

BOSCH,
PATENIER,
BLES,
BRUEGEL

Le paysage dans la peinture maniériste
à Anvers et Bruxelles
au XVI^{ème} siècle

Het landschap in de
maniëristische schilderkunst van de 16^e eeuw
in Antwerpen en Brussel

(suiveur de) Joachim Patenier, *Le repos pendant la fuite en Egypte*, chêne
(navolger van) Joachim Patenier, *De rust tijdens de vlucht naar Egypte*, eik



MrBAB/KMSKB (INV. 2595) – 24,5 x 35 cm

L'objectif de ces quelques pages est de fournir un support aux visiteurs des collections de peintures du département d'Art ancien aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Le thème de ce parcours permet une approche du paysage maniériste dans la peinture anversoise et bruxelloise au XVI^{ème} siècle.

Précisément, un circuit de Memling à Bruegel propose neuf petites haltes signalées par des gommettes spécifiques.

Ce circuit aménagé dans nos collections offre une manière d'écho à l'exposition « Les fables du paysage flamand au XVI^{ème} siècle, du merveilleux au fantastique : Bosch, Bles, Bril, Brueghel » qui se tiendra au Palais des Beaux-Arts de Lille du 7 octobre 2012 au 14 janvier 2013. www.pba-lille.fr

Ces pages doivent entièrement ce qu'elles sont aux publications magistrales de Robert Genaille et Paul Philippot. Il s'agit donc d'une synthèse qui aura tenté la meilleure restitution possible de leur pensée.

**Educatéam
(avril 2012)**

Deze beknopte publicatie biedt de bezoekers die de schilderijencollectie van het museum oude kunst in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België komen bezichtigen een leidraad om het maniëristische landschap in de Antwerpse en Brusselse schilderkunst van de 16^e eeuw te ontdekken.

Het voorgestelde parcours, van Hans Memling tot Pieter Bruegel, omvat negen haltes. Elke halte is met een speciale sticker aangegeven. De kleine rondgang wordt georganiseerd als nevenevenement en echo van de tentoonstelling 'Fabels van het vlaamse Landschap', die van 7 oktober 2012 tot 14 januari 2013 plaatsvindt in het Palais des Beaux-Arts te Rijsel. www.pba-lille.fr

Voor de samenstelling van het dossier werden de voortreffelijke publicaties van Robert Genaille en Paul Philippot als uitgangspunt genomen. Er werd naar gestreefd een zo goed mogelijke synthese van hun visie te maken.

Educatéam
(april 2012)

Hans Memling, *La Vierge à l'Enfant*, ca. 1467, chêne
Hans Memling, *Maria met Kind*, ca. 1467, eik



MrBAB/KMSKB (INV. 1467) – 40 x 29 x 7 cm

Le paysage au sens contemporain depuis le XIX^{ème} siècle renvoie à l'émotion sensible du peintre qui a posé son chevalet sur le motif et le représente comme il le voit, selon un rapport de ciel, de terre, de végétation, d'eau et de lumière à un moment vécu de la journée ou de la saison. Le peintre interprète la vue de paysage qu'il a constamment sous les yeux. Le paysage est en lui seul sujet de peinture. Il est un genre autonome.

Au XV^{ème} siècle, les vues de natures sont la part complémentaire d'un retable. La nature est peinte comme un reflet du Paradis. Le paysage est une forme privilégiée de la présence divine. Le paysage chez Hans Memling (Seligenstadt, ca. 1440?-Bruges 1494), par exemple, est repris de motifs brugeois. Il ferme la scène sans nulle ouverture sur les lointains comme pour abriter le recueillement des personnages. Le détail structure l'espace pictural. Il est inscrit dans l'immensité immobile et dominé par l'étagement horizontal du paysage (Philippot 1994, 187).

Quand le XV^{ème} siècle prend fin, le paysage dans la peinture des Pays-Bas anciens n'a pas d'existence propre.

Parmi les primitifs flamands, chez un Jan Van Eyck (Maaseik? ca. 1390-Bruges 1441), par exemple, l'image est composée dans une extrême dilatation de l'espace et une ambiance non anthropocentrique. C'est-à-dire que le paysage n'est pas représenté comme il est vécu par l'homme, le

Het landschap in de betekenis die er sinds de 19^e eeuw aan wordt gegeven, verwijst naar de zintuiglijke emoties van een schilder die zijn schildersezels in de openlucht heeft opgesteld en de natuur afbeeldt zoals hij die waarneemt, als een samenhangend geheel van lucht, aarde, plantengroei, water en licht op een bepaald moment van de dag of van een seizoen. De kunstenaar interpreteert wat hij voor zich ziet. Het landschap op zich vormt het onderwerp van het schilderij; het is een zelfstandig genre.

In de 15^e eeuw waren natuurgezichten een complementair onderdeel van een geschilderd retable. De natuur werd voorgesteld als een weerspiegeling van de hemel, en het landschap gold als een bijzondere uiting van de goddelijke tegenwoordigheid. Bij Hans Memling (Seligenstadt ca. 1440?-Brugge 1494) bestaat het landschap uit Brugse motieven maar is er geen open panorama; het gezicht vanuit het raam is afgebakend als om de stille meditatie van de figuren beschutting te bieden. Het detail structureert de picturale ruimte. Het is opgenomen in de roerloze oneindigheid van het horizontaal opeengestapelde landschap (Philippot 1994, 187).

Einde 15^e eeuw had het landschap in de schilderkunst van de Lage Landen geen autonoom bestaan. De Vlaamse primitieven, onder wie Jan van Eyck (Maaseik? ca. 1390-Brugge 1441), presenteren het als een extreem uitdijende ruimte met een niet-antropocentrische sfeer. Het landschap

peintre. L'autorité du schéma liturgique, le rôle de symbole religieux tenu par les figures, suspend le temps et les consciences (Philippot 1994, 85).

L'unité englobante de l'image et l'immobilité générale tant des figures que de l'espace figent la composition et particulièrement le paysage.

verschijnt namelijk niet zoals het door de mens, de schilder, wordt ervaren. Onder het gewicht van het liturgische schema en van de religieuze symboliek waarmee de figuren bekleed zijn, verdwijnt het besef van tijd en bewustzijn (Philippot 1994, 85). De alomvattende eenheid van het beeld en de onbeweeglijkheid zowel van de figuren als van de ruimte verstarren de compositie en in het bijzonder het landschap.

Liminaire	3	Woord vooraf
Introduction	5	Inleiding
Aux sources du paysage maniériste : Hieronymus Bosch (ca. 1450-1516)	8	Aan de bron van het maniëristische landschap: Hieronymus Bosch (ca. 1450-1516)
Aux sources du paysage maniériste : Gerard David (ca. 1459-1523)	14	Aan de bron van het maniëristische landschap: Gerard David (ca. 1459-1523)
Paysage maniériste, paysage humaniste : Joachim Patenier (ca. 1485-1524)	16	Maniëristisch landschap, humanistisch landschap: Joachim Patenier (ca. 1485-1524)
Paysage maniériste : Herri met de Bles (ca. 1510-ca. 1555)	24	Maniëristisch landschap: Herri met de Bles (ca. 1510-ca. 1555)
Le paysage humaniste : Pieter I Bruegel (1527/28?-1569)	26	Het humanistische landschap: Pieter I Bruegel (1527/28?-1569)
Le Paysage après Bruegel: Bol, Grimmer, ...	40	Het landschap na Bruegel: Bol, Grimmer, ...
Bibliographie	47	Bibliografie

Hieronymus van Aken dit Bosch (atelier),
Triptyque de la tentation de saint Antoine, ca. 1520-1530;
Ouvert: *Scènes de la tentation de saint Antoine*, panneau central, chêne
 Hieronymus van Aken genaamd Bosch (atelier),
Triptiek met de verzoeking van de heilige Antonius, ca. 1520-1530;
Geopend: *Taferelen uit de verzoeking van de heilige Antonius*, middenpaneel, eik



MrBAB/KMSKB (INV. 3032) – 133,5 x 118 x 1,1 cm



retable fermé – volet gauche:
L'arrestation du Christ
 retable fermé – volet droit:
Le portement de Croix

gesloten retabel – linkerluik:
De gevangenneming van Christus
 gesloten retabel – rechterluik:
De kruisdraging

MrBAB/KMSKB (INV. 3032) – 130,5 x 52,5 cm (2x)

AUX SOURCES DU PAYSAGE MANIÉRISTE : HIERONYMUS BOSCH (CA.1450-1516)

1

AAN DE BRON VAN HET MANIËRISTISCHE LANDSCHAP: HIERONYMUS BOSCH (CA.1450-1516)

Hieronymus Bosch est actif entre 1490 et 1516. Il impose les premières formes de sites étranges et irréels, les incendies et ouvre l'image à la tentation de l'infini. Il n'est toujours question que de peindre de grands sujets religieux.

Excepté dans deux cas, tous les tableaux qui nous sont parvenus montrent des scènes se déroulant en plein air, devant ou dans un paysage.

Bosch peint pour *La Tentation de saint Antoine* (original conservé au Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne) un monde hallucinant dont le ciel n'est ouvert que par de lourdes fumées et des incendies. Dans cette image d'épouvante et d'inversions, une petite partie du village semble préservée. Le quotidien des gens y est indifférent au drame. C'est un détail de l'image comme saisi sur le vif : une paysanne rentre ses vaches, une lavandière est au travail, un paysan est assis sur un banc dans sa ferme, une femme est adossée à sa porte. Un villageois sur son échelle prend du miel au creux d'un tronc

Hieronymus Bosch ('s Hertogenbosch ca. 1450-1516) was werkzaam tussen 1490 en 1516. Hij was de eerste die vreemde, onwezenlijke plekken in de schilderkunst introduceerde, en brandende steden en vergezichten met een verlokkelijke oneindigheid schilderde, maar altijd binnen het raam van grote religieuze thema's.

Op twee werken na tonen alle schilderijen van Bosch die tot ons zijn gekomen, scènes die in de openlucht plaatsvinden, voor of in een landschap.

In *De verzoeking van de heilige Antonius* (waarvan het origineel zich bevindt in het Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon) wordt een waanzinnige wereld opgeroepen. De lucht is grotendeels dichtgetrokken door een reusachtige opblaaierende brand en dikke rookwolken. In dit beeld vol rampen en verschrikking, deze omgekeerde wereld, lijkt een stukje dorp van het onheil gevrijwaard te zijn gebleven. Het dagelijkse bestaan van de mensen verloopt er in totale onverschilligheid voor het drama verderop. Dit kleine



MrBAB/KMSKB (INV. 6639) – 74,7 x 61 x 1,5 cm

mort, etc. Il est nouveau dans une composition, elle-même inédite, où les diables et démons volent en portant des échelles, que l'observation directe prenne place.

Cependant, le paysage n'est toujours que le complément nécessaire d'un sujet qui occupe le premier plan. Il donne l'impression d'unité à de vastes combinaisons hétérogènes, des assemblages hétéroclites.

Bosch recourt à une composition par plans. La signification emblématique des figures ou des groupes de figures implique

onderdeel van de triptiek is als het ware direct naar het leven geschilderd: landlieden hoeden hun vee, een vrouw doet de was, een man zit op een bankje voor zijn boerderij, een boerin staat in het deurgat, een dorperling is op een ladder geklommen om honing uit een holte in een dorre boom te halen en zo meer. Dat de waarneming van het echte leven een plaats kreeg in een nooit eerder geziene bizarre compositie waarin duivels en demonen met ladders rondvliegen, was totaal nieuw.

une succession de lieux qui disloque l'unité englobante du paysage (Philippot 1994, 190).

Les caractères fondamentaux du paysage maniériste apparaissent ici : la poésie des plaines, des collines et des estuaires, de la mer. De subtils passages de plan à plan selon des points de vue variés créent une impression d'infini. Certaines figures sont vues d'en bas, sans volumes, sans poids, sans ombre portée et s'opposent à des sites panoramiques vus de fort haut dans un développement horizontal. En effet, Bosch refuse le monde clos du XV^{ème} siècle, il ménage de larges perspectives et suggère une profondeur illimitée.

Les grisailles aux revers des volets latéraux de *La Tentation de saint Antoine* montrent sous un ciel immense, un paysage d'eau où se profile une ville et le fort clocher de son église.

Il ne s'agit plus, comme sur les retables du XV^{ème} siècle d'un site local réduit à son pittoresque, nous sommes avec Bosch devant les grands horizons des Pays-Bas anciens tels qu'ils seront peints au XVII^{ème} siècle.

Pour son *Calvaire avec donateur*, (ca. 1490) Bosch compose un enchaînement des plans qui règle la fuite du site fluvial avec en fond le clocher que l'on a cru pouvoir identifier à celui de Nimègue (?).

Bosch met ici en scène une véritable procédure d'intercession. Le donateur, humblement agenouillé, prie pour son salut. À ses côtés, Pierre (reconnaissable à la clé du Paradis) adresse à Jean un plaidoyer en faveur de son protégé qu'il désigne de la main. Jean à son tour relaie son geste avec éloquence et implore l'intervention de

Niettemin speelt het landschap nog steeds een secundaire rol als noodzakelijke aanvulling op van het onderwerp dat de voorgrond in beslag neemt. Het verleent eenheid aan de massa ongelijksoortige combinaties en assemblages. Maar Bosch' compositie is een samenvoeging van verschillende vlakken, een opeenvolging van onderscheiden zones, waarin de figuren en groepen elk met hun emblematische betekenis geplaatst zijn, en deze werkwijze ontwricht de globale eenheid van het landschap (Philippot 1994, 190).

Hier tekenen zich reeds de fundamentele kenmerken van het maniëristische landschap af: de poëzie van de vlakten, heuvels en riviermondingen en van de zee. Subtiele overgangen van plan tot plan, met telkens een ander gezichtspunt, scheppen een indruk van oneindigheid. Sommige figuren zijn van onderen af gezien, zonder volume of gewicht, zonder schaduw af te werpen, en vormen een tegenstelling met van heel hoog waargenomen panoramische zones – dat alles in een horizontale ontwikkeling. Bosch verlaat de gesloten wereld van de 15^e eeuw; hij ontwerpt grote perspectieven en suggereert eindeloze diepte.

De grisailles aan de achterkant van de zijluiken van *De verzoeking van de heilige Antonius* tonen een waterlandschap onder een immense hemel en in de verte een stad met haar versterkte kerktoren. Anders dan bij de 15^e-eeuwse retablets, waarin een plaatsaanduiding tot haar pittoreske elementen is herleid, verschijnen bij Bosch de weidse horizonten van de Nederlanden zoals zij in de 17^e eeuw zouden worden geschilderd.

In *Calvarie met schenker* (ca. 1490) con-



Gemäldegalerie, Berlin/Berlijn (INV. 1647 A) – 63 x 43,3 cm

Marie auprès du Crucifié. La mort du Christ n'est donc pas représentée comme un deuil mais comme un espoir de Rédemption pour l'humanité.

Derrière ce Calvaire, le paysage est un chef-d'œuvre de finesse par la luminosité de ses couleurs, par l'aérienne translucidité du ciel, les effets de la réverbération du blanc de la couche préparatoire. On note aussi, le fractionnement subtil de l'espace au moyen de nuances de vert qui en agencent la profondeur (*Musée d'Art ancien. Œuvres choisies Bruxelles, MRBAB, 2001, p. 38-39*).

Signalons encore, dans *Saint-Jean à*

strueerde de schilder door een aaneenschakeling van plans het vergezicht over heuvels en valleien met helemaal in de diepte een kerktoeren, mogelijk die van Nijmegen.

Bosch heeft hier een echte voorspraak-procedure in beeld gebracht. De schenker zit nederig geknield te bidden voor zijn zielenheil in gezelschap van de apostel Petrus, die we herkennen aan zijn hemelsleutel. Petrus richt een pleidooi tot Maria en Johannes ten gunste van zijn beschermeling, naar wie hij met een handgebaar verwijst. Ook Johannes beveelt met eenzelfde welsprekend gebaar de schenker bij Maria aan en vraagt

Patmos, 1504-1505 conservé à Berlin, la présence d'un arbre au tronc mince, couronné d'un bouquet de feuillage qui précise au premier plan l'échelle et la profondeur du paysage. Cet artifice spatial apparaît pour la première fois dans la peinture des Pays-Bas anciens et Patenier (ca. 1485-1524) saura en faire un véritable poncif du paysage maniériste.

Le paysage étendu à l'infini devient le complément nécessaire et le lieu privilégié du mystère chrétien. La nature sereine s'oppose dans l'œuvre de Bosch aux passions humaines déchainées.

Bosch témoigne d'une vision du paysage dont le sens allégorique ou symbolique importe plus que sa vérité sensible. (Genaille 1986, 67). En cela, il prolonge l'art des Primitifs flamands.

haar om als middelares op te treden bij de gekruisigde. In deze Calvariebergscène is de dood van Christus dus niet als een smartelijk gebeuren voorgesteld maar als een hoopvol perspectief voor de verlossing van de mensheid.

Het landschap dat zich achter de Calvarie uitstrekt, is een meesterwerk van verfijning door het lichte, zachte coloriet en de transparante ijelheid van de lucht, een effect dat ontstaat door de weerschijn van de witte onderlaag. De subtiele opdeling van de ruimte met behulp van schakeringen van groen creëert tevens een dieptewerking (*Museum voor Oude Kunst. Een keuze*, KMSKB, Brussel 2001, pp. 38-39).

In Bosch' *Johannes op Patmos* 1504-1505, een werk dat zich in Berlijn bevindt, definieert een ranke boom in de voorgrond de schaal en diepte van het landschap. Voor zover bekend was dit de eerste maal dat deze ruimtebepalende kunstgreep werd toegepast in de schilderkunst van de Nederlanden. Joachim Patenier (ca. 1485-1524) maakte van dit element al snel een hoofdingrediënt van het maniëristische landschap.

Het eindeloos uitgestrekte vergezicht werd een noodzakelijke aanvulling van de religieuze voorstelling en de geëigende plek voor het christelijke mysterie. In het oeuvre van Bosch staat de serene natuur in schrill contrast met de losgeslagen passies van de mensen. Hij huldigt een landschapsvisie waarin de allegorische of symbolische betekenis primeert op de werkelijke, zintuiglijk waarneembare natuur (Genaille 1986, 67). In dat opzicht is hij een voortzetter van de kunst van de Vlaamse primitieven.

Gerard David, *La Vierge à la soupe au lait*, ca. 1515, chêne
Gerard David, *Maria met de paplepel*, ca. 1515, eik



MrBAB/KMSKB (INV. 3559) – 35 x 29 x 0,4 cm

2

AUX SOURCES DU PAYSAGE MANIÉRISTE : GERARD DAVID (CA.1459-1523)

AAN DE BRON VAN HET MANIËRISTISCHE LANDSCHAP: GERARD DAVID (CA.1459-1523)

Gerard David (Oudewater, Pays-Bas vers 1459-Bruges 1523) peint un sujet destiné à la dévotion privée. Il le conçoit selon un mode caractéristique de la fin du Moyen-Âge. Toutefois, il actualise le thème de la Vierge à l'enfant en abolissant la frontière entre le monde spirituel et le monde matériel. La peinture interpelle ainsi le croyant dans sa foi de façon directe et individualisée (Pascale Syfer-D'Olne, in *Musée d'Art Ancien. Œuvres choisies*, 2001).

La vierge à la soupe au lait, 1515, présente un intérieur peint dans sa vérité sensible. A celle-ci correspond le paysage familier que l'on aperçoit par la fenêtre. Une cour de ferme, ses chemins, sa mare, ses canards et cygnes, les granges, les pignons à redents des toitures, etc. Tout compose un paysage qui pourrait se suffire à lui-même. L'artiste figure les hommes et leurs actes dans leur espace réel. Bien avant ses innovations, ici se prépare l'art de Bruegel (Genaille 1986, 74).

Gerard David (Oudewater ca. 1459-Brugge 1523) behandelde het thema van dit voor privédevotie bestemde paneeltje op de typische laatmiddeleeuwse manier. Hij actualiseerde niettemin de voorstelling van Maria en haar kind door de scheiding tussen de geestelijke en de materiële wereld op te heffen, waardoor het schilderij de gelovige direct en persoonlijk aansprak in zijn godsvrucht (Pascale Syfer-D'Olne in *Museum voor Oude Kunst. Een keuze*, 2001).

Maria met de paplepel, van ca. 1515, stelt een heel realistisch weergegeven interieur voor, met een raam dat uitgeeft op een al even vertrouwd landschap dat het erf van een boerderij, paden, een waterplas met eenden en zwanen, schuren, trapgevels en dies meer omvat. Deze elementen vormen samen een op zich staand landschap. Lang voor de vernieuwingen van Pieter Bruegel beeldde Gerard David hier reeds mensen en hun bezigheden af in een leefomgeving die naar de werkelijkheid is geschilderd (Genaille 1986, 74).

Joachim Patenier, *Paysage avec la prédication de saint Jean-Baptiste*, chêne
Joachim Patenier, *Landschap met de prediking van Johannes de Doper*, eik



MrBAB/KMSKB (INV. 6178) – 36,5 x 45 cm

3

PAYSAGE MANIÉRISTE, PAYSAGE HUMANISTE : JOACHIM PATENIER (CA. 1485-1524)

MANIËRISTISCH LANDSCHAP, HUMANISTISCH LANDSCHAP: JOACHIM PATENIER (CA. 1485-1524)

INTRODUCTION

Il semble bien que Joachim Patenier (Dinant ou Bouvignes-sur-Meuse, ca. 1485 - Antwerpen 1524) fut le premier peintre à se qualifier de « *peintre de paysage* ». En tous les cas, c'est ainsi qu'il fut qualifié par Albrecht Dürer (1471-1528, Nuremberg) qui en 1521 dans son *Journal de Voyage* invente pour lui ce qui était alors un néologisme « *de gut Landschafftsmaler* » le bon paysagiste ou le bon peintre de paysage.

Jusque-là, si paysage il y avait dans la peinture d'un Quinten Metsys (Leuven 1465/66-Antwerpen 1530) par exemple, il était traité essentiellement en fonction des figures tel une résonance de leurs émotions. Il revient à Joachim Patenier d'inverser dans un trait de génie les termes de cette relation et d'inaugurer ce que l'on a appelé le *paysage panoramique* (Philippot 1994, 124).

Patenier renonce à tout premier plan véritable afin de mieux englober les plans médians dans l'unité qui les enveloppe

INLEIDING

Joachim Patenier (Dinant of Bouvignes-sur-Meuse ca. 1485-Antwerpen 1524) lijkt de eerste kunstenaar te zijn geweest die zichzelf als een 'landschapschilder' beschouwde. Zo wordt hij in ieder geval gekarakteriseerd door Albrecht Dürer (Neurenberg 1471-1528) die 'der gute Landschaftsmaler' meester Joachim vermeldde in het dagboek van zijn reis door de Lage Landen in 1520-1521. Zijn omschrijving 'de bekwame landschapsschilder' was toentertijd een neologisme.

Als er tot dan toe in de schilderkunst al enig landschap te zien was geweest, bij een Quinten Massijs (Leuven 1465/66-Antwerpen 1530) bijvoorbeeld, dan stond het vooral ten dienste van de figuren, als weerspiegeling van hun emoties. Patenier keerde deze verhouding echter op geniale wijze om en introduceerde het *panoramische landschap* (Philippot 1994, 124). Hij verzaakte aan een echte voorgrond om des te beter het middenplan te kunnen opnemen in de

depuis le fond. A la différence de Bosch dont les confins se dématérialisaient dans l'atmosphère, Patenier donne aux réalités terrestres leur densité physique et structure puissamment l'immensité qui s'étale jusqu'à l'horizon (Philippot 1994, 124).

BIOGRAPHIE ET GÉNÉRALITÉS

Patenier a tôt eu en lui le sentiment de la nature et le souvenir des rochers de Dinant et de la vallée de la Meuse. Ses inventions se situent entre 1505 et 1524. En 1515, Patenier est inscrit à la gilde d'Anvers où il sera actif jusqu'à sa mort en 1524. C'est donc, dès le premier tiers du XVI^{ème} siècle, que pour ses vues de nature, Patenier qui conservait toujours un sujet, crée ces paysages imaginaires.

Ce sont des vues de l'esprit plutôt que des sens. Par ailleurs, la figure y reste subordonnée au paysage. Le paysage est constitué en allégorie tourmentée et menaçante, par exemple autour des figures de Jésus et de Jean le Baptiste, symbole et préfiguration de la Passion du Christ.

LA COMPOSITION MANIÉRISTE

Ses paysages sont maniéristes par la succession ferme de trois tons soutenus et denses, quel que soit l'éloignement des plans. La structure de l'image est systématiquement oblique et dissymétrique. Les rochers sont de formes capricieuses, souvent le premier plan présente des détails pittoresques et anecdotiques.

LES TROIS ZONES GÉOGRAPHIQUES

L'étagement de la composition voit se succéder du premier plan au plan de fond, généralement trois zones géographiques : paysage

eenheid die vanuit de achtergrond ontstaat. Anders dan Bosch, bij wie de verre einder zich in de atmosfeer oplost, geeft Patenier meer fysieke substantie en densiteit aan de aardse werkelijkheid en structureert hij krachtig het immense natuurgezicht dat tot aan de horizon reikt (Philippot 1994, 124).

BEKNOPTE LEVENSSCHETS EN

ACHTERGROND

Patenier had al vroeg een sterk natuurgevoel dat verbonden was met herinneringen aan de rotsen van Dinant en de Maasvallei. Zijn inventies ontstonden tussen 1505 en 1524. In 1515 werd hij in het gilde van Antwerpen ingeschreven en hij bleef in die stad werkzaam tot zijn dood in 1524. Hij schilderde zijn denkbeeldige landschappen dus in de loop van het eerste derde van de 16^e eeuw. In zijn natuurgezichten, meer beelden van de geest dan van de zintuigen, behield hij altijd een onderwerp. De figuur speelt echter een ondergeschikte rol in het landschap dat als een onrustige, ja dreigende allegorie is opgebouwd, rondom de figuren van Jezus en Johannes de Doper bijvoorbeeld, als symbool en prefiguratie van de passie van Christus.

DE MANIÉRISTISCHE COMPOSITIE

Typische kenmerken van het maniëristische landschap bij Patenier zijn: een onveranderlijke opeenvolging van drie uitgesproken en compacte tinten, ongeacht de perspectiefverdeling, dat wil zeggen onafhankelijk van de diepte en verte van elk van de plannen in het schilderij; een systematisch schuine, asymmetrische beeldopbouw; grillig gevormde rotsen; pittoreske en anekdotische details in de voorgrond.

de montagne, ensemble de plaines et site maritime. La succession par écrans de plans horizontaux, la puissance des larges surfaces vertes dominées par le bleu des confins composent l'accord entre contraires : de part et d'autre du fleuve, entre les rochers arides et les plaines fertiles, aux opposés de l'image, entre la vie portuaire et l'activité villageoise.

POUSSIÈRE DE L'ACTIVITÉ HUMAINE

Souvent la présence et l'activité humaines ne sont que poussière dans l'étendue peinte mais restent précisément identifiables malgré que cela soit montré de très loin et vu de fort haut. Dans cette image s'insère donc mais sous l'effet d'une nouvelle synthèse, une représentation précise des travaux des champs inspirés des Calendriers des Bréviaires toujours en cours.

DIAGONALES ET DIVERGENCE DE POINTS DE VUE

Les diagonales instaurent une divergence de points de vue et séparent la partie des lignes ascendantes heurtées de la zone des plans horizontaux plus calme. Outre cet effet, pour accentuer l'impression d'infini, Patenier oppose une touche légère, la facture lisse des confins au travail par multiples accents et empâtements qui détaillent au premier plan feuillages, plaines et rochers.

PONCIFS MANIÉRISTES DANS LE TRAITEMENT DU PAYSAGE : RÉSUMÉ

La volonté de présenter le paysage selon des points de vue divergents dans une dissymétrie artificielle sous l'immensité de l'étendue est patente. Rupture constante des lignes,

DRIE GEOGRAFISCHE ZONES

De trapsgewijs oplopende horizontale indeling van de compositie vertoont in de opbouw van voorgrond tot achtergrond doorgaans drie geografische zones: een berglandschap, een samenstel van laaglanden en een zeegezicht. Ze volgen na elkaar als decorschermen in een horizontale structuur. De intensiteit van de grote groene oppervlakken, gedomineerd door het blauw van de einder, creëert een harmonie van tegengestelden, tussen de schrale rotsen en vruchtbare laagvlakten aan weerszij van de rivier, tussen de botsende elementen van het natuurbeeld, tussen de havenbedrijvigheid en het dorpsleven.

VEEL MENSELIJKE BEDRIJVIGHEID IN MINIATUUR

In de schildering van die immense wereld zijn de mensen en hun activiteit dikwijls onooglijk klein afgebeeld, maar niettemin herkenbaar en nauwkeurig weergegeven, soms helemaal in de verte of vanaf een grote hoogte. Dit type landschapsbeeld omvat dus, als minuscuul onderdeel van een nieuwe synthese, een accurate voorstelling van de landarbeid, zoals die ook voorkwam in de kalenders van de breviaria die toen nog courant in gebruik waren.

DIAGONALEN EN DIVERGERENDE GEZICHTSPUNTEN

De diagonalen introduceren divergerende gezichtspunten en maken een scheiding tussen de zone van de stijgende lijnen en de daarmee contrasterende, serenere horizontale plans. Hierdoor wordt de indruk van oneindigheid versterkt. Patenier pakt

tracé tranchant de rochers fantasques, sinuosités anguleuses du fleuve, incessant contraste des tons sombres, clartés intenses du cours d'eau et des falaises.

Le paysage porte à lui-seul le sens profond de l'image qui n'est plus simplement celle d'un sacrement et, dans le cas du thème du baptême du Christ, du passage de l'ancienne à la nouvelle loi.

La vue plongeante établit l'unité organique de la nature : champs, rochers, bois, fleuves, rivières et lacs, mers composent un univers complet et clos, une totalité. L'espace est formellement rendu sensible 1°) par des écrans successifs, 2°) par la divergence des points de vue et 3°) picturalement, par les rapports de trois tons très denses : brun-rouge, vert et bleu.

Ainsi, tout concourt à l'effet saisissant du coup de lumière au plan médian. C'est pourquoi, Patenier distingue entre effet de facture lisse et fondue des lointains et les touches frémissantes détaillant les formes au premier plan.

Arbres, rochers, bâtiments sont autant de relais sur des parcours multiples et enchaînés les uns aux autres. L'ensemble est dominé par la vaste échappée d'un fleuve et ses sinuosités lointaines (Philipot 1994, 124).

SOURCES DU PAYSAGE MANIÉRISTE : L'HUMANISME

Faut-il trouver les sources de ces développements dans l'influence de Léonard de Vinci (Vinci 1452 - Amboise 1519), Patenier étant actif vers 1515-1530 dans l'entourage de Quinten Metsys ? Les curiosités rapportées

bovendien voorgrond en achtergrond aan met een verschillende picturale techniek: het gebladerte, de vlakten en de rotsen van de voorgrond zijn in detail uitgewerkt met talrijke accenten en een dikkere verfpobring, terwijl de verte glad en met een fijne toets is geschilderd.

MANIÉRISTISCHE CLICHÉS IN DE BEHANDELING VAN HET LANDSCHAP

De schilders maakten telkens weer gebruik van divergerende gezichtpunten en een artificiële asymmetrie in hun composities die erop gericht waren een immens uitgestrekt landschap op te roepen. Steeds terugkerende elementen zijn voorts nog: de onderbroken lijnen, de grillig gevormde rotsen die zich scherp aftekenen, de waterloop die zich in hoekige bochten een weg naar de zee zoekt, het contrast tussen de donkere tinten en de intens heldere vlekken van de stroom en de kliffen bij de oever.

Het landschap is op zichzelf drager geworden van de diepe betekenis van het beeld, dat meer is dan louter de voorstelling van een sacrament en, bij het thema van het doopsel van Christus, van de overgang van de oude naar de nieuwe wet. Het panoramische perspectief affirmeert de organische eenheid van de natuur. Weiden, rotsen, bossen, stromen, rivieren en meren, zeeën vormen één geheel, een gesloten universum. Om deze ruimte zintuiglijk ervaarbaar te maken paste de schilder stevast enkele kunstgrepen toe: opeenvolgende scherpmachtige plannen, divergerende gezichtpunten, een onveranderlijke combinatie van de kleuren roodbruin, groen en blauw. Dat alles ondersteunt het treffende effect van de

par les marins et voyageurs à Anvers ont-elles imprégné le peintre ? Patenier était-il curieux de la diversité des régions du monde transmise par eux ? Était-il attiré par les travaux des cartographes et cosmographes ? A coup sûr, les rapports de Patenier avec l'élite cultivée d'Anvers sous l'influence d'Erasmus (Rotterdam 1469-1536 Bâle) n'auront pas manqué de jouer un rôle déterminant.

Le goût pour l'immensité suggérée de l'espace conforte le souci humaniste de faire sentir la puissance et la diversité de la nature, la petitesse de l'homme vivant dans l'univers. Cette pensée humaniste dans le Nord à cette date est fort compatible avec le sentiment religieux. On a pu parler à cet égard de mélange intime du sacré et du profane selon la conception d'Erasmus (Zincke 1977 in Genaille 1987, 150).

L'HUMANISME DE LA RENAISSANCE AUX PAYS-BAS ANCIENS

Surtout manifeste dans les Pays-Bas anciens à partir de 1520, l'Humanisme de la Renaissance est très variable selon les pays et ne se limite pas au réveil de la pensée des cultures grecque et romaine ni à la découverte de l'art antique. Dans nos régions, l'humanisme s'est affirmé particulièrement avec la formation du Collège des Trois Langues à Louvain en 1517 et par les écrits d'Erasmus. L'essor économique d'Anvers et l'activité portuaire en sont des facteurs également déterminants.

Le sens neuf du rapport des éléments du monde se traduisait par le désir d'établir le lien des hommes avec l'univers terrestre. Les Hommes ne sont plus uniquement en

krachtige lichtval op het middenplan. Met dezelfde bedoeling maakte Patenier een onderscheid tussen de gladde en vervagende weergave van de horizon en de levendige toetsen die de vormen op het voorplan preciseren. Bomen, rotsen, gebouwen zijn haltes op verschillende aaneengeschakelde en in mekaar overvloeiende trajecten. Het geheel wordt gedomineerd door het weidse uitzicht op een stroom en zijn kronkelende loop in de verte (Philippot 1994, 124).

BRON VAN HET MANIËRISTISCHE LANDSCHAP: HET HUMANISME

De oorsprong van die ontwikkeling in de landschapsschilderkunst moet gezocht worden bij Leonardo da Vinci (Vinci 1452-Amboise 1519), wiens invloed zich tot in de Nederlanden deed gelden, onder andere in de entourage van Quinten Massijs, waartoe Patenier ca. 1515-1530 behoorde. Ook de verhalen met beschrijvingen van vreemde landstroken die zeevaarders en reizigers bij hun thuiskomst in Antwerpen vertelden, kunnen tot Pateniers verbeelding hebben gesproken. Was de schilder gefascineerd door de verscheidenheid van natuurlandschappen in de wereld, of door het vernieuwende werk van de cartografen en kosmografen van zijn tijd? Zijn contacten met de ontwikkelde elite in Antwerpen, onder invloed van Desiderius Erasmus (Rotterdam 1469-Basel 1536), waren ongetwijfeld van cruciaal belang.

Pateniers evocatie van een onmetelijke ruimte hangt samen met het humanistische aanvoelen van de kracht en diversiteit van de natuur tegenover de nietigheid van de mens die in dat universum leeft. Dit noordelijke

face de Dieu leur créateur, dociles à ses Commandements selon l'enseignement de l'Eglise. Insensiblement, les Humanistes avancent en considérant l'homme d'abord dans ses rapports aux grandes lois naturelles sur la terre qu'il cultive, transforme et enrichit.

HUMANISME ET PAYSAGE :

ITALIE VERSUS PAYS-BAS ANCIENS

Presque cartographique, le paysage chez Patenier est aux antipodes de la nature dans la peinture de la Renaissance italienne. La Renaissance y pose le paysage devant l'homme comme l'objet face au sujet.

La perspective à l'italienne révèle la structure profonde sous la variété des phénomènes. La multiplicité des choses du monde est unifiée du dedans par une pensée qui les centre.

Avec Patenier et la tradition en cours dans les Pays-Bas anciens, la multiplicité des choses est première, elle est unifiée du dehors par l'extension infinie de l'espace qui les englobe (Philippot 1994, 124).

Ce que représente Patenier dans ses paysages, c'est la réalité incommensurable du monde où les activités humaines ne font pas l'histoire mais subissent un temps qui les domine comme les domine, l'immensité cosmique où elles se perdent (id.).

Cependant, la présence de figures dans le paysage, précisément les personnages saints, révèle toujours l'unité profonde du mystère du monde et du mystère de la foi (id.).

La Sainte famille, par exemple, traverse l'ampleur du paysage et cet événement se déroule à une distance mystique aussi

humanistische denken strookte perfect met de gangbare religieuze levenshouding. Met name bij Erasmus vinden we een sterke verwevenheid van het heilige en het wereldse terug (Zincke 1977 in Genaille 1987, 150).

HET HUMANISME VAN DE RENAISSANCE IN DE NEDERLANDEN

Het humanisme van de renaissance, dat zich in lokale varianten over Europa verspreidde, bleef niet beperkt tot een herontdekking en opleving van de antieke kunst en beschaving. Het manifesteerde zich vooral vanaf 1520 in de Nederlanden, bijvoorbeeld met de oprichting van het Collegium Trilingue in Leuven in 1517 en via het optreden en de publicaties van Erasmus. Daarnaast betekenden de economische bloei en de havenactiviteit van Antwerpen een sterke stimulans voor de opkomst van het humanisme in de Lage Landen. Het nieuwe bewustzijn van de samenhang tussen de verschillende elementen van de wereld leidde tot een behoefte om de band tussen de mens en het aardse te verduidelijken. De mens werd niet meer alleen beschouwd in zijn relatie tot God, zijn schepper, aan wiens geboden hij diende te gehoorzamen conform het onderricht van de Kerk. Geleidelijk aan veranderde bij de humanisten het denken over de mens. Deze werd nu meer gezien in het licht van de grote natuurwetten welke alles reguleren op de aarde die door de mens wordt bewerkt, getransformeerd en veredeld.

HUMANISME EN LANDSCHAP:

ITALIË VERSUS DE NEDERLANDEN

Pateniers landschapvisie staat lijnrecht tegenover het beeld van de natuur in de

bien dans le temps que vis-à-vis des choses humaines: le mystère de la foi devient un avec le mystère de l'histoire et de l'univers. (Eugenio Battisti in *ibid.*, 187). C'est un subtil glissement de sens qui constitue une sorte d'état de bonne entente entre foi et humanisme.

Italiaanse schilderkunst van de renaissance, waarin de mens en het landschap samengaan als subject en object. De Italiaanse benadering openbaart de diepere structuur onder een veelheid van fenomenen. Door de centerende onderliggende visie worden de disparate elementen van de wereld van binnenuit tot eenheid gebracht.

Bij Patenier echter, en in de traditie die zich toen in de Nederlanden vormde, overheerst de diversiteit van de dingen. Zijn haast cartografische landschappen ontlene hun eenheid aan de oneindige omvang van de ruimte die van buitenaf alles insluit en omvat (Philippot 1994, 124). Wat deze schilder weergeeft, is de onafzienbare realiteit van een wereld waarin de mensen en hun bedrijvigheid niet zelf de geschiedenis bepalen maar het verloop van de tijd ondergaan. De mens wordt door de tijd gedomineerd, zoals ook elke menselijke activiteit verdwijnt in de onmetelijkheid van de kosmos (Ibid.). Niettemin onthult de aanwezigheid van figuren in het landschap, met name heilige personages, altijd de diepe eenheid tussen het mysterie van de wereld en het mysterie van het geloof (Ibid.).

Zo zien we dat de vlucht van de Heilige Familie, dwars door een groots landschap, zich afspeelt op een mystieke afstand zowel in de tijd als tegenover de wereld van de mensen: het mysterie van het geloof wordt één met het mysterie van de geschiedenis van het heelal (Eugenio Battisti in *Id.*, 187). Deze subtiele betekenisverschuiving bij Patenier installeert als het ware een goede verstandhouding tussen geloof en humanisme.

4

PAYSAGE MANIÉRISTE : HERRI MET DE BLES (CA. 1510 - CA. 1555)

MANIËRISTISCH LANDSCHAP: HERRI MET DE BLES (CA. 1510 - CA. 1555)

Herri met de Bles (Bouvignes-sur-Meuse ou Dinant vers 1510-Ferrare? vers 1555) a été formé à l'atelier de Patenier. Il s'adonnera plus que son maître Joachim Patenier aux effets fantasques, au dynamisme de formes étranges.

Bles reprend la construction par la diagonale et la division en trois compartiments, le rocher penché, percé d'une arche. Il en fera son poncif et forcera la vivacité des tons du premier plan en l'accusant par des plans en demi-teintes jusqu'aux lointains vaporeux.

Herri met de Bles structure l'image en oblique par l'emploi de rochers étranges sinon frénétiques tout en suivant la traversée d'un fleuve se jetant dans la mer. Sa construction ne varie pas. Elle est systématiquement charpentée par une diagonale et la division en trois compartiments, le rocher exagérément penché est percé d'une arche fantasque.

Bles n'instaure pas un monde logique et stable. Il refuse la ligne continue, multiplie les brisures et les courbes fiévreuses. Avec la peinture d'un Herri met de Bles, l'image

Herri met de Bles (Bouvignes-sur-Meuse of Dinant ca. 1510-Ferrara? ca. 1555) kreeg zijn opleiding in het atelier van Joachim Patenier. Hij legde zich meer dan zijn leermeester toe op fantaske effecten en op de dynamiek van bizarre vormen. Voorts gebruikte hij eveneens procedés zoals de diagonale compositieopbouw, de verdeling in drie compartimenten en de sterk overhelende rots met boogvormige doorgang. Van deze karakteristieken maakte hij zijn handelsmerk. Daarenboven versterkte hij de kleur van de voorgrond door een contrast te creëren met de volgende zones die hij in halfinten schilderde tot in de ijle, vervaagende verte. *Landschap met de prediking van Johannes de Doper* is daar een goed voorbeeld van. Een opvallend element dat de schuine lijn van deze compositie sterk naar voren doet komen, is de grillige, ja frenetiek oprijzende rots, waarvan de vorm de loop van de rivier herhaalt die in de verte door het landschap slingert naar de zee toe.

Het is geen logische en stabiele wereld die we bij Bles te zien krijgen. De schilder vermeed de doorlopende lijn en vermenig-



MrBAB/KMSKB (INV. 3363) – 86 x 120,5 cm

du paysage s'enrichit d'une infinité d'évènements subsidiaires qui impliquent une articulation complexe.

La vision cosmique transite vers un monde toujours imaginaire mais à mi-chemin entre celui de Patenier et la réalité humaine. On passe sans s'en apercevoir parmi des rochers aux formes fantasques de sujets sacrés aux plus quotidiennes tâches humaines (Philippot 1994, 124). Entretemps, les coulisses de la composition s'enchaînent en souplesse dans une atmosphère humide ouvrant la vue sur une vaste échappée qui se perd dans la plaine, à l'horizon (Id., 187).

vuldigde de breuken en nerveuze krommingen. Hij verrijkte het landschap met een veelheid van bijkomstige evenementen en details die de uitwerking van de compositie veel complexer maakten. Uit zijn kosmische visie ontstond een nog altijd denkbeeldige wereld, maar een die halfweg tussen die van Patenier en de menselijke realiteit ligt. Herri met de Bles doet ons onmerkbaar, tussen de bizarre rotsformaties door, van het Bijbelse onderwerp overstappen naar de alledaagse menselijke bezigheden (Philippot 1994, 124), terwijl hij onze blik in één vloeiende beweging, over een opeenvolging van coulissen heen, naar een immens vergezicht leidt dat in de vlakte aan de nevelige horizon vervluchtigt (Id., 187).

Pieter I Bruegel, *Paysage d'hiver avec patineurs et trappe aux oiseaux*, 1565, chêne
Pieter I Bruegel, *Winterlandschap met schaatsers en vogelknip*, 1565, eik



MrBAB/KMSKB (INV. 8724) – 37 x 55,5 cm

5

LE PAYSAGE HUMANISTE : PIETER I BRUEGEL (1527/28 ?-1569)

HET HUMANISTISCHE LANDSCHAP: PIETER I BRUEGEL (1527/28 ? -1569)

INTRODUCTION

Après Bosch, Patenier et Bles en purs maniéristes jouent de la juxtaposition d'effets contraires. C'est la disparité d'effets qui structure l'image.

Bruegel opèrera une synthèse des effets maniéristes par la puissance de ses idées humanistes et de la forte cohérence de ses moyens picturaux. Bruegel établira une formule intégrant la grandiose unité cosmique qui transcende l'agitation des activités humaines (Philippot 1994, 243).

Un mouvement de fond opère durant ces années dans la peinture des Pays-Bas anciens. En effet, à l'époque, celle-ci est dominée par la séparation progressive entre le premier plan et le fond. Ce faisant, comme s'il se glissait dans l'intervalle, le paysage acquiert son autonomie. C'est que le paysage est figuré comme un lointain pris entièrement dans une unité enveloppante qui enchaîne organiquement les divers plans de l'espace (Philippot 1994, 187). Le point de vue d'où découle l'image est en retrait face à une vue plongeante.

INLEIDING

Na Bosch speelden Patenier en Herri met de Bles als pure maniëristen met de nevenschikking van tegengestelde zaken. Juist die verscheidenheid gaf de compositie haar structuur. Bruegel daarentegen maakte een synthese van de maniëristische elementen, door de kracht van zijn humanistische visie en door zijn grote beheersing van de picturale middelen die hij op een integrerende wijze aanwendde. Hij bedacht een formule waarmee hij het landschap een grandioze kosmische eenheid kon verlenen die de agitatie van de menselijke bedrijvigheid oversteeg (Philippot 1994, 243).

Rond die tijd deed zich in de schilderkunst van de Nederlanden een nieuwe ontwikkeling voor: het voorplan werd gaandeweg sterker van de achtergrond gescheiden, het landschap nestelde zich als het ware in de opengevallen tussenzone en veroverde in de loop van dat proces zijn autonomie. Bij Bruegel verschijnt het landschap als een verte, opgenomen in een omhullende eenheid waarbinnen de verschillende ruimtelij-

Au cours des années 1553-1557, l'acquis élaboré après la traversée des Alpes apparaît dans le dessin. Ce sont de vastes paysages où les vues fluviales et campagnardes du Nord s'allient à la tradition d'un Bles.

L'homme et ses activités y sont perdus, soumis de toute éternité à l'immensité qui les englobe comme un destin. Il n'y a pas d'histoire héroïque face à la nature. Il n'y a qu'activités humaines quotidiennes et répétitives. Les événements même de l'Histoire sainte se trouvent plongés dans la vie quotidienne soumis eux aussi à cette réalité cosmique qui les dépasse (Id. 190).

GÉNÉRALITÉS : TECHNIQUE PICTURALE, BIOGRAPHIE ET CONCEPTION DU PAYSAGE
Pieter I Bruegel [? 1527/28? - Bruxelles 1569] se rattache à la technique des Primitifs flamands. Mais il s'invente un style radicalement nouveau qui néglige la minutie du rendu, la subtilité des glacis, la finesse du modelé, au profit d'une écriture allègre qui donne à ses personnages une exceptionnelle véracité.

Avec des moyens techniques simplifiés, il obtient un rendu plus immédiat de la matière picturale même. Souvent, c'est le blanc de la couche préparatoire, laissée apparente, qui illumine le tableau. C'est surtout la modulation d'une teinte, sans autre artifice, qui donne la sensation des matières et des volumes.

Bruegel est probablement (?) né à 65 km de Breda en Noord-Brabant dans la Hollande actuelle. Il est maître à Anvers en 1551. Il s'installe à Bruxelles en 1559. Le peintre portait en lui le goût et l'expérience de la nature. En 1552-1553, il fera le voyage

ke plannen organisch in elkaar overvloeien (Philippot 1994, 187). Het vogelperspectief primeert op elk ander gezichtspunt, in het bijzonder op het natuurlijke gezichtspunt van de voorstelling.

In de periode 1553 -1557 kwam in Bruegels tekeningen een vaardigheid tot uiting die hij na zijn overtocht van de Alpen had verworven. De tekeningen stellen weidse panorama's voor waarin typisch noordelijke rurale en fluviatiele landschappen samengaan met de traditie van Herri met de Bles. De mens en zijn bezigheden verdwijnen in de eeuwige oneindigheid die hen als een lotsbestemming omvat. Tegenover de natuur heeft de mens geen heroïsch verhaal, alleen maar steeds terugkerende dagelijkse beslommeringen. Zelfs episodens uit de gewijde geschiedenis worden in het dagelijkse leven ingebed, waar zij onderworpen zijn aan de veel grotere kosmische werkelijkheid (Id., 190).

ALGEMENE ACHTERGROND: SCHILDERTECHNIEK, BIOGRAFIE EN LANDSCHAPSVISIE

Wat zijn techniek betreft sloot Pieter I Bruegel (1527/28?-Brussel 1569) aan bij de Vlaamse primitieven, maar hij bedacht een radicaal nieuwe stijl waarin hij de precieze weergave, het subtiële glacis en het fijne modelé verwaarloosde ten gunste van een levendige schilderwijze die een buitengewone waarachtigheid aan de figuren gaf. Met vereenvoudigde technieken haalde hij meer effect uit de picturale materie zelf. Zo geeft het doorschemerende wit van de preparatielaag het schilderij helderheid, en zijn het vooral de kleurmodulaties die, zonder enige andere kunstgreep, de indruk van materie en volume oproepen.

d'Italie, traversant les Alpes, il passe par les ports de Naples et de Messine d'où il rapportera des vues dessinées *in situ*. Ses croquis d'après nature présentent le plus souvent un angle visuel très bas. C'est le sentiment d'une nature perçue dans l'immensité de son unité cosmique que Bruegel rapportera de son voyage. Le peintre représente déjà le paysage dans une palpitation lumineuse de l'espace infini. Pieter I Bruegel rejoint par-là l'intuition de Léonard de Vinci (Vinci, 1452-Amboise, 1519), qui jusque-là avait été le seul à en exprimer la formule (Philippot 1994, 189).

La peinture de Bruegel se caractérisera notamment par sa capacité à saisir les effets de la perspective aérienne, à rendre les valeurs du ciel selon l'heure ou la saison. Il fondera picturalement les rapports nouveaux entre le paysage et la figure humaine.

Bruegel aura recours au sujet parfois religieux, souvent à la vie contemporaine et, donc, il ne s'agit pas à proprement parlé de paysage pur comme ce fut le cas avant lui avec un Herri met de Bles, par exemple.

Cependant, transformant insensiblement l'iconographie, si Bruegel fait une très large place au paysage, c'est qu'il y attache une valeur nouvelle, hautement humaniste. Son « *paysage animé* » montre l'homme accordé à la nature ou le peintre oppose la faiblesse des hommes, leurs occupations dérisoires, leurs rêves, leur folie même à la splendeur immuable, à la perfection de l'immense nature (Genaille 1988, 139).

PAYSAGE D'HIVER AVEC PATINEURS ET TRAPPE AUX OISEAUX, 1565

Peut-être *Paysage d'hiver avec patineurs et*

Bruegel werd waarschijnlijk (?) geboren op 65 km van Breda in Noord-Brabant, in het huidige Nederland. In 1551 was hij meester in Antwerpen en in 1559 vestigde hij zich in Brussel. Zijn sterke natuurgevoel kwam tot volle ontplooiing tijdens een reis naar Italië in 1552-1553. Hij trok toen over de Alpen en langs de havens van Napels en Messina en bracht vandaar *in situ* getekende gezichten mee. De meeste van die naar de natuur gemaakte schetsen worden door een zeer laag gezichtspunt gekenmerkt. Zij weerspiegelen zijn beleving van de natuur als een onmetelijke ruimte, opgenomen in een kosmische eenheid. Toen al stelde de schilder het landschap voor als deel van een levende en van licht vervulde oneindige ruimte. Op deze manier sloot hij aan bij de intuïtie van Da Vinci, tot dan toe de enige die dit in beeld had uitgedrukt (Philippot 1994, 189).

Karakteristiek voor de schilderkunst van Bruegel is zijn vermogen om de etherische effecten van het luchtperspectief te vatten, de kleurwerking van de lucht volgens uur en seizoen weer te geven. Hij legde op picturaal gebied de grondslagen voor nieuwe verhoudingen tussen het landschap en de menselijke figuur.

Bruegel koos soms voor een religieus onderwerp, soms voor een motief uit het dagelijkse leven. Hij schilderde dus geen pure landschappen, zoals dat voor hem ook het geval was bij een Herri met de Bles bijvoorbeeld. Terwijl hij geleidelijk de iconografie transformeerde, ruimde hij echter meer plaats in voor het landschap, wat aangeeft dat hij er een nieuwe, in hoge mate humanistische waarde aan hechtte. Zijn 'bezielde land-

trappe aux oiseaux, 1565 fait-il référence à l'hiver 1564/65 qui fut, selon les chroniqueurs, particulièrement rude ?

La scène possède une signification sans doute plus profonde, qui se rattache à une interprétation allégorique de l'existence humaine répandue au XVI^{ème} siècle. Selon cette conception, le dévot est tel un pèlerin, traversant une vie semée de dangers et de tentations, qu'il doit toutefois éviter pour parvenir au salut.

Ainsi, les pièges à oiseaux, comme la trappe au premier plan à droite, passaient dans la littérature de l'époque pour le symbole des appâts du diable destinés aux âmes étourdies (l'oiseau étant traditionnellement le symbole de l'âme). De même, les scènes de patinage incarnaient fréquemment dans les arts le caractère incertain (glissant) de l'existence. Patineurs et oiseaux se rejoignent ici tant par leur insouciance que par leur vulnérabilité face au péril qui les menace.

L'œuvre tranche par son intimisme avec les panoramas de Patenier et de ses suivants. L'unité de coloris en fait une peinture quasi monochrome et sera l'une des sources des scènes hivernales hollandaises du XVII^{ème} siècle (van Sprang, in Musée d'Art ancien. Œuvres choisies, 2001).

Sa technique et sa vision personnelles l'amènent à assouplir et vivifier les figures. Les personnages sont plus sûrement incorporés au paysage. Le peintre crée pour eux un accord plus vivant et les établit en un lien senti avec la nature.

De manière quasi constante, Pieter I Bruegel place au premier plan, comme repoussoir et établissant l'échelle spatiale,

schap' toont de mens in overeenstemming met de natuur. De schilder stelde de kleinheid van de mensen, hun nietige bezigheden, hun dromen, hun dwaasheid zelfs tegenover de onveranderlijke en volmaakte pracht van de grootse natuur (Genaille 1988, 139).

WINTERLANDSCHAP MET SCHAATERS EN VOGELKNIP

Verwijst het *Winterlandschap met schaaters en vogelknip* uit 1565 naar de winter van 1564/65 die volgens de kroniekschrijvers uitzonderlijk streng was? Hoe dan ook, de scène bezit ongetwijfeld nog een andere, diepere betekenis die te maken heeft met een in de 16^e eeuw algemeen bekende allegorische interpretatie van het menselijke bestaan. De gelovige werd vergeleken met een pelgrim: op zijn levensweg ontmoet hij allerlei verlokkingen en gevaren die hij moet ontwijken om uiteindelijk zijn zielenheil te verwerven. Vogelvallen, zoals de vogelknip rechts op het voorplan, symboliseerden in de literatuur van die tijd de verleidingskunsten van de duivel waarmee hij onbezonnen zielen wist te vangen (de vogel was traditioneel een metafoor voor de ziel). Zo ook verwezen schaatsscènes in de kunst vaak naar de onzekerheid (gladheid) van het mensenbestaan. Zowel de schaaters als de vogels, zoals ze hier zijn samengebracht, kenmerken zich door een onnadenkende argeloosheid en een kwetsbaarheid tegenover het gevaar dat op de loer ligt.

Het schilderij breekt door zijn intimistische karakter en zijn sobere, haast monochrome kleurstelling met de panorama's van Patenier en zijn navolgers. Het werd een van de bronnen voor de winterscènes in de

un motif de plus grande taille. C'est là un procédé maniériste par excellence. Souvent, chez Bruegel, ce dernier est une clé déterminante de l'œuvre qu'il structure. Ici les deux arbres qui traversent toute la hauteur de l'image à sa gauche avec à leur pied, la trappe aux oiseaux.

Le peintre reprend à son compte les rythmes maniéristes, la composition dissymétrique, la structure en oblique, la divergence des points de vue, l'union des contraires. Comme Patenier, Bruegel conçoit une représentation synthétique du monde, associant au besoin jusqu'à l'infini tous les éléments de la nature, unissant les monts parfois étranges à la campagne du Nord, la plus commune.

Il reconduit le motif du large fleuve débouchant aux confins sur la mer. Il reprend ce motif dans l'oblique tel qu'il l'a trouvé auprès de ses prédécesseurs ou perpendiculairement au plan de l'image. Comme ses prédécesseurs, il jette les humains sur de vastes espaces pour les ramener à leur vraie dimension (Genaille 1988)

LE DÉNOMBREMENT DE BETHLÉEM, 1566

Toute l'image se développe sous un horizon haut hérité du XV^{ème} siècle et de Patenier. Au premier plan, un homme, qui porte une grande scie de charpentier, est suivi par une femme enveloppée dans un grand manteau bleu, assise sur un âne. Il s'agit de Joseph et Marie, venus à Bethléem pour se faire inscrire au recensement universel ordonné par l'empereur Auguste (Luc II: 1-5). L'épisode évangélique est associé au paiement de l'impôt. Le cadre est un village brabançon

Noord-Nederlandse schilderkunst van de 17^e eeuw (Van Sprang in *Museum voor Oude Kunst. Een keuze*, 2001).

Onder invloed van zijn persoonlijke techniek en visie werden de figuren bij Bruegel soepeler en levendiger. De personages zijn meer in het landschap geïntegreerd, op een waarachtiger en harmonischer manier, waardoor zij een sterkere band met de natuur hebben. Bijna altijd staat in de voorgrond van Bruegels landschapscomposities een motief van groter formaat, dat als repoussoir fungeert en de ruimtelijke schaal van het geheel bepaalt. Dit is een typisch maniëristisch procedé en ook een cruciaal element in de constructie van het landschap. In het *Winterlandschap met schaatsers en vogelknip* staan rechts vooraan bij de vogelknip twee bomen die het beeld over de hele hoogte doorsnijden. Andere maniëristische kenmerken zijn: de asymmetrische compositie, de opbouw volgens een schuine lijn, de vereniging van tegengestelde elementen, de divergerende gezichtpunten. Net als Patenier gaf Bruegel een synthetische voorstelling van de wereld, waarbij hij naar believen allerlei elementen uit de natuur samenvoegde en eindeloos combineerde, zoals vreemd aandoende bergen met het meest alledaagse noordelijke platteland. Ook het motief van de brede stroom die in de verte in zee uitmondt, handhaafde hij, soms in schuine richting zoals hij het bij zijn voorgangers had gezien en soms haaks op het beeldvlak. En eveneens zoals zijn voorgangers strooide hij de menselijke figuren uit over een onmetelijke ruimte waardoor hij ze tot hun ware dimensie terugbracht (Genaille 1988).

sous la neige, qui unit le spirituel et le temporel.

Le paysage oppose un bâtiment en ruines (le paganisme?) à droite, à l'église située sur l'autre rive (le christianisme?); passé et présent sont de la sorte liés. La cabane du pestiféré, isolée au bord de l'eau, renforce le message collectif de la foi (Véronique Bücken, in Musée d'Art ancien. Œuvres choisies, 2001).

Neige et eau gelée sous tous leurs aspects, ce paysage d'hiver reconduit une nouvelle fois l'apport du paysage maniériste pour le charger d'intentions, généralement morales et philosophiques, ici religieuses.

Synthèse du paysage maniériste et de la leçon humaniste, Bruegel, n'a pas oublié sa jeunesse à la campagne alors qu'ancien citadin d'Anvers et ami du cartographe Abraham Ortelius (Antwerpen, 1527-1598), il est à présent à Bruxelles un proche de la cour.

D'ailleurs, sa sensibilité aux goûts italiens appréciés au temps de sa jeunesse dans l'atelier de son employeur et beau-père Pieter I Coeck van Alst (Aalst 1502-1550 Bruxelles), est maintenant manifeste et encouragée par les penchants de la cour. Il donne du muscle à ses personnages, les peint de plus près et en plus grande taille dans un relatif isolement.

Ici encore la composition par plan est issue de l'exemple de Bosch. Mais cet exemple apparaît, cette fois, immergé dans l'unité englobante de l'image. Inspirée de l'exemple italien, la longue perspective s'enfonçant de la gauche vers la droite de la composition assure la continuité narrative et spatiale.

DE VOLKSTELLING TE BETHLEHEM

Het gebeuren van *De volkstelling te Bethlehem*, een schilderij uit 1566, speelt zich af onder een hoge horizon die uit de 15e eeuw en van Joachim Patenier is overgeërfd. In de voorgrond leidt een man die een grote timmermanszaag draagt, een ezeltje voort met daarop een vrouw in een ruime blauwe mantel. Het zijn Jozef en Maria, die zich in Bethlehem komen inschrijven voor de algemene volkstelling die door keizer Augustus is bevolen (Lucas II, 1-5). Het evangelieverhaal wordt in Bruegels voorstelling in verband gebracht met het betalen van belastingen. Een ondergesneeuwd Brabants dorp vormt het kader waarin het geestelijke en het tijdelijke zich verenigen. Rechts in de achtergrond staat een ruïne (het heidentom?) en daartegenover, op de andere oever, een kerk (het christendom?): op die manier worden verleden en heden met elkaar verbonden. De hut van de pestlijder, die afgezonderd aan de rand van het water staat, onderstreept de collectieve boodschap van het geloof (Véronique Bücken in *Museum voor Oude Kunst. Een keuze*, 2001).

Dit winterlandschap, met de typische elementen die bij sneeuw en bevroren water behoren, continueerde de traditie van het maniëristische landschap in humanistische geest, waarin morele, filosofische en in dit specifieke geval ook religieuze betekenissen verweven werden. Bovenal echter bewijst het dat Bruegel zich zijn jeugdjaren op het platteland herinnerde, voordat hij burger van Antwerpen en vriend van de Antwerpse cartograaf Abraham Ortelius (Antwerpen 1527-1598) werd en voordat hij naar Brussel verhuisde waar hij in de entourage van het

Pieter I Bruegel, *Le dénombrement de Bethléem*, 1566, chêne
Pieter I Bruegel, *De volkstelling te Bethlehem*, 1566, eik



MrBAB/KMSKB(INV. 3637) – 115,5 x 163,5 cm

Chaque figure ou groupe de figures est saisi dans une action qui la lie aux autres et aux choses. Chacune implique déjà l'infini qui l'entoure. Ces figures ne s'affirment pas comme personne mais comme un type concret. A l'image des proverbes, ces « *types* » répètent l'incessant et monotone quotidien de la vie, voire le cortège des folies humaines.

L'ancienne fragmentation des scènes s'intègre en se soumettant à l'ordre cosmique de la nature dans l'espace infini et englobant du paysage. L'enchaînement d'un groupe à l'autre est dynamique et les lie entre eux. L'éparpillement des figures et des choses constitue l'unité spatiale de l'image.

Le paysage chez Bruegel apparaît comme la métaphore de l'unité infinie qui transcende le devenir des êtres et des choses (Philippot 1994, 192). Cette intuition nouvelle pose pour la première fois une vision laïcisée du monde. L'action humaine est comme observée du dehors, depuis un point de vue distancié. C'est le point de vue de l'Humanisme qui laïcise donc la vision théocentrique médiévale au profit d'une réalité morale.

Bruegel participe de cette prise de possession du monde visible toujours plus riche dont la Renaissance est le théâtre. Dans sa peinture, l'homme et ses actes sont un moment du monde, immergés dans l'univers comme l'arbre dans le paysage. Chez Bruegel, l'unité du paysage domine le déroulement de l'action.

LES CINQ TABLEAUX DITS DES SAISONS, 1565
Entre 1550 et 1569, Pieter I Bruegel donne une ampleur inédite au traitement de la

hof werkte en waar dit schilderij ontstond. Intussen had hij belangstelling gekregen voor de Italiaanse kunst: deze openheid was gegroeid onder invloed van zijn leermeester en latere schoonvader Pieter I Coecke van Aelst (Aalst 1502–Brussel 1550) en nadien versterkt door de smaak van het hof in Brussel. De kunstenaar gaf volume aan zijn figuren, schilderde ze van dichterbij, groter en meer geïsoleerd.

De compositie in onderscheiden plannen gaat alweer terug op het voorbeeld van Bosch, maar de alomvattende eenheid van het beeld doet deze verdeling vervagen. Van links naar rechts, tot ver in de diepte, ontwikkelt zich een aan de Italiaanse kunst ontleend lang perspectief dat de ruimtelijke en narratieve continuïteit waarborgt. Elke figuur en elke groep is betrokken in een actie die zich verbindt met andere figuren en andere zaken, en impliceert telkens ook de oneindigheid die alles en iedereen omringt. De personages verschijnen niet als een persoon maar als een concreet type. Net als in De spreekwoorden brengen deze typen het altijd voortgaande monotone leven van alledag in beeld, de stoet van menselijke dwaasheden zelfs.

De tevoren gefragmenteerde scènes komen nu samen tot één geheel, dat onderworpen is aan de kosmische orde van de natuur en opgaat in de onbegrensde, alles omhullende ruimte van het landschap. Niet alleen zijn de groepen dynamisch met elkaar verbonden, de manier waarop ze over de voorstelling verspreid zijn, zorgt ook voor de ruimtelijke eenheid van het beeld. Bij Bruegel verschijnt het landschap als metafoor van een oneindige eenheid die de wording

nature et lui confère une grandeur épique. Il l'imposera en 1564 par la *Tour de Babel* et la *Montée au Calvaire*, sa forme se créera progressivement. Le paysage est toujours lié à une histoire, une idée qui élève la nature au plan philosophique et/ou moral. Bruegel nourrit ses vues de nature de scènes de genre rustiques.

Le paysage progressivement n'est plus seulement inventé, il incorpore des sites réels observés sur le motif. Il compose des effets de nature précis découlant de l'expérience sensible.

Les cinq tableaux dits des Saisons (*La journée sombre*, 1565, *Le retour des troupeaux*, 1565, *La fenaison*, s.d., *La moisson*, 1565, *Les chasseurs dans la neige*, 1565) sont des images épiques où sous de vastes et puissantes compositions figurent les rapports de l'homme et de la nature rendus selon l'humanisme de la Renaissance.

Souvent dégagé du pessimisme d'Erasmus sur la sottise humaine, Bruegel montre ici les rapports harmonieux entre la nature et l'homme. L'homme tantôt se soumet à la nature et s'y adapte, tantôt la conquiert, la domine, la fertilise.

En véritable paysagiste, Pieter I Bruegel crée une épopée des travaux et des jours inédite dans la peinture de son temps.

Il prolonge en sa discipline les poèmes d'Hésiode et de Virgile, utilise la description du Bouclier d'Achille, au chant XVIII, v. 478-608 de l'Illiade d'Homère: le labour v.540-550, la moisson v. 550-560, les vendanges v. 560-570, le pâturage v. 575-605 (Genaille 1988, 157).

van mensen en dingen overstijgt (Philippot 1994, 192). Dit aanvoelen was nieuw en ging gepaard met een gesecculariseerde opvatting van de wereld. Het menselijke handelen werd als het ware van buitenaf beschouwd, van een grote afstand. De humanistische visie stelde dus een morele realiteit in de plaats van het middeleeuwse theocentrisme. Bruegel stond open voor dit renaissancecristische proces van toe-eigening van de zichtbare wereld, die een steeds grotere rijkdom openbaarde. In zijn schilderij zijn de mensen en hun daden een moment van de wereld, ondergedompeld in het universum zoals de boom in het landschap. De eenheid van het landschap overheerst hierin het verloop van de handeling.

DE VIJF SCHILDERIEN GENAAMD 'DE JAARGETIJDEN', 1565

Tussen 1550 en 1569 kreeg de behandeling van de natuur bij Pieter I Bruegel gaandeweg een ongekende omvang en een epische grootsheid, met in 1563-1564 als geniale hoogtepunten *De toren van Babel* en *De kruisdraging*. Het landschap is daarin nog steeds verbonden aan een verhaal, een idee dat de natuur tot een filosofisch en/of moreel niveau optilt, en de kunstenaar bleef zijn natuurgezichten verder stofferen met scènes uit het boerengere. Dit proces van heruitvinding van het landschap leidde ten slotte tot een nieuw natuurbegrip. Bruegel bracht nu de zintuiglijke ervaring van waarachtig in de natuur waargenomen plekken en natuureffecten samen in een beeld dat boven het concrete van de voorstelling uitstijgt en het diepste wezen van de zichtbare wereld als geheel laat aanvoelen.

LA CHUTE D'ICARE, S.D.

Il est désormais établi que *La chute d'Icare* n'est pas de la main de Pieter I Bruegel cependant que la conception lui reste clairement attribuée. Il s'agit ici d'une œuvre que l'on qualifie communément de copie d'après l'original perdu (C. Currie & D. Allart 2012, 873, 901-903).

Ce tableau est le seul exemple connu pour lequel Bruegel choisit un texte de la mythologie greco-romaine. En l'occurrence, il s'inspire d'Ovide: *Les Métamorphoses*, VII, 215-240.

Dédale s'évade avec son fils Icare de l'île de Minos. Ils se sont confectionnés des ailes au moyen de plumes collées avec de la cire. Icare vole trop près du soleil, ses ailes se désagrègent, il se noie dans la mer. Le laboureur au premier plan, sur qui se porte l'attention, le berger et le pêcheur n'accordent pas un regard au drame qui vient de se jouer. Le motif du laboureur dont le travail ne semble pas s'arrêter devant un homme gisant à terre a été mis en rapport avec le proverbe «*Aucun laboureur ne s'arrête pour la vie d'un homme*». Ceci renvoie à la leçon de l'œuvre, l'idée que les hommes absorbés par leurs tâches ordinaires et quotidiennes n'ont de temps à consacrer au rêveur. Il est apparu que le sommet du crâne du «*dormeur*» entre les buissons était un surpeint masquant le postérieur d'un homme déculotté, appelé aussi «*détail grossier*» (D. Allart, 1996, 104-107 et C. Currie & D. Allart 2012, 849, 854, 870).

La construction maniériste subsiste ici par l'oblique opposant vue rapprochée et lointain. Le sujet annoncé est rapporté aux

De vijf (oorspronkelijk zes) schilderijen uit 1565, *De jaargetijden* genoemd – *De sombere dag*, *Terugkeer van de kudde*, *Het hooien* (z.d.), *De oogst* en *Jagers in de sneeuw* – zijn uitgebreide en krachtige composities waarin de relatie van de mens met de natuur uitgebeeld wordt volgens de humanistische visie van de renaissance. Meestal wordt deze harmonieuze band tussen mens en natuur opgeroepen zonder het erasmiaanse pessimisme over de menselijke dwaasheid. Nu eens schikt de mens zich naar de natuur, dan weer neemt hij haar in bezit, overheerst haar, maakt haar vruchtbaar. Als kolossaal landschapsschilder creëerde Pieter I Bruegel een epos van de werken en de dagen, nooit gezien in de schilderkunst van zijn tijd.

Hij sloot in zijn kunst aan bij de poëzie van Hesiodus en Vergilius, en bij de beschrijving van het schild van Achilles in zang XVIII, verzen 478 tot 608, van Homerus' *Ilias*, waarin het ploegen, de oogst, de druivenpluk en het weiden worden beschreven (Genaille 1988, 157).

DE VAL VAN ICARUS

Het staat ondertussen vast dat *De val van Icarus* niet van de hand van Pieter I Bruegel is, ook al is het ontwerp wel degelijk aan hem toe te schrijven. Het gaat hier om een werk dat doorgaans wordt omschreven als een kopie naar een verloren origineel (C. Currie & D. Allart 2012, 873, 901-903). Het is het enige bekende schilderij waarvoor Bruegel een tekst uit de Grieks-Romeinse mythologie gebruikte als directe inspiratiebron. Hij baseerde zich namelijk op Ovidius' *Metamorfosen*, VII, 215-240. Daedalus

dimensions d'un motif secondaire. Dédale n'est pas représenté et Icare n'est que jambes pliées hors de l'eau.

L'ensemble du paysage présente un site ouvert sur l'infini où le proche et les confins apparaissent sous une même lumière, une unité de coloris obtenue dans la multiplicité des tons et valeurs.

Cette lumière qui fait la singulière beauté de l'image fait sentir l'immensité céleste sous laquelle l'homme agit à ses propres dimensions. Par ailleurs, il s'agirait du détroit de Messine reproduit des années après le croquis effectué sur place.

La formule maniériste du panorama avec estuaire, le contraste entre un premier plan soutenu et une vue lointaine plus légère ordonnée suivant l'oblique, l'artifice d'un arbre traversant la hauteur de l'image pour situer les plans et l'échelle apparaissent nettement.

Il s'agit toujours de l'interprétation grandiose des miniatures des *Calendriers des Bréviaires* de l'atelier de Simon Bening (1483-561) enlumineur réputé de l'école de Bruges et Gand dans les Pays-Bas méridionaux au XVI^{ème} siècle, celles-ci déjà élevées à la hauteur décorative des *Tapisseries des Mois* (Genaille 1988, 152).

Le paysage devient signe d'une saison et atteint à une leçon philosophique et morale à valeur atemporelle comme l'est finalement cette conque de couleurs verte et bleue.

Bruegel soumet le paysage à l'unité de composition et de chromatisme, il saisit l'essence d'une saison et d'un lieu.

En penser l'esprit, sa nature distincte, son lien à l'activité et à l'âme des paysans, l'expri-

ontvluchtte samen met zijn zoon Icarus het eiland van koning Minos, met behulp van vleugels waarvan zij de veren met was hadden vastgekleefd. Toen Icarus te dicht bij de zon vloog, smolt de was en kwamen zijn vleugels los. Hij stortte neer in zee. Noch de boer op de voorgrond, die de meeste aandacht krijgt, noch de herder en de visser slaan acht op het drama dat zich vlak bij hen afspeelt. De landman die onverstoorbaar zijn arbeid voortzet, zou de onverschilligheid van de wereld voor het lot van het individu kunnen verbeelden, zoals het spreekwoord 'en de boer... hij ploegde voort' suggereert. Een andere verklaring zou kunnen zijn dat de mensen zozeer in beslag worden genomen door hun dagelijkse besognes dat zij geen tijd hebben voor dromerij. Tussen de struiken is een stukje hoofd van een slapende figuur te zien; uit onderzoek is gebleken dat dit een overschildering is om de blote billen van een man te verhullen – 'een grof detail', zoals dit wel eens wordt genoemd (D. Allart, 1996, 104-107 et C. Currie & D. Allart 2012, 849, 854, 870).

Bruegel handhaafde maniëristische formules zoals de opbouw in schuine lijn, het contrast tussen nabije elementen en vergezicht – een stevige voorgrond en een lichte achtergrond – evenals de kunstgreep van een boom die de hele hoogte van het beeld doorkruist om de plannen en schaalverhoudingen te benadrukken, en het panorama met riviermonding. Het in de titel aangekondigde thema is tot de dimensie van een bijkomstig motief teruggebracht: Daedalus is helemaal niet afgebeeld en van Icarus zijn nog slechts twee spartelende

mer dans leurs actions, méditer son accord plus général avec les pensées, les rêves, les joies et les misères humaines c'est inventer un style de paysage (Genaille 1988, 152).

benen te zien die uit het water steken. Het landschap in zijn geheel stelt een plek voor die uitgeeft op een oneindige verte, waarin het nabije en het uiterst verre in eenzelfde licht verschijnen dat eenheid schept in de veelheid van tonen en kleurwaarden. Door dit licht, waaraan het beeld zijn bijzondere schoonheid dankt, wordt de hemelse oneindigheid zichtbaar gemaakt, en binnen deze ontzaglijke ruimte leeft en werkt de mens in al zijn kleinheid. Het vergezicht zou naar verluidt de Straat van Messina voorstellen, waarvan Bruegel jaren eerder een tekening naar de natuur had gemaakt. Met zulke werken gaf de kunstenaar een grandioze interpretatie van de miniaturen in de breviariumkalenders die in het befaamde atelier van de Zuid-Nederlandse miniaturist Simon Bening (Gent 1483-Brugge 1561) werden vervaardigd. De stijl van deze illustraties was reeds tot een schitterend decoratief niveau verheven in de twaalf wandtapijten (een voor elke maand) van de reeks *De jachtpartijen van Maximiliaan* naar ontwerp van Barend van Orley (Brussel 1488-1541) (Genaille 1988, 152). Het landschap werd de evocatie van een seizoen en in *De val van Icarus* ook de uitdrukking van een tijdloze morele en filosofische les. Bruegel gaf zijn landschap een compositorische en chromatische eenheid en vatte in deze schelp van groene en blauwe tinten de essentie van een seizoen en een plek samen. Hij wist de eigen geest van het landschap te treffen, de bezigheden en de ziel van de boeren ermee te verbinden en, meer algemeen, de gedachten en dromen, het lief en leed van de mensen erin op te roepen... en schiep zo een nieuwe landschapstijl (Genaille 1988, 152).

Pieter I Bruegel (?), *La chute d'Icare*, toile
Pieter I Bruegel (?), *De val van Icarus*, doek



MrBAB/ KMSKB (INV. 4030) – 73,5x112 cm

Lucas van Valckenborch, *Paysage*, 1577, détrempe sur toile
Lucas van Valckenborch, *Landschap*, 1577, tempera op doek



MrBAB/ KMSKB (INV. 6395) – 28 x 40 cm

LE PAYSAGE APRÈS BRUEGEL : BOL, GRIMMER, ...

6

HET LANDSCHAP NA BRUEGEL: BOL, GRIMMER, ...

GÉNÉRALITÉS

Parus en 1604, les écrits de Karel Van Mander (Meulebeke 1548-1606 Amsterdam) confirment cette montée progressive de la vue de nature comme genre particulier. A Anvers, saint Jérôme est devenu le patron des paysagistes comme des peintres de genre (cfr. A. Dürer, *Journal de voyage*).

Bruegel jusqu'aux premières années du XVII^{ème} siècle fut la référence des peintres du *paysage animé* (Genaille 1983, 130). Il s'agit de peindre non de purs paysages mais des images d'une nature rurale ou urbaine peuplée de gens en action.

Hans Bol (Mechelen 1534- Amsterdam 1593), Abel Grimmer, Lucas van Valckenborch (Leuven ca. 1535-Francfort-sur-le-Main, Hesse, Allemagne, 1597) retiennent de Bruegel l'anecdote et le pittoresque aimable. Les peintures de caractères voisins de ces derniers furent l'objet d'un grand trafic commercial dès le début du XVII^{ème} siècle.

ABEL GRIMMER

Chez Abel Grimmer (Antwerpen après 1570- avt. 1619), franc-maître à Anvers en 1545, le rapport entre les êtres humains et le milieu dans lequel ils vivent cesse d'avoir un sens philosophique. La peinture voit l'homme de plus en plus soumis à la nature.

ALGEMENE ACHTERGROND

In *Het schilder-boeck* van Karel van Mander (Meulebeke 1548-Amsterdam 1606), uit 1604, vinden we de geleidelijke opgang van het natuurgezicht als afzonderlijk genre bevestigd. De heilige Hiëronymus was in Antwerpen behalve de patroon van de genreschilders ook die van de landschapschilders geworden (zie het reisdagboek van A. Dürer). Pieter I Bruegel was tot begin 17^e eeuw de referentie voor schilders van het *bezielde landschap* (Genaille 1983, 130). Het ging daarbij niet om voorstellingen van pure landschappen maar wel van een rurale of stedelijke natuur die bevolkt was door mensen in actie.

Hans Bol, Abel Grimmer, Lucas van Valckenborch (Leuven ca. 1535-Frankfurt am Main 1597) namen van Bruegel het anekdotische en het prettig-pittoreske element over. Van de vroege 17^e eeuw af werden zulke schilderijen begeerde objecten in de kunsthandel.

ABEL GRIMMER

Bij Abel Grimmer (Antwerpen na 1570-voor 1619), vrijmeester in Antwerpen in 1545, heeft de relatie tussen de mens en zijn leefomgeving niet langer een filosofische ondertoon. Meer en meer werd de mens

Ces vues de nature procèdent d'une exacte observation des lieux et découlent de croquis sur le motif.

Le dessin original de *Patinage dans le fossé des remparts de la porte Saint-Georges à Anvers*, 1602 de Bruegel est daté de 1559 ou 1558. Il est conservé aux Etats-Unis dans une collection privée non localisée. Grimmer a repris une nouvelle fois la composition pour illustrer le mois de janvier dans une série de douze mois (Véronique Bücken, in *Le peintre et l'arpenteur: Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 2000, 101).

Profitant de l'eau gelée dans les fossés des remparts d'Anvers, la population s'amuse à divers jeux de patinage tandis que, massés sur la rive et le haut des murs, des badauds les observent. Tournant le dos au canal d'Herentals, le peintre représente la porte Saint-Georges, précédée d'un pont de maçonnerie et défendue par un bastion et un orillon. Le long mur de courtine, paré de pierres de Glabais, se prolonge vers le sud, en direction de la porte de Kronenburg.

Le tableau de Grimmer montre la partie des remparts qui avait été démolie en 1567 et remplacée par un front en terre reliant la porte Saint-Georges à la citadelle plus au sud. Cet archaïsme s'explique par le fait que le peintre reprend une composition de Pieter I Bruegel, largement diffusée par la gravure.

Derrière les murs, à gauche de la porte Saint-Georges, on voit clairement l'église Saint-Georges, et plus loin, probablement le clocher de l'abbaye Saint-Michel tandis qu'à droite se trouve la tour de la chapelle de l'hôpital Sainte-Elisabeth (Id.)

in de schilderkunst voorgesteld als onderworpen aan de natuur. De natuurgezichten waren het product van een exacte waarneming, ze ontstonden op basis van schetsen naar de natuur.

De originele tekening van Bruegel die als inspiratiebron diende voor Grimmers schilderij uit 1602, *Schaatsenrijden op de vestinggracht van de Sint-Jorispoort in Antwerpen*, is 1558 of 1559 gedateerd en wordt bewaard in een onbekende privécollectie in de Verenigde Staten. Grimmer gebruikte dezelfde compositie later nogmaals om de maand januari te illustreren in een reeks van de twaalf maanden (Véronique Bücken in *Met passer en penseel: Brussel en het oude hertogdom Brabant in beeld*, tent.cat., KMSKB, Brussel 2000, 101).

Op de dichtgevroren grachten van de Antwerpse stadsomwalling amuseren mensen zich met allerlei schaatsspelletjes terwijl nieuwsgierige wandelaars, die op de oever en boven op de muren zijn samengetroeft, het schouwspel gadeslaan. De schilder stelde de stadspoort voor vanaf de kant van de Herentalse Vaart. Vooraan is de gemetselde brug te zien, versterkt met een bastion en een bolwerksoor. De lange met Glabaisstenen beklede hoofdwalmuur loopt in zuidelijke richting tot aan de Kronenburgpoort.

Grimmers schilderij toont het deel van de vesting dat in 1567 werd gesloopt en vervangen door een aarden stadswal die de Sint-Jorispoort met de zuidelijker gelegen citadel verbond. Dit anachronisme is te verklaren door het feit dat de schilder een destijds via gravure ruim verspreide compositie van Pieter I Bruegel als uitgangspunt had genomen. Achter de muren, links van

Abel Grimmer, *Patinage dans le fossé des remparts de la porte Saint-Georges à Anvers, 1602, chène*

Abel Grimmer, *Schaatsenrijden op de vestinggracht van de Sint-Jorispoort in Antwerpen, 1602, eik*

Abel Grimmer, *Les quatre saisons: Le printemps, chène*

Abel Grimmer, *De vier jaargetijden: de lente, eik*

MrBAB/ KMSKB (INV. 4538) – diam. 18 cm



MrBAB/ KMSKB (INV. 8728) – diam. 23,5 cm

Contrairement à Bruegel, Grimmer accorde davantage d'intérêt aux éléments d'architecture qu'aux personnages dont le nombre et la taille sont réduits. Peut-être faut-il y voir le résultat de sa formation d'architecte ? (Id). Sans doute faut-il y voir avant tout, l'état des mentalités et du goût contemporains du peintre qui ne le portaient pas aux vastes conceptions humanistes de Bruegel son prédécesseur.

Un site local est repris ici dans le meilleur respect de la topographie des lieux.

La vue est répartie en trois zones parallèles successives, selon une perspective frontale rythmée par divers points de relais, arbres, clocheton d'un édifice, clocher d'église, etc. Les figures sont espacées et minuscules.

Le paysage prime sur toute présence ou action humaine. Ici, c'est une vision calme, frontale, profonde de paysages réels et planes avec la présence constante de la ville d'Anvers et de son port dans les confins. La perspective est plongeante et aplanie par l'étagement successif des plans de profondeur horizontaux.

HANS BOL

Hans Bol (1534-1576) est peintre à Malines en 1560 et à Anvers en 1572, enfin à Amsterdam après 1576, ville où il décède. Ses peintures ne sont jamais des paysages purs, rarement peints sur le motif, ils prolongent la conception anversoise des compositions dissymétriques en oblique. Les paysages ne sont ici que le cadre où s'insère le sujet, les personnages sont minuscules et occupent surtout les premiers plans.

Souvent l'événement qui constitue le

de Sint-Jorispoort, tekent de Sint-Joriskerk zich af en iets verderop waarschijnlijk de klokkentoren van de Sint-Michielsabdij, terwijl aan de rechterkant de toren van de kapel van het Elisabethgasthuis herkenbaar is (Ibid.).

In tegenstelling met Bruegel hechtte Grimmer meer belang aan de architectuurelementen dan aan de personages, die zowel in grootte als in aantal beperkt zijn. Misschien was dit het resultaat van een architectuuropleiding (Ibid.)? De algemene mentaliteit en smaak ten tijde van de schilder speelden ongetwijfeld ook een rol: Grimmer was niet meer aangetrokken tot het grote humanistische gedachtegoed van zijn voorganger Bruegel. Hier is eenvoudigweg een concrete plek weergegeven met een grote topografische nauwkeurigheid.

Het landschap in *De vier jaargetijden: de lente* is in drie parallelle zones verdeeld, volgens een frontaal perspectief dat door verschillende elementen wordt geritmeerd: bomen, een gebouw met een toren, een kerktoeren en zo meer. De figuren zijn minuscule afgebeeld en staan ver uit elkaar. Het landschap primeert op de menselijke aanwezigheid en bedrijvigheid. Hier is het een rustig, frontaal, zich ver in de diepte uitstrekkend beeld van een reëel vlak landschap dat aan de einder beheerst wordt door de aanwezigheid van Antwerpen en de haven. Het lage vogelperspectief is uit opeengestapelde horizontale plannen opgebouwd.

HANS BOL

Hans Bol (Mechelen 1534-Amsterdam 1593) was in 1560 schilder in Mechelen en

Hans Bol, *Paysage avec scènes de chasse*, Gouache sur parchemin maroufflé sur chêne
Hans Bol, *Landschap met jachtscène*, gouache op perkament gemaroufleerd op eik



MrBAB/ KMSKB (INV. 5056) – 13,7x18,5 cm

sujet du tableau déroule son action selon une perspective linéaire qui s'enfonce orthogonalement au plan de l'image. L'horizon étant fermé par un édifice qui fait écran depuis le fond de l'image et réceptionne la composition.

La fin du XVI^{ème} siècle, voit le goût pour la nature continuer de s'appuyer sur les formules issues de Patenier et Herri met de Bles autant que sur les créations de Bruegel. Tandis que progressivement l'insertion de sites réels et observés pénètre la fiction de la composition.

in 1572 in Antwerpen en tot slot na 1576 in Amsterdam, de stad waar hij overleed. Zijn schilderijen zijn nooit pure landschappen en werden zelden naar de natuur gemaakt. Bol zette de Antwerpse traditie van de asymmetrische composities in schuine lijn voort. Het landschap is bij hem slechts het kader waarin het onderwerp wordt ingepast; de personages zijn minuscule en nemen vooral de voorgrond in beslag.

Dikwijls speelt de actie van de gebeurtenis die het thema van het schilderij vormt, zich af volgens een lineair perspectief dat loodrecht in het beeldplan doordringt. De horizon wordt afgesloten door een gebouw dat als het ware een scherm vormt in de diepte van het beeld en dat een overheersend element is in de compositie.

Aan het einde van de 16^e eeuw bleef de aandacht voor de natuur zich verder ontwikkelen, zowel vanuit de formules van Joachim Patenier en Herri met de Bles als geïnspireerd door de scheppingen van Bruegel, terwijl gaandeweg in de fictie van de compositie reële elementen en naar de natuur geobserveerde plekken binnensijpelden.

Currie, Christina and Allart Dominique. *The Bruegl[H]el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a special Focus on Technique and Copying Practice*, 3 vol. Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels, 2012. Collectif. *Le peintre et l'arpenteur. Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 2000. | Collectief. *Met passer en penseel. Brussel en het oude hertogdom Brabant in beeld*, tent.cat., Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel 2000. Collectif. *Musée d'Art ancien. Oeuvres choisies*. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 2001 | Collectief. *Museum voor Oude Kunst. Een keuze*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel 2001. Genaille, Robert, *De Bruegel à G. van Coninxloo. Remarques sur le paysage maniériste à la fin du XVI^{ème} siècle*. Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1983. | Genaille, Robert, *Le paysage flamand et wallon au XVI^{ème} siècle avant Patenier*, Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1986. | Genaille, Robert, *Le paysage dans la peinture des anciens Pays-Bas de Patenier à Bruegel*. Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1987. | Genaille, Robert, *Le paysage dans la peinture des anciens Pays-Bas au temps de Bruegel*. Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1988. | Philippot, Paul, *La peinture dans les anciens Pays-Bas, XV- XVI^{ème} siècle*, Flammarion, Paris, 1994.

Circuit | parcours

Le paysage maniériste au XV^e siècle / Het maniëristische landschap in de 16^{de} eeuw

07.10.2012 – 14.01.2013

Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique | Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Rue de la Régence 3 | Regentschapsstraat – 1000 Brussel | Bruxelles
www.extra-edu.be/Dossiers

Expo Les Fables du Paysage Flamand – Bosch, Brueghel, Bles, Bril

7.10.2012 - 14.01.2013

Palais des Beaux Arts de Lille
Place de la République – 59000 Lille – T +33 (0)3 20 06 78 00
www.pba.lille.fr

Directeur général | Algemeen directeur: Michel Draguet

Algemene coordinatie | coordination générale: Isabelle Vanhoonacker, *responsable services aux publics*; Myriam Dom, *responsable Educatieam*

Texte et conception | Tekst en concept: Núñez Tolin, Serge – Educatieam

Graphisme | Vormgeving: www.gestalte.be

Promotion | Promotie: Anne Goffart, *responsable Communication* | *verantwoordelijke communicatie*

Presse | Pers: Barbara Porteman, *attaché de presse* | *persattaché*

Service photographique | Fotografische dienst: Pieter Muys

Fotographie | Fotografie: J. Geleyns – www.roscaan.be;

bpk / Gemäldegalerie, SMB – Jörg P. Anders (pg 12)

Traduction en néerlandais | Nedelandse vertaling: Irene Smets

Comptabilité | Financiële dienst: Rik Snauwaert

Aucun extrait de cette édition ne peut être reproduit sans l'autorisation préalable de l'éditeur |

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd zonder voorafgaandelijke toestemming van de uitgever en de samenstellers

Editeur responsable | Verantwoordelijk uitgever

Michel Draguet, Museumstraat | rue du Musée 9 – 1000 Brussel | Bruxelles

Jours d'ouverture | Openingsdagen

Du mardi au dimanche de 10h à 17h. Fermé le lundi, le 1^{er} janvier, le 2^{ème} jeudi de janvier, le 1^{er} mai, les 1^{er} et 11 novembre, le 25 décembre.

Van dinsdag tot zondag van 10u tot 17u. Gesloten op maandag, 1 januari, de 2^{de} donderdag van januari, 1 mei, 1 en 11 november, 25 december.

Adresse | Adres

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique | Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
1000 Bruxelles – Regenschapsstraat 3 rue de la Régence – 1000 Brussel

Transports publics | Openbaar vervoer

Métro: Parc - Gare centrale / Bus: 27, 29, 38, 71, 95 / Tram: 92, 94

Metro: Park - Centraal Station / Bus: 27, 29, 38, 71, 95 / Tram: 92, 94

Parking: Place Poelaert Plein / Albertine

Tarifs | Tarieven

Adultes | Volwassenen: €8

Seniors & étudiants (18-25 ans) | Senioren & Studenten (18-25 jaar): €5

Prix de réduction (avec ticket Les fables du paysage flamand) | Reductieprijs (met ticket Les fables du paysage flamand): €5

Combiné avec le Musée Magritte Museum | Combinatieticket met Musée Magritte Museum: €13

Groupes non guidés et scolaires | Groepen zonder gids en schoolgroepen: €5 adulte/volwassene (min. 15 pers.) - €2 enfant/kind (min. 12 pers.)

Entrée gratuite | Gratis ingang

Enfants (-18 ans accompagnés d'un adulte), chômeurs (sur présentation carte), handicapés et Amis du Musée | Kinderen (-18j. vergezeld van een volwassene), werklozen (op vertoon van hun kaart), gehandicapten en Vrienden van de Musea

Le 1^{er} mercredi du mois à partir de 13h | Eerste woensdag van de maand, vanaf 13u.

Groupes et visites guidées | Groepen en geleid bezoeken

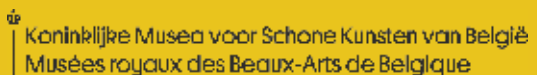
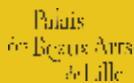
Uniquement sur réservation. Visites guidées exclusivement par les guides de l'Educatéam

(Fr, Nl, En, De, Es, It, Jap et Russe). | Alleen op afspraak. Rondleidingen enkel door gidsen van Educatéam (Nl, Fr, En, De, Sp, It, Jap en Russisch)

reservation@fine-arts-museum.be – T: +32(0)2 508 33 33 – info@fine-arts-museum.be

www.extra-edu.be

www.fine-arts-museum.be



Nous remercions GDF-SUEZ dont le soutien a permis la réalisation de ce dossier.
Wij danken de groep GDF-SUEZ die de realisatie van dit dossier mogelijk maakte.