetables, shellfish and game, scattered as if haphazardly. In contrast to this impression of disorder, on a table with cloth, the artist carefully arranges a series of earthenware dishes, baskets and vases brimming with fruit and overflowing with flowers. The viewer's gaze is immediately drawn to a large basket of roses, lilies, viburnum, and other blossoms. However, the most charming aspect of this painting is the lifelike rendering of the animal companions that literally inhabit the scene. The cat eyeing a fish, the parrot bickering with a monkey, the peaceful dove, the impassive tortoise, the alert guinea pig, or the philosophical looking dalmatian... all of these exotic details would have fascinated the painter's contemporaries.

A masterful work in one of the great specialized genres of still life painting, this work will enchant even the most exacting of collectors with its skillfully constructed composition and dazzling color.



53

Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Corbeille de fleurs avec perroquet et asperges

Basket of flowers with parrot and asparagus

Cuivre • Copper panel : 23,8 x 31,7 cm

PROVENANCE :

Collection privée, Warwickshire, England

Magnifique exemplaire de l'art de Jan van Kessel l'Ancien, cette composition se révèle à nos yeux avec fraîcheur et délicatesse. Le coup de pinceau si caractéristique du peintre aborde la corbeille aux fleurs d'un trait précieux et enlevé. Le pinceau du maître se manifeste avec virtuosité dans ces pétales ourlés ainsi que dans les nervures et les rebords de ces fleurs. Cette corbeille de fleurs éclate de mille couleurs, toute pures, vraies et lumineuses. Le jeu subtil des reflets de lumière donne de la finesse et de la préciosité à chaque fleur.



Illustrating one of the facets of the art of Jan van Kessel the Elder with freshness and delicacy, this composition shows the painter's characteristic minute and forceful brushwork. This is demonstrated with particular virtuosity in the curling petals and the edges of the flowers. The basket of flowers bursts forth in a riot of lifelike, vibrant, luminous hues. The subtle play of light reflections adds finesse and charm to each blossom.



54

Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Nature morte au vase de fleurs et aux coqs

Still life with vase of flowers and cocks

Cuivre • Copper panel : 21 x 30 cm

PROVENANCE :

Collection privée

Une grande coupe de faïence au décor floral blanc et bleu, posée sur un piédestal, déborde généreusement de tulipes, de roses, d'œillets et de multiples fleurs, dont certaines commencent à se faner, leurs têtes ployant sur leurs tiges. Face à l'opulence de ce bouquet, le peintre n'hésite pas à provoquer des contrastes entre les teintes bleu vif de la coupe et les nuances plus soutenues des fleurs. L'ensemble de ce bouquet est également contrebalancé 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 belle perspective sur un grand morceau de ciel à l'arrière-plan.



In this composition executed with quite broad 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.



55-56

Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Nature morte aux prunes
Nature morte au singe
Still life with plums
Still life with monkey
Cuivre • Copper panel : 16,5 x 21,5 cm

PROVENANCE :
Collection privée

Jan Van Kessel charmait ses contemporains par un pinceau à la fois vif et précieux qui se mariait parfaitement aux supports de cuivre qu'il privilégiait. Ces natures mortes en sont un exemple éloquent. Chacune de ces compositions comporte un panier rempli de prunes, de raisins et de pommes aux carnations particulièrement douces et délicates. Dans la composition que nous vous présentons, les fruits, dispersés, reposent tous sur un entablement de bois.

Le petit singe, aux yeux malicieux, essaie de chiper un abricot aux rondeurs alléchantes. Les formes se détachent sur un fond obscur, dont l'austérité voulue rehausse l'intensité des tons employés pour les fruits. L'artiste joue aisément avec le contraste des couleurs dominé par le rouge orangé et le vert. Chaque reflet lumineux éclaire les fruits et les rehausse de tons chauds et vibrants. Les harmonies chromatiques de ces compositions sont particulièrement réussies. Chaque touche raffinée approfondit le rendu précieux des fruits. Participant à la même logique, les morceaux de porcelaine chinoise accroissent encore le contraste entre le décor et les fruits aux tons chauds. La maîtrise de Jan van Kessel atteint ici la perfection. Chaque matière se voit traitée de manière si délicate qu'elle en devient palpable : le velouté des fruits, la douceur du pelage du singe, la fragilité de la porcelaine...

Le brio d'une telle exécution fait de cette nature morte, une œuvre précieuse qui ravira les amateurs les plus éclairés.



Jan Van Kessel delighted his contemporaries with the supple yet precise brushwork that characterized his work and was so well suited to the copper panels that he favored. His still lifes are eloquent examples of this. Both of these compositions include a basketful of fruit, plums, grapes and apples in particularly gentle and delicate hues. Scattered about the wooden tabletop are other fruits including melon, figs, grapes, celery and cherries.

The small monkey, with his mischievous eyes, is shown attempting to steal a temptingly plump apricot. Each shape stands out against a dark background, the intentional austerity of which heightens the intensity of the brilliant fruits. The artist plays with ease with the contrast between the reds, orange and green hues. Each light reflection brightens the fruit, highlighting their warm and vibrant colors. These compositions show particularly successful chromatic harmonies, with each refined brushstroke adding to the exquisite rendering of the fruits. Even the pieces of porcelain add a contrast between the warm colors and cool blues of the Chinese pattern. Van Kessel the Elder renders each texture with perfection, from the delicious, velvety surface of the fruit to the monkey's silky fur and the fragile Chinese porcelain.

The verve with which these still lifes have been painted makes them enchanting and precious works.



57-58

Jan van Kessel

1626 – Anvers – 1679

Scènes de village

Village scenes

Cuivre • Copper panels : 16,5 x 23,5 cm

PROVENANCE :

A. Gerson, Esq

Leonard Koetser, Londres, 1953

Collection privée

Ces compositions ambitieuses et charmantes apparaissent dans un style novateur révélant un Van Kessel paysagiste et peintre de scènes de villages. L'ambiance festive de ces kermesse englobe autant le style pictural que la gamme chromatique, éclatants tous deux de vérité.

Au premier plan de la composition, les villageois dansent, les bras tendus vers le ciel, les pieds levés. Les plus discrets se contentent d'observer cette joie de vivre qui se dégage de chaque mouvement des personnages. Les habits typiques flamands, sont mis en forme par des touches de couleurs pures, vives et éclatantes. Les musiciens jouent de la cornemuse, de la flûte et envoûtent l'atmosphère festive dans un sentiment de libération du bonheur. Les formes, les traits et les couleurs se mettent à danser sur une musique qui semble littéralement sortir de la composition. Cette joyeuse kermesse attire d'autres villageois qui voguent sur l'eau.

On peut rapprocher cette paire de kermesse à une série apparue sur le marché londonien en 1984 et conservée aujourd'hui dans une importante collection belge. La qualité picturale de ces œuvres est un merveilleux exemple du travail rigoureux de Jan Van Kessel L'Ancien.



These charming and ambitious compositions display an innovative style revealing Van Kessel the Elder's skills as a painter of landscapes and village scenes.

The festive atmosphere of the village fairs are conveyed both through the painterly style and the chromatic range, both of which are dazzlingly true to life.

In the foreground, the villagers dance, arms lifted above their heads and feet raised. The more discreet prefer to observe the merriment expressed in these figures' every gesture. The typical Flemish costumes are painted in touches of bright, pure, sparkling color. The musicians playing the bagpipes and the flute and their music lends the festive scene a feeling of liberation and joy. It is as if not only the figures but even the colors dance to their lively music. The joyful gathering attracts revelers from other villages who are seen arriving by boat. On the horizon, in its blue and pinks tones, another village is suggested by the form of a church or a mill.

This pair of kermesse scenes can be compared to the work sold on 6 July 1984 at Christie's in London. Their pictorial quality is emblematic of the exacting handiwork Jan Van Kessel the Elder.



59

Abraham Storck

1635 – Amsterdam – 1710

Vue de port avec nageurs

Harbour with swimmers

Toile • Canvas : 65 x 76 cm

Signé

PROVENANCE :

Collection privée

Abraham Storck est le plus jeune d'une famille de trois enfants. Ses deux autres frères, Johannes et Jacob sont également peintres mais Abraham reste le pus doué et les plus justement réputé.

Si on ne connaît pas son maître, son style à ses débuts est pourtant très proche de celui de Bakhuizen qui a pu l'imiter.

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

Son registre étendu comprend des vues des ports observés de la côte, facilement repérables grâce à leur exactitude topographique, des batailles navales et des scènes de navigation sur l'Amstel et sur le Vecht. Ses vues de paysages et de ports méditerranéens qu'il n'a pu connaître, sont en revanche totalement issus de son imagination.

Célèbres également sont ses évocations de fêtes ou d'évènements historiques, tels que l'arrivée du Duc de Malborough à Amsterdam ou la reconstitution d'une bataille en l'honneur du Tsar Pierre Le Grand qui séjourna à Amsterdam en 1697-98.

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

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



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

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

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

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

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

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

A few rare winter landscapes also exist by him.



Ferdinand van Kessel

1648 Anvers – Bréda 1696

Fils de Jan van Kessel, il reçut sa formation dans l'atelier de son père. Il séjourna en 1680 à Amsterdam puis travailla en 1688 au service du gouverneur général de Bréda. Le roi de Pologne Jean III Sobieski qui en fit son peintre attitré en 1694, lui commanda de nombreuses compositions allégoriques. Une santé fragile lui fit refuser toutefois de se rendre à la cour de Varsovie.

Il perpétua l'art de son père et s'adonna comme lui à la figuration de fleurs, d'animaux et de scènes de combat, privilégiant les petits formats, usant d'une facture analogue à celle de Jan Brueghel de Velours. Presque rien ne subsiste malheureusement de son abondante production sinon des scènes de genre où des chats et des singes sont représentés dans des actions et des costumes d'humains. Ce genre particulier constituait, dans la lignée d'un exotisme déjà introduit par son père, une nouveauté attrayante pour la clientèle anversoise.

Avec un humour malicieux, il transpose les activités propres au monde des hommes dans le règne animal, sans pour autant céder au réalisme de la mise en scène. Son esprit d'observation, conjugué à une rigueur dans le détail toujours rendu avec une extrême précision, se déploie tant dans les décors que dans les curieux personnages de ses compositions satiriques.

Il témoigne d'une grande maîtrise technique qui s'affirme particulièrement dans le traitement du pelage soyeux des animaux. La gamme chromatique se distingue par une variété de bruns d'une chaude intensité, rehaussée çà et là de notes rouges ou blanches.

Ce genre de composition animalière est caractéristique d'une partie de l'œuvre de Ferdinand Van Kessel. Ce choix de sujet, demande cependant un style pictural rigoureux et précis.

Peintre aux multiples talents, Kessel trouve un plaisir évident à composer ce genre de scène pleine d'humour et de charme. Plusieurs détails de ce cuivre laissent apparaître la main de l'artiste.

Cette composition s'avère avant tout remarquablement bien équilibrée. Les lignes de fuites, le jeu perpétuel entre l'avant-plan et l'arrière fond, la scène du repas à l'intérieur et la vue du château à l'extérieur sont autant de chausse trappe que le peintre se doit de surpasser. Van Kessel a donc décidé de jouer sur les différences picturales et chromatiques pour opposer l'espace extérieur et intérieur de sa composition. Il se plaît à élaborer des contrastes entre les teintes de brun et de rouge, afin de marquer la scène dans laquelle les singes mangent sur la table. Cette gamme chromatique est rappelée dans la nature morte posée sur cette même table. Ces touches empreintes de précision et de rigueur nous présente également Ferdinand Van Kessel comme un peintre de nature morte. Les fruits sont représentés avec beaucoup de volupté, de charme et de réalisme, ce qui provoque dans le regard des singes le sentiment d'envie. Leurs visages, rehaussés par des touches rapides et intenses de blanc, exaltent le plaisir des sens, liés au repas copieux et juteux.

Ce style de sujet qui nous présente les singes dans la peau des hommes s'imposa vite dans la bonne société flamande et hollandaise. Cette satire de la condition humaine nécessite cependant un peintre au style riche de contrastes, de précisions et de talents.

Le repas des singes

The monkeys' feast

Cuivre • Copper panel : 27,3 x 35,6 cm

PROVENANCE :

Collection privée



The son of Jan van Kessel, Ferdinand was trained in his father's workshop. In 1680, he visited Amsterdam and later, in 1688 worked for the Governor General of Breda. The king of Poland John III Sobieski, whose court painter he became in 1694, commissioned numerous allegorical compositions from him. His fragile health however prevented him from traveling to the court in Warsaw.

He carried forward to his father's art and like him, concentrated on the representation of flowers, animals and battle scenes, favoring small formats with a similar brushwork to that of Jan « Velvet » Brueghel. Unfortunately, virtually nothing remains of his abundant production besides genre scenes in which cats and monkeys are depicted in human costumes and activities. In the tradition of an exoticism which had already been introduced by his father, this particular genre formed a fascinating novelty for his Antwerp clientele.

With scathing humor, he transposes the activities typical of the world of men into the animal kingdom, without sacrificing in the realism of the portrayal. His keen observation combined with rigorous detail always rendered with extreme precision is displayed in both the settings and the curious figures in these satirical compositions. His great technical mastery is particularly apparent in the animals' silky coats. The chromatic range is characterized by a variety of browns of intense warmth highlighted here there with accents of red and white.

Ferdinand Van Kessel made a name for himself in this genre of painting, with its amusing subject matter, executed in a simple, robust and precise style.

A painter of many talents, he clearly takes pleasure in composing this scene full of wit and charm, the wealth of detail providing the perfect vehicle for his skills.

The composition is constructed with a remarkable balance combining an interior view with a scene at table and exterior view in the background depicting a castle. The painter makes use of both chromatic and pictorial contrast to define the interior and exterior spaces. He also uses the contrast between browns and reds to construct the scene of the monkeys at their meal. This chromatic range is recalled in the still life set up on the table. The precise and rigorous brushwork indicates that Ferdinand Van Kessel was a practiced still life painter. The fruit, at which the monkeys look longingly, is represented with great relish, charm and realism. Their faces, highlighted with intense and rapid strokes of white bespeak their sensual pleasure in the delectable and abundant feast.

This subject which revealingly places monkeys in the role of humans has been handled in a richly contrasted style, displaying great precision and skill.



61-62

Theobald Michau

1676 Tournai – Anvers 1765

Paire de scènes de village

Pair of village scenes

Panneaux • Panels : 27 x 36 cm

Signé

PROVENANCE :

Collection particulière

Formé vers 1686 dans l'atelier bruxellois de Lucas Achtschellink, paysagiste et spécialiste de cartons de tapisseries, Théobald Michau s'illustra comme l'un des meilleurs disciples de Jan Brueghel de Velours. Sa peinture, faite de paysages rustiques, annonça une vision nouvelle de la nature, plus sensible et plus aérée.

Franc-maître de la Corporation des peintres de Bruxelles en 1699, il se fixa par la suite à Anvers et y fut nommé maître de la guilde en 1711. Son art s'inscrit dans la tradition des maîtres du XVII^e siècle. On y perçoit, dans la vivacité de la touche, l'influence de David Teniers. Celle des paysagistes tels que Pieter Gysels n'est jamais fort loin. N'oublions cependant pas non plus l'ascendant de la dynastie des Brueghel dont Théobald Michau perpétua le genre jusqu'au début du XVIII^e siècle.

Proche par son style des premiers tableaux de Watteau et de Gainsborough, l'œuvre de Michau compte nombre de compositions originales qui valent tant par la maîtrise de son pinceau que par la qualité de son coloris aux tonalités si claires. Sa maîtrise des fondus et des nuances délicates lui vaudra de nombreux disciples au rang desquels se trouve Karel Beschey.



After completing his training, around 1686, in the Brussels workshop of Lucas Achtschellink, a landscape painter specialized in tapestry cartoons, Theobald Michau made a name for himself with his rustic landscapes as one of the best followers Jan « Velvet » Brueghel, while at the same time asserting a new vision of nature, more sensitive and atmospheric.

Having become a master in the painters' corporation in Brussels in 1699, he settled in Antwerp where he became a master in the guild in 1711. His art belongs to the tradition of the seventeenth century masters: in his lively brushwork we see the influence of David Teniers, as well as of the landscape artists such as Pieter Gysels and finally, the rise of the Brueghel dynasty, whose genre Michau would maintain up until the beginning of the eighteenth century. However, certain aspects of his work already link it with the early styles of Watteau and Gainsborough.

His body of work also contains original compositions, which are of value as much for the masterful brushwork as the quality of the palette with its pale tints melting into delicate nuances.

He would inspire numerous followers of his own, including Karel Beschey.



61-62

Theobald Michau

1676 Tournai – Anvers 1765

Chantre de la vie rurale, Théobald Michau fait ici la pleine démonstration de son talent et de sa capacité à assimiler de nombreuses influences tout en leur apposant une marque originale et novatrice.

Les deux panneaux exposés ici reprennent un thème cher aux peintres flamands et particulièrement mis à l'honneur par Jan Brueghel de Velours : les scènes de marché. Sur le premier tableau, des paysans, de retour du marché, escortent une carriole, sacs sur l'épaule et paniers à la main. Un petit groupe a fait halte à l'ombre d'un grand arbre aux frondaisons touffues, tandis qu'un cavalier richement vêtu éperonne son cheval. Une double perspective s'offre à l'œil du spectateur : celle du chemin sinueux qui traverse la forêt et celle qui s'ouvre sur le cours paisible d'une rivière. Au-delà de cette dernière apparaissent, dans la brume naissante, une embarcation et les contours d'une ville perdue dans les lointains bleutés.

Le second panneau représente une place de village. La haute silhouette d'un moulin à vent y domine un embarcadère. Les premiers passagers sont montés dans une barque et s'apprêtent à passer de l'autre côté du fleuve. Un autre bateau décharge le produit de sa pêche tandis que des villageois discutent déjà du prix et de la qualité des poissons.

Saisis sous des éclairages contrastés et dans des attitudes et des mouvements très variés, une foule de personnages anime la scène, décrite sans emphase, mais avec une retenue et une minutie tout à fait remarquables. Quelque peu trapues, ébauchées d'une touche vivace, ces figures dénotent l'influence persistante de David Teniers. Trait caractéristique de l'œuvre de Michau, certains personnages arborent un costume rouge ou le pan vermillon d'un manteau. Autant de notes vivement colorées qui émaillent une palette dominée par les verts et les bruns.

La peinture des cieux, qui occupe une large place dans ces deux compositions, se caractérise par son aspect vaporeux et ses infinies nuances. Elle se conjugue admirablement avec les teintes plus soutenues des feuillages verdoyants, dont le traitement, en massifs touffus esquissés d'une touche légère, annonce déjà celui des paysagistes français du XVIII^e siècle.



A celebrator of rural life, in this work Theobald Michau displays the full measure of his talents and his capacity to assimilate numerous influences at the same time as adding his own original and innovative traits.

These two panels sustain the formula originated by Jan « Velvet » Brueghel. In the first, peasants are seen returning from market with a covered cart, carrying sacks on their shoulders and baskets in hand, at the edge of the woods. A small group is pausing in the shade of a large tree with bushy foliage while a richly attired rider spurs on his horse. The viewer is offered a double perspective of the sinuous road the cuts through the forest and that of the lazy river beyond which, in the increasingly hazy distance, appears a small boat and the contours of a city lost in the blue distance.

The second panel shows a village square, in which the tall silhouette of a windmill dominates a pier. A few passengers have boarded a boat and are preparing to travel to the other side of the river, while another boat has just unloaded its catch of fish, over which a few villagers are already haggling. Captured in contrasting patches of light in a great diversity of positions and gestures, a crowd of figures animates the scene. They are described in a straightforward manner, with a reserve and truly astonishing wealth of detail. Somewhat stocky, sketched with a lively brush, these figures indicate the persistent influence of David Teniers. Some of them (and this is a characteristic trait in the work of Michau) are dressed in red or show a flash of vermillion in their coats – these brightly colored touches accent a palette that is otherwise fairly tonal, in which greens and browns predominate.

The skies, which occupy a significant place within both compositions, have been painted in such a way as to give them a misty, infinitely nuanced quality. This combines most successfully with the more subdued tones of the lush foliage, which is painted in large, tufted masses, an approach which already foreshadows the style of the French landscapists of the eighteenth century.





63-64

Francesco Guardi

1712 – Venise – 1793

C'est le versant intimiste de l'art de Francesco Guardi qui s'exprime avec force dans ces deux charmantes vues lagunaires, bien éloignées des fastes du Grand Canal ou de la place Saint-Marc.

La première toile représente un quai - dominé par la haute silhouette d'une église aux proportions harmonieuses - le long duquel sont amarrés plusieurs bateaux, dont les coques semblent se balancer au gré du vent, venu de la mer. Quelques uns voguent déjà vers le large, leurs voiles gonflées par la brise, comme pour affirmer fièrement la vocation maritime et commerciale de la Sérénissime. Sur la seconde toile, des bateliers guident leurs embarcations aux abords d'une île, dont les constructions architecturales rappellent, par leurs silhouettes, San Giorgio Maggiore, même s'il ne s'agit pas ici de la célèbre basilique édifiée par Andrea Palladio. Le travail de Francesco Guardi, dans sa période de maturité - à laquelle peuvent être rattachés ces deux pendants - s'écartera en effet de la tradition du paysage perspectif pour se rapprocher de la conception, plus libre et plus sensible, du « capriccio ». Le peintre recomposa alors, à partir de sites réels et identifiables, des vues imaginaires, où il donna la pleine mesure de son ingénuité et de son talent pré-impressionniste.

Plus que les bâtiments ou les petites figures de gondoliers, dont le style tourmenté évoque volontiers Magnasco, c'est véritablement la peinture des éléments atmosphériques qui l'emporte dans ces deux compositions. L'artiste concentre son attention sur le ciel orageux et la transcription des jeux de lumière. Les nuages violemment poussés par le vent et les tonalités sombres produisent un effet dramatique saisissant, renforcé par le frémissement de la lumière. Celle-ci se fragmente à travers toute la composition, entre des premiers plans brusquement illuminés par un éclairage rasant et des zones plus ténébreuses, où les éléments semblent se dissoudre dans une semi-obscurité. Ces variations subtiles renforcent le sentiment de mystère et de sourde nostalgie qui se dégagent de ces deux scènes.

Cet effet d'atmosphère est obtenu grâce à l'utilisation - fréquente chez Guardi - de pigments secs, qui nimbent la composition d'une sorte de voile, comme si le spectateur pouvait percevoir à contre-jour les vibrations impalpables de la poussière et de l'air. Il faut y ajouter une technique pointilliste remarquable, héritée de Canaletto, qui ressort ici avec netteté sur une gamme chromatique assourdie de bleus, de gris et de bruns.

Une touche si caractéristique, au tracé rapide et aigu, combinée à une éblouissante maîtrise de la lumière, distinguent donc ces deux petits formats, pleins d'une mélancolie presque romantique.



Paire de vues de Venise

Pair of views of Venice

Toile • Canvas : 11 x 18 cm

PROVENANCE :

Galerie de Giuseppe, Paris, 1938

Madame Albert King

Collection privée



This charming pair of scenes of the Venice lagoon, a far cry from the pomp of the Grand Canal or the Piazza San Marco, powerfully capture the intensely intimate side of the art of Francesco Guardi.

The first canvas shows a quay - dominated by the tall silhouette of a harmoniously proportioned church - along which are moored numerous boats that have come in from the open sea, whose hulls seem to be rocked by gusts of wind. Some of them are already setting sail, their sails swelling in the breeze, as if proudly affirming the maritime and commercial success of the Serenissima. In the second canvas, boatmen guide their crafts along the shores of an island, from which rise buildings whose silhouettes recall those of San Giorgio Maggiore, even though it could not possibly be Andrea Palladio's famous basilica that we are looking at here. In his mature work - to which this pair of scenes belongs - Francesco Guardi effectively takes distance from the traditional perspective landscapes and moves in the direction of the more freely interpreted and sensitive conception of the « capriccio ». Based on real, identifiable sites, the painter thus composes imaginary views which give free rein to his ingenuity and pre-impressionist talents.

Aside from the buildings and the tiny figures of the gondoliers, whose tortuous style recalls that of Magnasco, it is the evocation of the atmospheric elements that truly comes to the fore in these compositions. The artist concentrates his attention on the stormy sky and on capturing the play of light. The clouds, driven violently across the sky by a strong wind and the dark tones generate a striking, dramatic effect, reinforced by the shimmering light. This light is scattered throughout the entire composition, from the foreground that is suddenly illuminated by a breach in the clouds to the more shadowy areas where the elements appear to dissolve into half-darkness. These subtle variations heighten the sense of mystery and of silent nostalgia that these two scenes exude.

This atmospheric effect is obtained through the use - common in the work of Guardi - of dry pigments which envelop the composition in a sort of veil, as if the viewer can perceive, through it, the imperceptible vibrations of dust and wind. Combined with this is a remarkable pointillist technique derived from the work of Canaletto, which stands out clearly here against a muted scale of blues, greys and browns.

Guardi's characteristic brushwork, with its quick and accurate touch, combined with a stunning mastery of light effects are married here to create these two outstanding small canvases that are nearly romantic in their melancholy air.



65-66

Apollonio Domenichini

Maître des vues de la Fondation Langmatt

Actif à Venise entre 1750 et 1780

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

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



Vue du grand canal avec l'Eglise Santa Maria della Carità

Vue du grand canal avec le Palais Foscari

View of the Grand Canal with the Church of Santa Maria della Carità

View of the Grand Canal with the Foscari Palace

Paire de toile • *Pair of canvases* : 30 x 45,5 cm

PROVENANCE :

Collection privée



The identity of this vedutist painter, who is named for the series of thirteen Venetian vedute in the collection of the Langmatt Foundation in Baden, Switzerland, remains subject to some reservation. His body of work, which continues to grow as new works are reattributed to him, reveals a skilled practitioner of the art who was devoted to rigorous perspective constructions and enlivened his views with vibrantly rendered figures often punctuated with bright touches of color. Stylistically, his work shows signs of the influence of Carlevarijs and Richter.

It is on this basis that Prof. Dario Succi has put forward (cf. Succi in: exhibition cat. Mithos Venedig-Venezianische Veduten des 18. Jahrhunderts, Baden, 1994, pp. 38-51) the hypothesis that this mysterious master is none other than Apollonio Domenichini. This artist, known as « il Menichino » appears in the registry of the Venetian fraglia of painters in 1757 and was indeed a student of Carlevarijs and Johannes Richter. A remarkable artistic personality in his day, Domenichini was often cited by his contemporaries as on a par with the nowadays better known vedutists such as Canaletto, Guardi and others. His name also recurrently appears in the documents related to shipments of vedute sent by the renowned dealer at the time, Gian Maria Sasso, to the English minister John Strange.



65-66

Apollonio Domenichini

Maître des vues de la Fondation Langmatt

Actif à Venise entre 1750 et 1780

Cette paire de veduti correspond parfaitement à l'ambiance artistique et picturale qui se dégage des œuvres de ce grand maître vénitien.

La composition rigoureuse et le traitement particulier de la perspective dans cette vue des abords du Palais Foscari, révèlent une tentative nouvelle du traitement de l'horizon de la ville. Le peintre se plaît ici à découper l'arrière plan d'autres palais et églises dont les masses sont juste suggérées en fond presque informe.

La vue de l'Eglise Santa Maria della Carità profite de l'indolence gracieuse du grand canal. Découpant la composition, comme il découpe la ville de Venise, le canal permet également au maître de profiter d'une échappée pour accroître la profondeur du tableau. L'église de la Salute apparaît ainsi discrètement à l'arrière plan afin de rappeler la richesse et le passé glorieux de cette république marchande.

Le jeu lumineux qui éclaire tout en contraste les façades des maisons, des palais ou des églises, rappelle inlassablement l'atmosphère nacrée et sensuelle de la ville. Chaque détail de lumière transforme la palette colorée de notre peintre en un feu d'artifice de couleurs éclatantes de vérité. Les tableaux du maître de la Fondation Langmatt s'humanisent également par le rendu particulièrement vivant de la vie quotidienne des habitants de la cité des Doges. Peints dans le détail ou simplement esquissés d'une touche simple et rapide de couleur, le petit peuple, la noblesse et la bourgeoisie de Venise se pavanent devant nos yeux émerveillés. La ville s'organise, sur terre ferme ou sur l'eau, autour de la majesté de ces sites. Tout ici est minutieusement pensé pour faire du spectateur le témoin d'un art de vivre merveilleux se déroulant au centre du plus beau décor du monde : la sérénissime.

Ces deux œuvres peuvent être rapprochées de celle de Michele Marieschi « La regatta davanti a Ca'Foscari » ainsi que de celle d'Antonio Visentini « Veduta del Canal grande con la chiesa Santa Maria della Carità », conservées toutes deux au Musée Correr à Venise. Le Maître de la fondation de Langmatt esquisse, avec délicatesse et fluidité, la beauté fragile d'une ville irréelle à la frontière des eaux et de la terre.



This pair of vedute are perfect examples of the special atmosphere that this painter of the city of Venice was able to achieve.

The rigorous perspective composition depicting the canal with the Foscari Palace displays a new concept regarding the horizon of the city, profiled in the background through the shapes of other palaces and churches.

The form of the Church of Santa Maria della Carità gracefully rises towards the back of the Grand Canal that cuts through the city of Venice. The Salute appears discreetly to the rear, as if to recall the richly layered history of Venice in all its purity.

The light effects that illuminate the façades of houses, palaces and churches in contrasting zones perfectly capture the city's opalescent and sensual atmosphere. Each detail picked out in the light transforms the artist's varied palette into a harmonious composite of gentle and brilliantly lifelike colors.

Each painting is given dynamism by the refreshing presence of local inhabitants and members of the bourgeoisie, who are portrayed either in relative detail or with quick, simple brushstrokes of color. The life of the city is organized, both on land and on sea, around these magnificent sites.

It all coalesces to capture Venice in its exquisite and natural elegance, and above all, the richness of its history.

These works can be compared to the painting by Michele Marieschi, « La regatta davanti a Ca'Foscari » in the collection of the Correr Museum in Venice and that of Antonio Visentini, « Veduta del Canal grande con la chiesa Santa Maria della Carità » also at the Correr Museum.

It is with great skill and delicacy that the Master of the Langmatt Foundation evokes this most beautiful place that is the city of Venice.



67

Apollonio Domenichini

Maître des vues de la Fondation Langmatt

Actif à Venise entre 1750 et 1780

Cette composition ambitieuse et emblématique révèle le talent et la maîtrise technique acquise par le Maître des vues de la fondation Langmatt. Le rendu de la perspective ainsi que la construction rigoureuse de sa composition font de cette toile une digne héritière des plus grandes vedutti.

La Salute baigne dans la lumière vénitienne faite du mariage entre le soleil de l'Italie et le miroitement des eaux de la lagune. A coup de petites touches souples et délicates, l'artiste arrive à recréer une atmosphère d'une grande sensibilité. Venise nous dévoile toute sa beauté fragile. On ressent, dans cette vue de la Salute, tout l'amour que le peintre porte à sa ville. Sa palette chromatique si veloutée et si contrastée, propre aux peintres vénitiens, intensifie le proche horizon, nappé par un ciel de fin de journée. Chaque personnage représenté sur le canal, est dynamique, et la moindre touche rapide du peintre propose une nouvelle vitalité au tableau. Les habitants sont représentés dans leur quotidien de bourgeois et de travailleurs, ce qui enrichit encore davantage cette scène vénitienne. L'atmosphère nacrée dans laquelle baigne cette scène est un exemple idéal de la virtuosité et de la préciosité de ce peintre emblématique du XVIII^e siècle vénitien.

Cette œuvre se rapproche très nettement de celle de Canaletto « *Veduta del Canal Grande alla Punta della dogana* », conservée au Musée Correr à Venise. Une œuvre comparable du maître peut être admirée au Musée de la fondation Langmatt à Bâle.



Vue du grand canal et de la Salute
View of the grand Canal and the Salute
Toile • Canvas : 45 x 71,5 cm

PROVENANCE :
Collection privée



This ambitious and emblematic composition shows the excellent skills as a painter possessed by the Master of the Views of the Langmatt Foundation.

The scene incorporates a highly rigorous perspective construction worthy of the best of the vedute. The Salute is bathed in a golden Venetian light that embellishes every detail. The artist brings a great precision to his smooth and delicate brushwork that envelops the atmosphere with a fine sensibility. Looking at this view, one feels the artist's great love for the city of Venice and its history. The velvety palette full of contrast so typical of the Venetian painters heightens the intensity of the low horizon blanketed by a late afternoon sky. The water of the Grand Canal seems to wash the life and history of Venice over every stone of the city. Each figure shown on the canal is vibrant and dynamic, with the artist's rapid brushstrokes bringing the scene to life. The inhabitants of the city are shown going about their daily business, be they members of the bourgeoisie or commoners, which adds further charm to this view of Venice.

*This painting can be compared to the work by Canaletto, « *Veduta del Canal Grande alla Punta della Dogana* » currently in the collection of the Correr Museum in Venice. The opalescent luster of this scene offers the perfect vehicle for the exquisite skills of this painter.*



Giuseppe Bernardino Bison

1762 Palmarova – Milan 1844

Né à Palmarova du Frioul en 1762, Giuseppe Bernardino Bison occupe une place de choix parmi les peintres qui prolongent la tradition vedutiste à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles.

Il débuta son apprentissage artistique à Brescia, dans les ateliers de Girolamo Romani et de Saverio Gandini. Lorsque sa famille s'installa à Venise, en 1779, il entra à l'Académie de Peinture de la cité et y travailla sous la direction de Antonio Maria Zanetti et de Constantino Cediti, s'inscrivant ainsi dans la tradition de Tiepolo. C'est l'influence du grand maître décorateur vénitien qui le conduisit, dans un premier temps, à exécuter de prestigieuses commandes pour des villas et des palais de la « terra ferma », à Padoue, Ferrare, Trévise, Udine et Trieste, qui lui permirent de démontrer son remarquable talent de fresquiste et de scénographe.

Artiste aux mille talents, il n'en délaissa pas pour autant la peinture de chevalet : dans ce domaine, il s'illustra tout particulièrement par ses vedute topographiques, mais aborda aussi des sujets divers et variés, à travers de charmantes scènes pastorales, des capricci d'une fantaisie et d'une invention rares et occasionnellement, des images de dévotion et des scènes mythologiques. Son goût pour le théâtre l'amena également à fournir des modèles de costumes et de décors. En marge de cette carrière protéiforme, il se distingua par ses qualités de dessinateur, laissant derrière lui une imposante production graphique, dans un style unique, fluide, combinant à la fois la finesse du crayon et les jeux d'ombre et de lumière du lavis.

En 1807, il quitta Venise pour Trieste, puis s'établit en 1831 à Milan, où il décéda en 1844. De 1834 à 1838, il effectua une série de voyages, qui le portèrent successivement à Florence, Rome, Naples et Paestum, élargissant ainsi son répertoire de vedutiste. Peu à peu, il abandonna la verve descriptive de ses illustres prédécesseurs, Canaletto ou Guardi, pour les réinterpréter dans un sens plus romantique, préférant le rendu des atmosphères à la fidélité topographique – signe d'une évolution des mentalités et des goûts.

De cette œuvre inventive et féconde, il convient de souligner, par delà la diversité des sujets, l'extrême qualité de la réalisation picturale, qui fait de cet artiste l'un des plus dignes épigones de la tradition vedutiste vénitienne des Lumières.

Les vedute vénitiennes de Bison se distinguent autant par la subtile mélancolie qu'elles dégagent - ultime hommage de l'artiste à une époque de splendeur et de fastes révolue - que par leur intérêt documentaire, témoignage historique précieux de l'activité foisonnante de la Sérénissime au tournant du XIX^e siècle.

C'est ici l'aspect commercial de la cité que Bison choisit de mettre en exergue, en dépeignant l'entrée du Grand Canal, dominée, à gauche, par l'édifice de la Douane, derrière lequel se profilent, au loin, la coupole et la magnificence baroque de l'église Santa Maria della Salute. La ligne des navires et des gondoles, le long du quai, accompagne l'étagement des palais et des façades jusqu'aux confins de la perspective. L'enchevêtrement des mâts, mieux que n'importe quel artifice de composition, suggère avec force l'activité commerciale de la ville. Pour imprimer une idée de vie et d'animation à cette veduta, Bison retranscrit habilement le mouvement des embarcations par leur succession, sur la droite, leur prolongement en dehors du champ pictural et par la cadence des rames frappant en rythme la surface de l'eau.

Cette peinture de Venise s'accompagne d'une remarquable évocation atmosphérique, à laquelle le recours à la gouache donne une luminosité froide et sèche, qui n'est pas sans rappeler les œuvres de Marco Ricci, même si les tonalités vertes et bleues, nuancées et délicates, restent la marque de l'art de Bison.

Venise, l'entrée du Grand Canal et la presqu'île de la Douane de Mer
Venice, the entrance of the Grand Canal and the peninsula of the Dogana di mare
 Gouache sur vélin • Gouache on velum : 14,5 x 19,5 cm

PROVENANCE :

Collection particulière

Born in Palmanova in Friulia in 1762, Giuseppe Bernardino Bison takes pride of place among the painters who carried on the Vedutist tradition at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries.

He began his artistic apprenticeship in Brescia, in the workshops of Girolamo Romani and Saverio Gandini. When his family moved to Venice in 1779, he entered the Painting Academy there and worked under the direction Antonio Maria Zanetti and Constantino Cediti, a follower of Tiepolo. Influenced by the great Venetian master decorator, he initially carried out prestigious commissions for villas and palaces on the « mainland », in Padua, Ferrara, Treviso, Udine and Trieste, allowing him to display his remarkable talents as a fresco artist and scenographer.

An eclectic and versatile artist, he also engaged in easel painting: in this area, he stands out especially for his topographical vedute, but he also handled diverse themes ranging from charming pastoral scenes, capricci displaying a rare degree of invention and occasionally religious or mythological scenes. His taste for the theater also led him to design costumes and scenery. In addition to this multifaceted career, he was a distinguished draftsman, leaving behind an impressive body of graphic work in a uniquely fluid style, combining the delicacy of crayon with the shadow and light effects of wash.

In 1807, he left Venice for Trieste, and later settled in Milan in 1831 where he died in 1844. Between 1834 and 1838 he undertook a series of trips which took him in turn to Florence, Rome, Naples and Paestum, thus expanding his repertoire as a vedutist. Gradually, he abandoned the descriptive energy of his illustrious predecessors such as Canaletto and Guardi, to move toward a more romantic interpretation, preferring the rendering of atmosphere over topographical accuracy, a sign of the changing times and tastes.

It must be emphasized that throughout his diversity of subjects, it is the extremely high quality of execution displayed in this inventive and fertile body of work that makes this artist one of the greatest followers of the tradition of the Venetian vedutists of the Enlightenment.

Bison's Venetian vedute are distinguished not only by the subtle melancholy they exude - the ultimate homage to an era of splendor and magnificent ceremony - but also by their documentary value, presenting a precious historical record of the flourishing activity in the Serenissima at the turn of the nineteenth century.

Bison chooses here to emphasize the city's commercial aspect by painting the entrance to the Grand Canal, dominated at the left by the Customs building, beyond which we see in the distance the profile of the cupola of the magnificent baroque church of Santa Maria della Salute. The line of ships and gondolas all along the quay stretches to the edge of the perspective view along with the succession of palazzi and façades.

The entanglements of masts, more than any other device in this composition, serves to forcefully suggest the city's commercial life.

In order to inject a sense of animation into this veduta, Bison skillfully captures the movement of the succession of ships, on the right by extending them beyond the pictorial field and through the rhythm of the oars as a strike the water's surface.

This cityscape of Venice is accompanied by a remarkable atmospheric effect, with the gouache medium producing a cold, dry luminosity that recalls the work of Marco Ricci, although the delicately nuanced palette of greens and blues remains the hallmark of Bison's art.



Giuseppe Bernardino Bison

1762 Palmarova – Milan 1844

Venise, Vue du Grand Canal
Venice, View of the Grand Canal
 Gouache sur vélin • Gouache on velum : 12 x 19 cm

PROVENANCE :
 Collection privée romaine

Cette vue du Canal Grande s'inscrit dans la tradition de la veduta, genre pictural très prisé aux XVIII^e et XIX^e siècles, tout particulièrement des arpenteurs du Grand Tour - ce voyage pédagogique qu'accomplissaient en Italie les amateurs anglais les plus éclairés et dont ils aimaient rapporter, en mémoire des villes traversées, des souvenirs vivants de la réalité citadine, sous la forme de tableaux en décrivant les monuments et les fastes.

Cette composition apparaît ainsi comme l'héritière directe de celles d'un Canaletto, d'un Bellotto ou d'un Guardi. Elle puise en effet sa source iconographique dans la série de gravures exécutées par Antonio Vicentini d'après les œuvres de Canaletto et publiée en 1742. Fidèle à ce prestigieux modèle, Bison combine ici l'extrême précision du rendu architectural (le spectateur reconnaît, à droite, la majestueuse façade baroque de l'église Santa Maria della Salute et se profilant derrière, l'extrémité de la presqu'île de la Dogana) à une sensibilité atmosphérique toute en poésie. Sur les eaux calmes du Grand Canal voguent quelques gondoles et des embarcations marchandes, tandis que de minuscules silhouettes, arpétant le parvis de l'église, viennent animer d'un peu de pittoresque cette évocation paisible de la Sérénissime. Bison s'attache avec minutie à reproduire à la surface de l'eau le reflet des palais. Le ciel, parcouru de nuages poussés par le vent, projette sur la scène une lumière inégale, dont l'artiste joue avec brio : elle découpe franchement les contours de certaines demeures, suggérant ainsi la vie derrière leurs imposantes façades, tout en en laissant d'autres dans la pénombre.

A y regarder de plus près, cependant, Bison se montre moins fidèle au répertoire vedutiste, codifié par ses prédécesseurs, qu'il n'y paraît : le choix d'un angle de vue inédit, tournant le dos à l'agitation du Grand Canal, et la parcimonie avec laquelle le peintre intègre des groupes de personnages à la scène – que les vêtements, robes à crinolines et redingotes, situent d'emblée dans les années 1830- le confirment. Le ciel, très ouvert, occupe en effet les trois quarts de la composition et c'est de l'admirable transcription de son caractère mobile et changeant qu'elle tire toute son originalité, admirablement servie en cela par l'utilisation de la gouache. Ses teintes pastels, douces et légères, alliées à une finesse d'exécution peu commune, témoignent de l'art consommé de Bison et de son étonnante sensibilité romantique.

This view of the Canal Grande belongs to the tradition of the veduta, a pictorial genre highly prized in the eighteenth and nineteenth centuries, particularly among the devotees of the Grand Tour - the instructive trip typically undertaken by the most enlightened of English art lovers, during which they enjoyed collecting souvenirs of the places they visited in the form of paintings of the monuments and festivities that they encountered in the great cities.

This composition is thus a direct descendant of the work of Canaletto, Bellotto, Marieschi and Guardi, who, well before Bison's time, established the genre and its prestigious credentials. This painting in fact draws its iconographical inspiration from the series engravings made by Antonio Vicentini after the works of Canaletto which were published in 1742.

Faithful to its illustrious model, Bison combines an extreme precision in the architectural rendering (clearly visible at the right is the majestic baroque façade of the Church of Santa Maria della Salute while behind it is the profile of the tip of the Dogana peninsula), with a highly poetic atmospheric sensibility. On the calm waters of the Grand Canal, several gondolas and merchant craft float, while tiny silhouettes strolling through the Church Square, lend a picturesque note to this peaceful evocation of the Serenissima. Bison meticulously renders the surface of the water with the reflection of the palace. The sky, with clouds being swept along in the wind, casts light only on parts of the scene, an effect the artist handles with brio: it starkly picks out the contours of certain buildings, thus suggesting the life behind their imposing façades, while others remain in shadow.

Upon closer examination, however, Bison proves less faithful to the vedutist repertoire as was defined by his predecessors than he might seem: the choice of a unique point of view, with one's back to the busy activity of the Grand Canal, and the way that the painter sparingly integrates the groups of figures into the scene - whose clothes with crinolines and riding coats instantly date the scene to the 1830s - further confirms this. The sky, which is wide, takes up as good as three-quarters of the composition and it is the impressive manner with which this element has been rendered in all its changing and shifting beauty, that gives the work its originality, which is particularly well served by the use of gouache. The pastel tints, soft and light, together with an unusually deft execution bear witness to Bison's consummate skills and his romantic sensibility.



70

Giuseppe Bernardino Bison

1762 Palmarova – Milan 1844

Venise, la Piazzetta vers le sud

Venice, la Piazzetta Guardando facing south

Gouache sur vélin • Gouache on velum : 17,5 x 22 cm

PROVENANCE :

Collection privée romaine

Selon une rigoureuse perspective débouchant sur la colonne au lion ailé, emblème de Venise et sur l'église de San Giorgio Maggiore, Bison se livre ici à une description minutieuse des édifices de la célèbre Piazzetta nimbée d'une lumière limpide, dont les reflets dorés viennent animer les façades. Dans ce haut lieu historique des fastes de la vie vénitienne, le spectateur averti reconnaît, à gauche, les dernières arcades de la basilique de Saint-Marc, suivie de la silhouette majestueuse du Palais des Doges. À droite, se distingue la haute tour du Campanile, dominant la Libreria Marciana.

Au-delà d'une allégorie évidente de la prospérité millénaire de la Sérénissime, symbolisée par les monuments les plus représentatifs de son pouvoir et de sa domination maritime, cette évocation nostalgique de la grandeur passée de Venise peut également se lire comme un appel au renouveau politique. Annexée par Bonaparte en 1797, cédée par la suite aux Habsbourg, Venise se trouvait toujours, en 1831 – époque vraisemblable de la réalisation de cette gouache, comme en témoignent les costumes des personnages – sous le joug autrichien. À la suite de la Révolution de Juillet, une première guerre indépendantiste avait été menée contre l'Autriche par le roi de Sardaigne, Charles-Albert de Savoie. Ce conflit s'était soldé par un échec, mais il n'en fut pas moins le catalyseur d'un inexorable processus, qui devait aboutir, quelque trente années plus tard, à la proclamation du royaume d'Italie (1861) et au rattachement de Venise à ce dernier (1866).

Cette dimension politique ne peut faire oublier les qualités picturales indéniables de cette composition dans laquelle Bison allie délicatesse, verve descriptive et lyrisme.

According to a rigorous perspective opening onto the column of the winged lion, the symbol of Venice, and the church of San Giorgio Maggiore, Bison presents a meticulous description of the buildings of the famous Piazzetta Guardando, bathed in a crystalline light which casts golden reflections onto the façades. In this venerable historic site of the official ceremonies of the city of Venice, the educated viewer will recognize, to the left, the last arcades of the basilica of San Marco, followed by the majestic silhouette of the palace of the Doges. To the right rises the tall tower of the Campanile, dominating the Libreria Marciana.

Aside from being an obvious allegory of the ancient prosperity of the Serenissima, symbolized by the monuments most representative of its power and maritime domination, this nostalgic evocation of the past grandeur of Venice can also be read as a call to political renewal. Annexed by Bonaparte in 1797, then ceded to the Hapsburgs in 1831 – the apparent period of this gouache judging from the clothing worn by the figures – Venice was still under Austrian rule. After the July Revolution, a first war of independence was mounted against Austria by the King of Sardinia, Charles-Albert of Savoy. This conflict resulted in failure, but it would nonetheless be the catalyst for an inexorable process which led, some 30 years later, to the establishment of the kingdom of Italy (1861) and the inclusion of Venice in it in 1866.

This political dimension however does not detract from the obvious pictorial qualities of this composition, in which Bison deftly combines a descriptive rigor with lyricism, particularly in the changing sky that unfurls above the scene.



Giuseppe Bernardino Bison

1762 Palmarova – Milan 1844

Venise, vue du Campanile de la Piazza San Marco
Venice, view of the Campanile of the Piazza San Marco
 Gouache sur vélin • Gouache on velum : 14,5 x 19 cm

PROVENANCE :
 Collection privée romaine

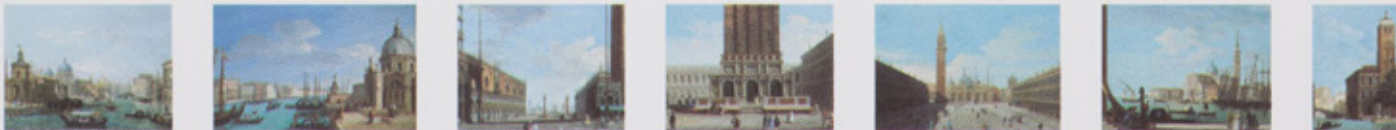
L'originalité de cette veduta – s'il est encore possible de la définir ainsi, tant elle se démarque des épigones du genre - tient à son angle de vue saisissant, très rapproché : Giuseppe Bernardino Bison, renonçant aux traditionnelles visions panoramiques de Venise, choisit de placer le spectateur face à la loggia du campanile de la Piazza San Marco, œuvre de l'architecte Jacopo Sansovino (1486-1570), dont la triple arcature sévère, supportée par des piliers d'ordre corinthien et surmontée de bas-reliefs sculptés, se détache sur les bâtiments des Procuraties, qui encadrent la place, dans un rigoureux effet de perspective.

L'angle adopté amenuise en effet la majesté de ces nobles édifices de l'arrière-plan, pour renforcer le caractère imposant de la tour, dont la hauteur ne se déploie même pas en totalité. Cette masse sombre et verticale se dresse ainsi à contre-jour sur un pan de ciel nuageux, tandis que l'artiste s'emploie à décrire avec minutie, à petits coups de pinceau lestes et enlevés, apportant ça et là des notes lumineuses, les personnages qui s'affairent tout autour - élégantes dames vêtues à la mode vénitienne, gentilshommes et magistrats en conversation, badauds portant des paniers. Toute la verve de Bison réside dans cette transcription savoureuse de l'agitation du premier plan, comme un hommage un peu nostalgique à une cité autrefois glorieuse mais déjà entrée dans la léthargie romantique que nous lui connaissons encore aujourd'hui.

The originality of this veduta – if it can indeed be called a veduta, as its diverges quite markedly from the followers of this genre, is in its striking, close-up point of view. Giuseppe Bernardino Bison has abandoned the traditional panoramic views of Venice here in order to place the viewer in front of the loggia of the Campanile on the Piazza San Marco, a building designed by the architect Jacopo Sansovino (1486-1570), which, with its severe triple arcature supported by Corinthian columns and topped with carved bas-reliefs, stands out from the buildings of the Procuraties framing the Square, in a rigorous perspective effect.

The angle taken effectively heightens the majesty of these noble buildings in the background, in order to reinforce the imposing character of the tower, the height of which is not even shown in full because of this device. This dark, vertical mass is this shown overlapping a patch of cloudy sky, while the artist takes pains to minutely describe the figures - in deft and spirited little brushstrokes that add light accents here and there - who populate the scene. They include elegant ladies dressed in the Venetian fashion, gentlemen and magistrates in conversation and vendors carrying baskets.

Bison's special flair can be found in his colorful way of capturing the bustle of the foreground, as if in a slightly nostalgic homage to the once preeminent city, already enveloped in slumber in his day



Giuseppe Bernardino Bison

1762 Palmarova – Milan 1844

Venise, Saint Géréme et l'entrée du Cannaregio
Venice, Saint Geremia and the entrance to the Cannaregio
 Gouache sur vélin • Gouache on velum : 18 x 13 cm

PROVENANCE :
 Collection privée

A nouveau, l'origine de cette petite gouache, d'une remarquable qualité d'exécution, est à rechercher parmi les modèles inventés par l'un des prédécesseurs de Bison, Canaletto, dont le travail fut abondamment diffusé tout au long du XVIII^e et du XIX^e siècle par les gravures de Vicentini (1742), puis par celles de Giambattista Brustolon (1763-1766).

On y reconnaît en effet l'un des sites topographiques privilégiés du grand vedutiste : l'église Saint-Géréme de Venise, avec sa tour carrée surmontée de la statue du saint protecteur, dont la silhouette austère domine l'entrée du Cannaregio, l'un des six sestieri (quartiers) de la ville. Dans un magistral effet de contraste, Bison en oppose la verticalité hiératique, plongée dans la pénombre, à la blancheur lumineuse des façades de quelques demeures étagées, à l'arrière-plan. L'artiste renonce ici à un panorama d'ensemble de l'opulente cité pour privilégier la description, résolument plus intimiste, de l'une de ses multiples artères, émaillée de quelques détails savoureux - depuis les minuscules figures surplombant le pont, vu à contre-jour, jusqu'à la gondole du premier plan, à la proue illuminée par un fugitif éclat de soleil.

Bison s'éloigne ainsi de la fusion chromatique et de la vision tonale d'un Guardi pour des épisodes plus narratifs et pittoresques, animés de personnages. On y décèle sa manière picturale, à la fois minutieuse et contrastée, tout particulièrement dans la transcription des eaux du canal, calmes et limpides, dont les petites vagues liquides et arrondies sont typiques de son pinceau délicat.

Again, this remarkably executed little painting finds its origins in the models invented by one of Bison's predecessors, Canaletto, whose work was widely diffused throughout the eighteenth and nineteenth centuries through the engravings by Vicentini (1742), and later those of Giambattista Brustolon (1763-1766).

It is in fact a depiction of one of the sites most favored by the vedutists: the Church of San Geremia of Venice, with its square tower topped with a statue of its patron saint, whose austere silhouette dominates the entrance to the Cannaregio, one of the city's six sestieri (boroughs). In a masterful use of contrast, Bison sets the hieratic verticality of the church in deep shadow against the bright façade of several tall houses in the background. Here the artist forgoes the panorama of the magnificent city in its entirety for a distinctly more intimate description of one of its many thoroughfares, dotted with a few choice details, ranging from the tiny figures leaning over the bridge seen framed against the light to the gondola in the foreground, with its bow illuminated by a stray ray of sun.

Bison distances himself from the chromatic diffusion and total vision of Guardi in favor of more narrative and picturesque episodes full of figures. His painterly manner, at once meticulous and full of contrast, is particularly evident in the capturing of the calm, clear water of the canal, with the rounded little waves that are typical of his delicate brushwork.



73

Giuseppe Bernardino Bison

1762 Palmarova – Milan 1844

Vue de la place San Marco face à la basilique

View of the Piazza San Marco in front of the Basilica

Gouache sur vélin • Gouache on velum : 19,5 x 28,7 cm

PROVENANCE :

Collection privée

Cette composition ambitieuse présente un travail précis de perspective de la place San Marco, face à la basilique. Bison utilise un trait précieux et subtil dans le rendu de l'architecture. Chaque détail est représenté avec rigueur au sein de cette perspective. Cette description minutieuse de la place San Marco donne un aperçu fameux de la majesté et de la somptuosité de ce noble édifice.

Toute l'atmosphère du lieu baigne dans une lumière dorée et limpide, et nous donne à apprécier toute la sensibilité et la poésie qui s'en dégage. Les reflets dorés viennent animer les façades et, par le contraste des jeux de lumière, les détails architecturaux se dessinent précisément. Les tons nacrés et pastel améliorent cette atmosphère romantique. La place est animée par des vénitiens, en grande conversation ou en promenade. Les dames élégantes sont vêtues à la mode vénitienne, et les gentils-hommes leur accordent leur compagnie. Ces personnages aux couleurs vives et éclatantes, rendent l'atmosphère agréable et joyeuse.

Le ciel bleuté accorde à cet espace une nouvelle grandeur. Le campanile, nacré de lumière doré, s'élève et donne du prestige à ce ciel vénitien.

Ces traits précieux et cette application rigoureuse de la perspective de ce noble lieu démontrent le merveilleux talent de Giuseppe Bernardino Bison.

This ambitious composition offers a precise perspective depiction of the Piazza San Marco, across from the Basilica. Bison employs minute and subtle brushwork to render the buildings. Each detail is captured with vigor within the perspective scene. This meticulous description of the Piazza San Marco offers a celebrated view of this magnificent and noble architectural monument. The entire atmosphere is bathed in a clear, golden light, heightening the poetry of the scene. The golden reflections enliven the façades and through the contrast of light and shadow, the architectural detail stands out distinctly. The pearly and pastel hues underscore this romantic atmosphere. The square is animated with Venetians, promenading and conversing. The elegant ladies are dressed in the Venetian fashion, and they are escorted by gentlemen. These figures with their lively, dazzling colors add a lighthearted, joyous note.

The blue sky lends a new grandeur to this space. The Campanile, iridescent in the golden light, rises imposingly into the Venetian sky.

The delicate brushwork and rigorous application of the laws of perspective in this noble setting reveal the marvelous talents of Giuseppe Bernardino Bison.



74

Giuseppe Bernardino Bison

1762 Palmarova – Milan 1844

Vue de San Giorgio Maggiore

View of San Giorgio Maggiore

Gouache sur vélin • Gouache on velum : 14,7 x 19,7 cm

PROVENANCE :

Collection privée

Cette veduta présente une vue majestueuse de l'Eglise San Giorgio Maggiore. Bison s'applique à affiner d'un trait d'une extrême précision le rendu architectural de Venise. La ville se transforme en scène de théâtre et, tel un merveilleux metteur en scène, le peintre s'applique à nous surprendre et à nous amuser.

Une lumière vive éclaire la façade de San Giorgio Maggiore, accentuant ainsi toute la beauté et la somptuosité du lieu. Le décor posé, Bison s'amuse à nous dépeindre les personnages caractéristiques des vues de Venise. Les gondoliers accueillent leurs clients tandis que les flâneurs, vêtus à la mode de 1830, s'animent avec élégance. Toute la composition s'enracine autour du grand canal. Le peintre joue sur les contrastes des couleurs. Le chatoiement des eaux, les vêtements humbles et discrets des gondoliers, les robes des grandes dames illuminées de soleil sont autant d'apports chromatiques qui rythment la composition. Le jeu qu'entretient Bison entre les couleurs pastel et la lumière intense, vivifie cette oeuvre charmante et précieuse. La sensibilité romantique de Bison se fait ici pleinement ressentir.

This veduta shows the majestic church of San Giorgio Maggiore. Bison is at pains to capture an architectural account of the city of Venice in brushwork of extreme precision. The façade of San Giorgio Maggiore is illustrated in bright light, bringing out the building's prestige and beauty all the more.

The figures in the foreground are ideally placed to appreciate the magnificence of this church. The gondoliers carry people dressed most elegantly in the fashion of the 1830s. The activity in this composition revolves around the life of Venetians on the Grand Canal between the world of boatsman's trade and that of the wealthy Venetians who travel on the gondolas. The painter takes advantage of the contrast between the colors of their respective clothing. The gondoliers are very modestly dressed in subdued colors while the dresses worn by the ladies shine brilliantly in the sunlight. The painter is inclined to magnify the boats nearest the church, each most delicately captured in a precise and sure brushstroke. The interplay that Bison sets up here between the pastel colors and this intense, pure light brings to life his charming and precious composition, emblematic of the painter's oeuvre with its meticulous brushwork. The sensitivity to atmosphere in evidence here shows a dynamic and poetic sensibility. It is in this finesse of execution and romantic effect that Bison's talents are most apparent.



Index

Les artistes figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre alphabétique		
BERGHE Cristoffel van den		40
BISON Giuseppe Bernardino		68, 69, 70, 71, 72, 73, 74
BOL Hans		9, 10, 11
BRIL Paul		14
BRUEGHEL Jan I		20
BRUEGHEL Jan II		43, 44, 45, 46
BRUEGHEL Pierre II		15, 16, 17, 18, 19
CAULERY Louis de		30
CRANACH, Lucas le vieux		3
ES Jacob van		36
GARNIER François		37
GRIMMER Abel		21, 22-23
GRIMMER Jacob		7, 8
GUARDI Francesco		63-64
GYSELS Pieter		50, 51
KESSEL Ferdinand van		60
KESSEL Jan van		52, 53, 54, 55-56, 57-58
LINARD Jacques		38
Maître de l'entourage de Joachim Patinier		6
Maître de Sainte Marie Madeleine		1
Maître des vues de la Fondation Langmatt		65-66, 67
MET de BLES Herri		4
MICHAU Théobald		61, 62
MOMPER Joost De		41-42
Monogrammiste «H»		39
Monogrammiste de Brunswick		12
OOSTEN Isaac van		49
REYMERSWAEL Marinus van		5
SEGHERS Daniel		35
SNYDERS Frans		33
SOREAU Isaac		48
STORCK Abraham		59
VALCKENBORCH Frederic van		24
VALCKENBORGH Martin van		13
VINCKBOONS David		31-32
VRANCKX Sebastian		25-26-27-28, 29
WEYDEN Van Der (entourage)		2
WILDENS Jan		34
YKENS Frans		47



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 : Axel Van der Stappen, Emmanuelle Philippe et Hélène Fairoux

Traduction : Catherine Grady



