Alfred Bader

Alfred Bader Fine Arts-Painting File

Part de folder-varia

Dr. Alfred Bader
2961 North Shepard Avenue
Milwaukee, Wisconsin 53211

February 28, 1997

Drs. Jacob M. de Groot
Director
Dordrechts Museum
Museumstraat 40
3311 XP Dordrecht
The Netherlands

Dear Drs. de Groot:

Thank you for your letter of January 28th.

Of course a de Gelder exhibition is a good idea.

Your previous letter had referred to your forthcoming exhibition being the first de Gelder, and I am glad to know that you are aware of that almost unknown exhibition in Utrecht in 1929.

I much prefer the *Judah and Tamar* in the Mauritshuis though I will agree of course that the third version, with Hoogsteder, is unbelievably vulgar. Perhaps I should inquire of the Mauritshuis whether they would like to trade their version for mine! Joking apart, however, it is such a hassle to ship such an enormous painting and I would miss it very much if it left my home for a long period of time.

Incidentally the Academy in Vienna has a painting certainly by de Gelder which they call Judah and Tamar also. You might like to consider going there also although surely it depicts Boaz and Ruth. It is just that de Gelder knew the Bible better than the art historians in Vienna.

I will be happy to loan you *The Painter's Studio* and am happy to be able to tell you that I have kept the very sturdy box for it so that the Milwaukee Art Museum will be able to pack that at no great expense to you.

I hope that I do not have to fill out all that paperwork for *The Painter's Studio* because you have all that information from your 1992 exhibition.

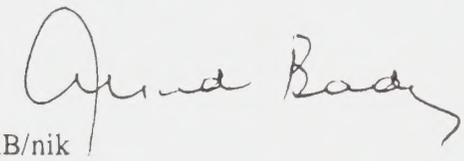
The ownership should be shown as From the Collection of Drs. Isabel and Alfred Bader and the valuation should be $200,000.

I am glad that Professor Manuth is involved with the preparation of your catalogue. He wrote that most interesting entry for de Gelder's *Tobias*, that beautiful large painting, with Dr. Otto Naumann in New York.

Naturally I would like to have one catalogue of your exhibition.

With all good wishes, I remain,

Yours sincerely,



AB/nik

c: Professor Volker Manuth

Christies November 5 1976

JOHANN BAPTIST CLOSTERMAN

37 PORTRAIT OF MRS. MARGARET GYFFORD, AGED 12, half length, wearing a yellow striped dress and a red cloak, holding a sprig; and PORTRAIT OF MRS. MARY GYFFORD, AGED 13, half length, wearing a blue dress with brown cloak—*both signed, inscribed and dated* 1692 *on the reverse—oval*— 29 × 24in. (73.7 × 61cm.) *a pair* (2)

E. SEIMAN

38 PORTRAIT OF A CHILD, seated three-quarter length, wearing a red dress with white pinafore and feathered hat, holding a dog $29\frac{1}{2} \times 24$ *in.* (74.9 × 62.2cm.)

Formerly attributed to Mary Beale

BOL

39 THE ANNUNCIATION *arched top* 27½ × 22½in. (69.5 × 58cm.)

QUELLINUS

40 THE MADONNA AND CHILD *unframed* 20½ × 17½in. (52 × 43cm.)

AERT DE GELDER

41 PORTRAIT OF A YOUNG MAN, half length, with arms folded, [illegible] 29in. (64.8 × 51cm.)

[illegible]

To be exhibited in [illegible]

WYCK

42 A HORSE [illegible] *unframed* [illegible]

[illegible]

43 [illegible]

Dordrechts Museum

Museumstraat 40 3311 XP Dordrecht
Telefoon 078 6134100
Telefax 078 6141766

Dr. Alfred Bader
924 East Juneau, Suite 622
MILWAUKEE, Wisconsin 53202
UNITED STATES OF AMERICA

Uw kenmerk	Uw brief van	Ons kenmerk	Datum
	January 16th, 1997	jg/gs/061	28 januari 1997

Onderwerp

Arent de Gelder-exhibition

Dear Dr. Bader,

Thank you for your letter of January 16th. I'm sorry we've sent our letter to the old addres. We are glad that you think the Arent de Gelder-exhibition is a good idea.

We know of the earlier De Gelder-exhibition. That was a very small exhibition, organized in the Winter of 1929/1930 in the Centraal Museum in Utrecht. This exhibition was discovered by Drs. Guus Sluiter, who assist us as guest curator for the De Gelder-exhibition. He wrote a small article on the Utrecht-exhibition. I send a copy of it along with this letter.

The two paintings we are asking for were indeed already shown in Dordrecht in 1992. Still we think that both can contribute to a successful event. We consider The Painter's Studio too rare and special to be let out of a retrospective De Gelder-exhibition. And your Judah and Tamar is much more beautiful than the other versions (Mauritshuis and Hoogsteder). We discussed this with Professor Volker Manuth, who is going to contribute to the catalogue, and he agreed with us. I hope we can show both works on this very promising exhibition.

Thank you for suggesting to look on the New York art market. We did so and asked for loans by art dealers Richard Feigen and Otto Naumann.

I look foreward to your reaction.

Yours sincerely,

Jacob de Groot

Drs. J.M. de Groot
director

MAX-HABERMANN-STR. 9
4800 BIELEFELD 1
TEL. 0521/82866

23.8.1976.

Dr.Alfred B a d e r
2961 Norht Shephard Avenue
M i l w au k e e/Wisconsin 53211

Lieber Herr Bader,

für Ihren Brief vom 23.7.danke ich mit einiger Verspätung. Ich habe meinen kleinen Bericht an das Pantheon geschickt und da man mir gestern die Korrekturen schickte, nehme ich an,dass er wohl eher im Oktober-Heft erscheint als im September-Heft.Jedenfalls es ist etwas in dieser Sache geschehen.

Mich interessiert natürlich sehr das bei Christies versteigerte Bild-ich wäre Ihnen sehr dankbar,wenn ich eine Photographie bekommen könnte.Würden Sie mir die Ihrige leihweise überlassen?

In der Zwischenzeit war ich in der DDR, d.h.in Dresden und Leipzig und habe mich für Knüpfer interessiert,denn ich meine-trotz der sehr guten Signatur-dass Ihr Bild doch vielleicht früher ist.Aber damit muss ich mich noch mehr beschäftigen.

#58

Im Juli besuchte ich Prag,Budapest und Wien-alles hoch interessante Stationen meiner Studien-ich habe mit Hilfe meiner Kollegen alle Bilder sehr genau studieren können und habe gesehen, wie ungleich Aert de Gelder's Qualität ist.Die Arbeit macht Freude und ich hoffe,dass bis zum Spätherbst ich den grössten Teil seines Oeuvres gesehen habe.

Bitte bestellen Sie einen Gruss Ihrer Frau-alles Gute und vielen Dank, mit den besten Grüssen bin ich Ihr

Dr. Moltke

MAX-HABERMANN-STR. 9
4800 BIELEFELD 1
TEL. 0521/82866

28.10.1976.

Lieber Herr Bader,

jetzt habe ich den grössten Teil meiner Reisen für Aert de Gelder gemacht - allerdings werde ich nächstes Jahr nach Moskau und Leningrad reisen- sodass ich einen ganz guten Ueberblick über das Werk des Künstlers habe. Gerade wohnte ich einige Tage bei Dr. W. Bernt und seiner sehr reizenden Frau und ich hatte Gelegenheit oft und ausführlich und dazu noch in Ruhe mit ihm über die verschiedenen Problembilder zu sprechen.

Wir haben bei dieser Gelegenheit Ihr Bild "Esther before Ahasverus(?)" sehr eingehend erörtert und wir sind durchaus nicht überzeugt, dass trotz der Signatur, die so abweicht und so anders ist und wahrscheinlich auch anders gelesen werden muss-ein Aert de Gelder ist. Herr Bernt meinte auch, dass man an Knüpfer denken sollte, aber vielleicht findet man noch einen besseren Namen. Nächste Woche fahre ich ganz kurz nach Holland-vielleicht finde ich dort einen Künstlernamen, den ich vorschlagen könnte.

Nun habe ich noch zwei Bitten: sie hatten doch in London bei Christies oder Sotheby ein Bild gesehen, das Aert de Gelder zugeschrieben war. Um welches Bild handelt es sich? Vielleicht kenne ich es.

Dann sah ich bei Herrn Bernt eine Photographie einer im Profil gesehenen Dame mit grossere Reiherfeder-Aufputz, das bei Ihnen sein soll und wohl einmal Aert de Gelder zu geschrieben war, das ich aber nicht mit Bewusstsein gesehen habe. Besitzen Sie dieses Bild noch? Und wenn ja, was ist Ihre Ansicht darüber?

Weiterhin hatte Herr Bernt ein sehr schönes Detail Ihres Bildes "Juda and Thamar" und zwar von Thamar, Ken Brown Photo No. B 87 02. Könnte ich davon einen Abzug bekommen?

Auf meiner letzten Reise habe ich auch Herrn Sumowski in Stuttgart besucht, habe endlich die Bilder in Aschaffenburg gesehen und kenne damit auch Aert de Gelder's Spätwerk ein wenig besser. So war diese Reise sehr lohnend und ich bin dankbar, dass ich so viel noch sehen konnte.

Indem ich Sie bitte Ihre verehrte Frau zu grüssen
bin ich stets Ihr

Lu Mepl

Grenzen Bergsiedl. 65
Groningen
August 8th, 1976

Dear Dr. Bader,

I should like to thank you for the most interesting catalogue "Ke Boiter Hennep Bukti Ezys". I have read it from the first to the last page. It is pity that I did not see the pictures.

For me the most exciting item is no. 58, A de Gelder. I would never have recognized it as such. Are the attributions of p. 26 new to me. Hempstra, I know well, but I cannot share the attribution. As to no. 58 I must abstain from comments as I have never seen the picture itself.

Has anybody put forward an attribution to K. Willemse for no. 46? I cannot judge from the reproduction. There is a good Willemse connoisseur in U.S.A.: Kent Sorsoffik, Chief Curator, the Museum of Fine Arts, Houston, Texas.

P.O. Box 2526. Perhaps you may call him. He is a very bright and learned colleague.

I have written to my mutual friend Prof. Prusiner last year. He has become very old.

Best regards and many thanks again

Yours sincerely,

H Gleason.

Like the *Madonna Enthroned* attributed to Duccio himself, which was recently bought by the National Gallery in London, this small panel turned up in a private collection with no record as to its remote provenance. The London *Madonna* – left wing of a diptych – awaits the discovery of a matching *Crucifixion*. Likewise our *Crucifixion* – right wing of a diptych – needs to be completed by a *Madonna in Maestà*. The two panels belong to the same devotional tradition, to the same school of painting, but alas: not to each other: their stylistic divergencies are, indeed, striking. Almost dreamlike, in its exquisite delicacy, the first; but the second gains in emotional involvement what it misses in subtle refinement.

The pictures grouped round the Monteoliveto altar-piece in the past sixty years and generally accepted by a consensus of opinion, are all diptychs and tabernacles. The attribution of larger works (Montisi *Crucifix*, Bagnano *Triptych*) have proved fallacious. As Gertrud Coor sums up: 'The Monteoliveto Master . . . did his best work in paintings of small format and delighted in the production of pictures with narrative representations for small altars and for private devotion'. It is assumed that small scale paintings of this sort reflect the famous compositions executed by Duccio for the Palazzo Pubblico (1302) and the Cathedral (1308–11) of Siena; but a patient comparison of all the variations available on the same theme reveals an altogether personal use of schemes, gestures and attitudes even when the artist chose to imitate the great example of Duccio rather than to trust his own taste and imagination. Duccio, to take an instance, presents the swooning Virgin under the cross with parallel, horizontally extended arms, either turned towards the spectator (back of *Maestà* in the Opera del Duomo, Siena) or away from him (Boston Tabernacle). The small triptych belonging to the Società di Pie Disposizioni in Siena contains a free adaptation of the first version. The Boston Tabernacle (which is not generally believed to be autograph) is echoed, for the right half – the conversion of the Centurion – in the Lehman diptych, for the left half – the swooning Mary watched by St John – in the shutter of a portable altar-piece in the Metropolitan Museum (No. 42368) and in a leaf of a diptych belonging to the Historical Society of New York from the workshop of the same artist.

The portable altar-piece in the Metropolitan Museum is considered by Gertrud Coor a late work by the Monteoliveto Master. The late date would help to explain the greater flexibility of the figures and the willingness to conform to prevailing fashion; although, even here, as Gertrud Coor observes, the artist distinguishes himself by 'concentrating exclusively on the reaction of the figures to the dramatic event'. Closest in style to the Monteoliveto altar-piece of all the panels associated with it so far, was the diptych in the Yale University Gallery at New Haven (No.1871. 10). There, and in the poorer *Crucifixion* of the Cincinnati Museum, the Virgin sinks abruptly, vertically; and the violence of her fainting is expressed by her limp arms, dangling down at right angles with the forearms of the woman who holds her across the waist. It is a rude, but effective, representation, which seems to owe nothing to Duccio's noble manner. As for the panel here published for the first time, it is not only of superior quality, but also iconographically unique. Duccio, when faced with the subject of the Crucifixion, shows a deliberate predilection for the narrative approach. A great number of figures under the cross adds complexity, however, not intensity, to the drama. Concurrently, Sienese painters went on representing the Crucified alone with the mourning Virgin and Evangelist. This adaptation of the earlier painted crosses has a marked didactic character and appealed particularly to Ugolino di Nerio. Our composition belongs neither to the purely didactic nor to the purely narrative tradition, but manages to combine the clarity of the first and the passion of the second.

No crowds here, no parapets, no distant hills: the gold leaf reaching to the foot of the cross isolates the crucified from the mourners. These are not symbolic props but active participants in the tragic event. Mary falls convincingly into the arms of the pious women. While one of them bends in an upward curve to support the weight of the fainting Virgin, another bends down to grab her, and in so doing obstructs the sight of the Son from the Mother, who pushes her aside. This double, nay quadruple, pull within a group as compact as a bell, is contrasted by the two male figures on the other side of the cross. They line up, erect and parallel, their eyes fixed in the same direction, with only one significant change in the gesture of the right arm: the open hand of the converted Centurion above, the cramped hand of the meditative Evangelist below.

A similar opposition of female anguish and male contemplation is to be found in an unusual *Crucifixion* in the Sienese church of San Pellegrino alla Sapienza. There, the twisted figure of Christ derives from a *Crucifix* by Giovanni Pisano and the three women, as well as the Evangelist, squat on the ground. It is a marble slab, incised like a *graffito*, and Irene Hueck[26] claims it as the work, not of a painter, but of a goldsmith – Guccio di Mannaia – author of the enamelled chalice given by Pope Nicholas IV to the Church of San Francesco at Assisi. She traces the emergence of the iconography of the squatting mourners in Siena, around the year 1300, and dates the marble slab 1320 or earlier. Gertrud Coor places the Monteoliveto *Maestà* round 1310, Cesare Brandi dates it 1300 to 1310. A date in the second decade of the fourteenth century would suit our *Crucifixion* well.

[26] Una Crocifissione del Primo Trecento e alcuni smalti senesi', *Antichità Viva* [1969], Anno VIII, No.1, pp.22ff.

Aert de Gelder's 'Forecourt of a Temple'

BY ALFRED BADER

THE subject of Aert de Gelder's so-called *Forecourt of a Temple*[1] in the Mauritshuis (Fig.43) signed and dated A De Gelder f.1679 has puzzled many art historians. It has variously been called *The Sacrifice*,[2] *The Holy Family Entering the Temple*[3] and *Peter and John at the Gates of the Temple*.[4]

The fortuitous juxtaposition of two Aert de Gelder drawings in the exhibition 'Rembrandt After Three Hundred Years' (Chicago-Minneapolis-Detroit 1969–1970) suggests yet another meaning of this beautiful painting. One drawing (Fig.41) depicts *Jacob Being Shown Joseph's Coat*.[5] The other (Fig.42) simply called *Group of Figures in Oriental Costume*[6] is clearly a preparatory study for eight of the men at the left of the painting.

The central figure in the first drawing, Jacob, closely resembles the senior figure in the second. The brother furthest left in *Joseph's Coat* is almost superimposable on the second figure from the left

[1] Canvas, 70·7 by 91 cm.; for provenance see K. LILIENFELD: *Arent de Gelder*, The Hague [1914], pp.171–172, No.111.
[2] W. MARTIN: 'Ausstellung altholländischer Bilder in Pariser Privatbesitz', *Monatshefte fur Kunstwissenschaft*, IV [1911], p.436; *Expositions des Grands et Petits Maîtres Hollandais du XVIIe Siècle*, exhibition catalogue, Paris [1911], No.3.
[3] K. LILIENFELD: 'Rundschau-Sammlungen-Haag', *Cicerone, IV* [1912], p.140; W. MARTIN: 'Mauritshuis', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, V [1912], p.20.
[4] K. LILIENFELD: *Arent de Gelder*, pp.171–172.
[5] Pen and brown ink wash, 120 by 180 mm., The Art Institute of Chicago.
[6] Pen and brown ink, 152 by 200 mm., Collection of Miss Annette Ruth Brod, London.

in the other drawing. Thus the second drawing may depict not just a group of oriental figures, but specifically Genesis 37, 2 – Joseph bringing his brothers' evil report to their father. That this may also be the meaning of the painting (Fig.43) is further suggested by the costumes of the men on the left: only the figures which would then depict Jacob and Joseph are richly clad – the coat of many colours on 'Joseph' contrasting with the plain dress of 'the brothers'. It is perhaps significant that there are ten men in this group of figures in the painting, precisely the number we would expect if the group does in fact represent Joseph's conspiring brothers; Benjamin was only five when Joseph was sold, and was not party to the conspiracy.

If this interpretation is correct, then the locale of the painting must be an imaginary Canaanite scene. There are two large idols on the walls of what has been supposed to be a temple. Surely Aert de Gelder knew of the strict prohibition against idols in synagogues and in the Temple in Jersusalem. Earlier suggestions that the artist depicted a New Testament subject in the Temple are then implausible.

The Bible does not tell us where Joseph spoke with his father about his brothers' evil deeds. Aert de Gelder may have picked the outside of a Canaanite temple merely because of an interest in exotic architecture. But the presence of the kid being readied for a sacrifice in the right foreground suggests that the theatrical setting for this – one of the most theatrical of all Biblical stories – served a more specific purpose: a symbolic reference to another sacrifice – that of Joseph, which was to follow.

Herman Goetz has pointed out that the Mauritshuis painting 'reveals a comprehensive survey of Persian dress fashions otherwise almost unknown to Dutch artists'.[7] Aert de Gelder's unexplained familiarity with Persian costume may have prompted him to show his knowledge in the first story of the Bible in which dress becomes a focal point: Joseph's coat of many colours.

[8] H. GOETZ: 'Persians and Persian Costumes in Dutch Painting of the Seventeenth Century', *Art Bulletin*, XX [1938], p.289.

*A Reliquary by Ciro Ferri in Malta**

BY HANNO-WALTER KRUFT

IN the museum of the Co-cathedral of St John in La Valletta is a magnificent reliquary at present displayed with an incorrect attribution to Gian Lorenzo Bernini (Figs.44–6,48). Originally on the altar of the oratory at the cathedral the reliquary contained until 1798 the right hand of St John the Baptist.[1] An archival notice informs us that the reliquary was donated to the cathedral by the Grand Master of the Order of Malta, Fra Gregorio Carafa.[2] The reliquary was brought from Rome in 1689 and on 5th December of that year '*fu collocata nell'altare dell'Oratorio, tra le due statue dell'Algardi, sotto il Crocifisso dello stesso, davanti il celebre quadro della Decollazione, dipinto da Caravaggio*'.[3] The archives do not provide the name of the author.

Although the reliquary is certainly one of the most important examples of Florentine Baroque sculpture, it was not mentioned in Klaus Lankheit's monumental work.[4] About two metres wide the reliquary is worked in silver and decorated with ornaments of gilded bronze. The formal conception depends upon the type of the tabernacle of the Sacrament used by Bernini. The kneeling angel on the left derives directly from his tabernacle in St Peter's. The right hand angel is inspired by a figure in Rubens's altar-piece in S. Maria in Vallicella, which Ciro Ferri must have known from his work between 1673 and 1684 on the tabernacle for the same altar.[5]

One might first think of Massimiliano Soldani (1656–1740), who did the tombs of the Grand Masters Marcantonio Zondadari and Manoel Vilhena for St John in La Valletta, as the author of the reliquary in Malta. But, in fact, these commissions are considerably later (after 1722).[6] And surely the vainglorious Soldani would somewhere have mentioned this achievement.[7] For these reasons we can disqualify Soldani from our discussion.

Ciro Ferri's sculptural *oeuvre*, first reconstructed by Klaus Lankheit,[8] is relatively small. Because Ferri only prepared drawings for sculpture and left the execution to other artists[9] the appearance of his works is inconsistent. Lione Pascoli writes in his life of Ciro Ferri: '*Inventò molti disegni per varie fabbriche, e per varj altari . . .*'[10] without, however, mentioning the reliquary in Malta. By attributing the reliquary to Ciro Ferri we suggest at the same time that it is his last work. He died on 13th of September 1689.

The identity of the artist who carried out Ferri's design is difficult to determine. Because the Medicean academy in Rome was dissolved in 1686 we cannot assume that Ferri was able to use the students.

The *putti* at its centre are the most convincing argument for Ferri's authorship of the design of the reliquary. The *putti* in the choir of S. Maria Maddalena de'Pazzi in Florence (Fig.49) by Carlo Marcellini after a drawing by Ferri[11] correspond completely in proportion and expression to the *putti* in Malta.

A similar sculptural idea is represented in a drawing in the Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rome (Fig.50).[12] Here the angels carry a reliquary shrine (or sarcophagus). The attribution of this drawing, whose function we don't know, to Ciro Ferri is

* For the English translation of this note I would like to thank Mr David Friedman.

[1] On the history and decoration of the oratory see HANNIBAL P. SCICLUNA: *The Church of St John in Valetta*, Rome [1955,] pp.138 ff. In the recent catalogue of XIII Council of Europe Exhibition 'The Order of St John in Malta', Valletta [1970], p.280 f., No. 290 the reliquary is attributed to a 'follower of Gian Lorenzo Bernini'.

[2] Fra Gregorio Carafa was Grand Master of the Order between 1680 and 1690. The Carafa della Spina arms appear on the base of the reliquary.

[3] SCICLUNA, *op. cit.*, p.142.

[4] KLAUS LANKHEIT: *Florentinische Barockplastik 1670–1743* (Italienische Forschungen, ed. by the Kunsthistorisches Institut in Florence, 3. Folge, Bd.2), Munich [1962]. Prof. Lankheit to whom I sent a photo of the reliquary has known the piece for a long time. He had even prepared a text on this piece for his book. It was, however, not published. I am extremely grateful to Prof. Lankheit for allowing me to see this text and for encouraging me to publish this note. Prof. Lankheit agrees on the attribution of the reliquary to Ciro Ferri. I would also like to thank him for telling me about the drawing in the Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rome.

[5] KARL NOEHLES: *Das Tabernakel des Ciro Ferri in der Chiesa Nuova zu Rom*, Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, Munich [1961], pp.429–436; LANKHEIT, *op. cit.*, p.40.

[6] See the documents in LANKHEIT, *op. cit.*, pp.307 ff.

[7] No work for Malta is mentioned in Soldani's autobiographical letter of 18th September 1718 to A. F. Marmi (LANKHEIT, *op. cit.*, p.232 f.). Other sources for Soldani in LANKHEIT, *op. cit.*, pp.230, 240 ff., 276 ff.

[8] LANKHEIT, *op. cit.*, pp.39 ff. For more recent works on Ferri see the articles by WALTER VITZTHUM ('Inventar eines Sammelbandes des späten Seicento mit Zeichnungen von Pietro da Cortona und Ciro Ferri', *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London–New York [1967], pp. 113–116) and by URSULA SCHLEGEL (see note 9).

[9] URSULA SCHLEGEL ('Ciro Ferri scultore', *Berliner Museen*, N.F. XIX [1969] pp.37–42) believes that Ferri himself may have executed *bozzetti* in wax.

[10] LIONE PASCOLI: *Vite de'pittori, scultori ed architetti moderni*, I, Rome [1730], p.172.

[11] LANKHEIT, *op. cit.*, pp.43 ff., 162.

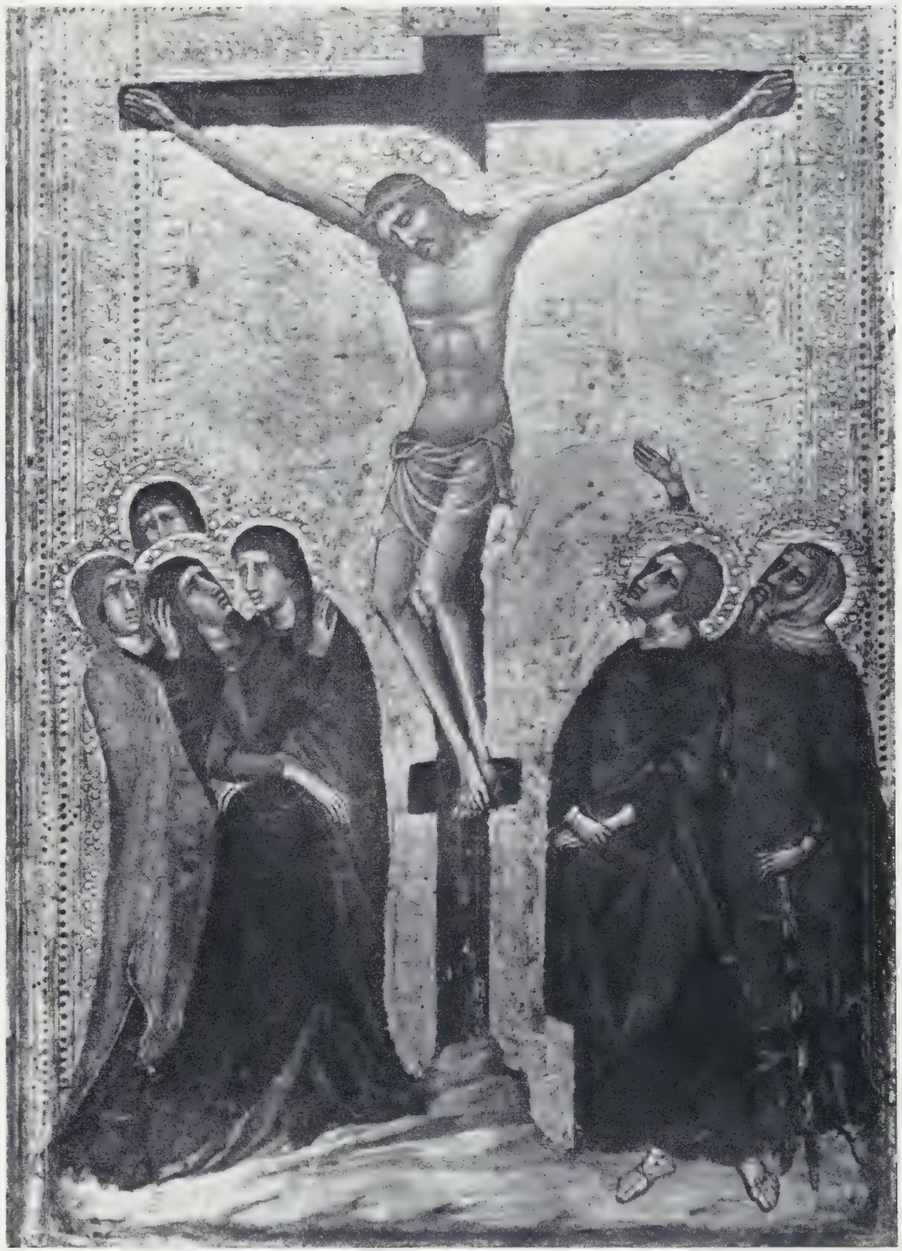
[12] Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome. The drawing is catalogued under Ferri, 124334 sc.45. The sheet measures 23.8 by 31.5 cm. and is done in black chalk with brown and blue wash.

41. *Jacob being shown Joseph's Coat*, by Aert de Gelder. Pen and brown ink and brown wash, 12 by 18 cm. (Art Institute of Chicago.)

42. Study for part of the painting illustrated in Fig.43, by Aert de Gelder. Pen and brown ink, 15·2 by 20 cm. (Collection Miss Annette Ruth Brod, London.)

43. *Joseph bringing his Brothers' evil Report to their Father*, by Aert de Gelder. Signed and dated 1679. Canvas, 70·7 by 91 cm. (Mauritshuis, The Hague.)

39. *Madonna enthroned with Angels, and Annunciation,* by the Master of Monteoliveto. Panel, 120 by 62 cm. (Pinacoteca, Siena No. 604).



40. *Crucifixion,* by the Master of Monteoliveto (Black and white photograph of part of Fig. 1).

Treul Collection Esther (in Shorewood, Wis.)

H. Judson Moore

SPECIALIST AND APPRAISER
OF
FINE OIL PAINTINGS

To Mr A Bade
Milwaukee, Wis.

Dec 30 1971

BILL OF SALE

Portrait of a Woman with apple

Oil on canvas, 32 x 26 inches

by Aert de Gelder signed,

in a Sandersonish black frame

to be delivered to buyer on Sunday, Dec 31 71

$3000.00 (Three thousand dollars)

Payment received by check

Seller warrants the painting is in good condition. If buyer becomes aware that it is not in good condition, seller will refund full purchase price on Dec. 31 71

Harry L Moore

Dr. Werner Sumowski
7 Stuttgart-Vaihingen
Stossäckerstr. 120

23.7.1971

Sehr geehrter Herr Dr. Becker,

vielen Dank für Ihren ausführlichen Brief vom 20.7. und für die Fotokopien der Bilder. Ihr Besitz an Gemälden der Romantikschule ist wirklich beachtenswert.

Ich würde mich in der Reihenfolge unserer Bemühungen nach Ihnen:

1) Den „Opfer Abraham" von F. Olivier würde ich in die später erstellte Liste aufnehmen, also nach dem Münchner Bild, dessen Identität von einigen Experten strittig F. Bol zugeschrieben wird.

Falls es sich um Hilliche handeln sollte, bitte deren Anschrift: Florentiner Bielefeld, 48 Bielefeld, Altstadtstr. Nr. 5

2) Ihr Jan van Nordt wird ganz hervorragend sein. Die von uns bevorzugte Zeichnung ist wohl eher eine Studie für das Bild. Ich würde das Blatt nur gegen die Anzahlung in den Tausch Jan van Nordt einschließen. Abbildung der Zeichnung bei Hilliche, Diss., S. 262, Nr. 182 als F. Vendes Zuschreibung, was Hilliche ist.

3) Meine Idee, daß die Detailfragen zu Klängen von J.H. Hass stammen, wurde ich gelegentlich genau nachgehen und feststellen können. Auch hat der Stil viel Hass abgeben von einzelne Arbeiten über Gefängnis usw. Das Fallenbildung ist Hauptsache aus expressiven Stimmung. Er [illegible] früh angefangen, um 1948/50, und [illegible] von Renaissancehäusern und so oft belastet als Modelle und der Jetztzeitlichen Schaffen.

Der Einfluß von Bakes ist hier nicht Detailarbeitsfleiß vorhanden. Wenn Sie Ihren Text auf den Text aufbauen, dann ist Ihnen eine Fotokopie meiner besser, bei der Sie die Abbildungen „wegzeichnen" Sie haben sie aus Bild eine Serie, denn sie die Abbildung [illegible]

4) Das Foto der Ausstellungsansicht habe ich von Kurt Dorsch. Nur Kommentar von J.H. Hass. Ich weiß nicht, daß W. Nestor den letzten Entwicklungsweg machte.

5) Der Aal der Schule, auf dem Umschlag Ihres Manuskripts reproduziert, steht nur besonders expressives Bild zu sein. Die Unsicherheit, mit denen die die Fehlen von Hamann

Schlesien erlesen, folgend arbeiten. Dennoch hält er der Deutung ein Kopfzerbrechen entgegen.

6) Bei dem anderen Gemälde von A. de Seller handelt es sich bei der Interpretation der Figuren des Mannes, die er gemalt hat, um Eva geht. Das de Seller Werk war vielleicht mit unerschöpflichem Reichtum.

7) Die Figur ist eine stehende Schlesien. Vielleicht gehört sie zu einem Stich aus dem verschollenen Werk Adriaen Brouwers.

8) Bei dem „Mädchen mit gekreuzten Händen" handelt es sich um Dirck Calard. Wegen der Gemälde ist es unser Aufgabe die einzelnen Schüler Rembrandts aufzählen. Es kann sich um den Gesellen irgendwo. Die Wahrung der Rolle 2
Dirck Calard von 1650 wurde es jedenfalls nicht ganz ausschließen. Es den Schüler A. de Seller schreibt, haben es dagegen Verfehlung von seinen Anfängen. Die frühere Datierung ist 1634.

Wenn Sie mir Ihre und Ihrer Familie Namen, wovon Sie noch Anlass besitzen!
Ich werde Ihnen gleich meine ab 1. September geltige neue Adresse auf: J. Stolzer-Rolle, Hessenweg Nr. 4.

Mit angenehmen Dank
und herzlichen Grüßen

Ihr
Hans Stolzer

STECHOW
21 ROBIN PARK
OBERLIN, OHIO 44074

May 20, 1970

Mr. Benedict Nicolson
THE BURLINGTON MAGAZINE
49 Park Lane
London, W1, England

Dear Mr. Nicolson:

You wrote to me on December 2, accepting for publication in The Burlington my note on Aert de Gelder.

I plan to be in Europe and England between May 26 and July 4, and if perchance the proofs should be ready between then, please send them to me c/o Mr. Ralph N. Emanuel, 61 Redington Road, London NW3.

I remain,

Yours sincerely,

Alfred Bader

AB/ls

THE BURLINGTON MAGAZINE PUBLICATIONS LTD

49 Park Lane, London, W1
Telegrams: Rariora, London W1

Telephone: 01-493 2622

2nd December 1969

Dr. Alfred Bader
2961 North Shepard Avenue
Milwaukee, Wisconsin 53211.

Dear Dr. Bader,

I am very pleased to accept for publication in the Burlington your note on the Aert de Gelder. I shall be getting in touch with you later when the time comes for publication.

Yours sincerely,

Benedict Nicolson

Benedict Nicolson

Dartmouth College HANOVER · NEW HAMPSHIRE · 03755
Department of Art

Dear Alfred –

I just opened the latest Burlington and read an extremely remarkable, extremely convincing article – and then I realized it was written by you. I really am amazed – it's a genuine contribution, very carefully worked out, and very perceptive in evoking what convinces me are the modes of reasoning behind Cézanne's various choices in the painting. It's an important article.

Eventually, you should publish this catalogue of your own collection – this would be an exciting book.

I hope I'll see you in Chicago in January –

Very best wishes,

Frank

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO

Chicago, Illinois 60603

27.5189

ARTIST Aert de Gelder

TITLE Jacob Being Shown Joseph's Coat

MEDIUM Pen and brown ink with brown wash, and some white body color

DATE SIZE ~~120 x 180 mm~~

COLLECTION

The Charles Deering Collection

The following words must be used in connection with the publication of this photograph:

COURTESY OF

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO

10M LIBCO

AERT DE GELDER'S

"FORECOURT OF A TEMPLE"

Alfred Bader

The subject of Aert de Gelder's so-called Forecourt of a Temple[1] in the Mauritshuis (fig. 1) signed and dated A De Gelder f. 1679 has puzzled many art-historians. It has variously been called The Sacrifice[2], The Holy Family Entering Temple[3] and Peter and John at the Gates of the Temple[4].

The fortuitous juxtaposition of two Aert de Gelder drawings in the exhibition "Rembrandt After Three Hundred Years" (Chicago - Minneapolis - Detroit 1969 - 1970) suggests yet another meaning of this beautiful painting. One drawing (fig. 2) depicts Jacob Being Shown Joseph's Coat[5]. The other (fig. 3) simply called Group of Figures in Oriental Costume[6] is clearly a preparatory study for eight of the men at the left of the painting.

The central figure in the first drawing, Jacob, closely resembles the senior figure in the second. The brother furthest left in Joseph's Coat is almost superimposable on the second figure from the left in the other drawing. Thus the second drawing may depict not just a group of oriental figures, but specifically Genesis 37, 2 - Joseph bringing his brothers' evil report to their father. That this may also be the meaning of the painting (fig. 1) is further suggested by the costumes of the men on the left: only the figures which would then depict Jacob and Joseph are richly clad - the coat of many colors on "Joseph" contrasting with the plain dress of "the brothers." It is perhaps significant that there are ten men in this group of figures in the painting, precisely the number we would expect if the group does in fact represent Joseph's conspiring brothers; Benjamin was only five when Joseph was sold, and was not party to the conspiracy.

If this interpretation is correct, then the locale of the painting must be an imaginary Canaanite scene. There are two large idols on the walls of what has been supposed to be a temple. Surely Aert de Gelder knew of the strict prohibition against

idols in synagogues and in the Temple in Jerusalem. Earlier suggestions that the artist depicted a New Testament subject in the Temple are then implausible.

The Bible does not tell us just where Joseph spoke with his father about his brothers' evil deeds. Aert de Gelder may have picked the outside of a Canaanite temple merely because of an interest in exotic architecture. But the presence of the kid being readied for a sacrifice in the right foreground suggests that the theatrical setting for this -- one of the most theatrical of all Biblical stories -- served a more specific purpose: a symbolic reference to another sacrifice - that of Joseph, which was to follow.

Herman Goetz has pointed out that the Mauritshuis painting "reveals a comprehensive survey of Persian dress fashions otherwise almost unknown to Dutch artists."[7] Aert de Gelder's unexplained familiarity with Persian costume may have prompted him to show his knowledge in the first story of the Bible in which dress becomes a focal point: Joseph's coat of many colors.

NOTES

[1]Canvas, 70.7 x 91 cm.; for provenance see K. Lilienfeld, Arent de Gelder (The Hague, 1914), pp. 171-172, No. 111.

[2]W. Martin, "Ausstellung altholländischer Bilder in Pariser Privatbesitz", Monatshefte fur Kunstwissenschaft, IV (1911), p. 436; Expositions des Grands et Petits Maîtres Hollandais du XVIIe Siècle (exhibition catalogue, Paris, 1911), No. 3.

[3]K. Lilienfeld, "Rundschau-Sammlungen-Haag", Cicerone, IV (1912), p. 140; W. Martin, "Mauritshuis", Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, V (1912), p. 20.

[4]K. Lilienfeld, Arent de Gelder, pp. 171-172.

[5]Pen and brown ink and brown wash, 120 x 180 mm., The Art Institute of Chicago.

[6]Pen and brown ink, 152 x 200 mm., Collection of Miss Annette Ruth Brod, London.

[7]H. Goetz "Persians and Persian Costumes in Dutch Painting of the Seventeenth Century", Art Bulletin, XX (1938), p. 289.

I could agree with you when calling

PAR AVION / PER LUCHTPOST

EXPÉDITEUR / AFZENDER

NIETS INSLUITEN!

GEEN ADRESSIFICHES, SLUITZEGELS, FLAKLAND, ENZ. GELUIDEN.

P.S.

I'm sorry to have

KLEP

CERTIFIED CHECK
CHARGE

CERTIFICATION **№** [redacted]

DR. ALFRED R. BADER ..... Date and Time Certified 1-20-70 12:40P M.

At the request of MAKER, your check, described below, in the amount of $ 12,340.00 has been certified by us and charged to your account. The original check is now an outstanding obligation of the bank and will be retained by us when presented for final payment. If you desire your original check returned for your records, sign the receipt on the back hereof and send the receipt to us.

Check No. 916 Dated 1-20-70 Payee Ms. Corinne Putz

DO NOT DESTROY THE CHECK if you receive it from any other source than this bank, but return it to us and we will credit your account.

AMERICAN CITY BANK & TRUST COMPANY
MILWAUKEE, WIS. 53203 ACCT. NO. 5-[illegible] 053 5 TELLER L. Turner

[redacted] 3 [redacted] [redacted] 1 [redacted]

DATE_____19____

RECEIVED FROM

AMERICAN CITY BANK & TRUST COMPANY
MILWAUKEE, WIS. 53203

THE ORIGINAL CHECK DESCRIBED ON THE FACE HEREOF

[redacted]

_____
SIGNATURE

_____
SIGNATURE

The subject of Aert de Gelder's so-called Forecourt of a Temple[1] in the Mauritshuis (fig. 1) signed and dated A De Gelder f. 1679 has puzzled many art-historians. It has variously been called The Sacrifice[2], The Holy Family Entering Temple[3] and Peter and John at the Gates of the Temple.[4]

The fortuitous juxtaposition of two Aert de Gelder drawings in the exhibition "Rembrandt After Three Hundred Years" (Chicago - Minneapolis - Detroit 1969 - 1970) suggests yet another meaning of this beautiful painting. One drawing (fig. 2) depicts Jacob being shown Joseph's coat. The other (fig. 3) simply called Group of Figures in Oriental Costume is clearly a preparatory study for eight of the men at the left of the painting.

The central figure in the first drawing, Jacob, closely resembles the senior figure in the second. The brother furthest left in "Joseph's Coat" is almost superimposable on the second figure from the left in the other drawing. Thus the second drawing may depict not just a group of oriental figures, but specifically Genesis 37, 2 - Joseph bringing his brothers' evil report to their father. That this may also be the meaning of the painting (fig. 1) is further suggested by the costumes of the men on the left: only the figures which would then depict Jacob and Joseph are richly clad - the coat of many colors on "Joseph" contrasting with the plain dress of "the brothers." It is perhaps signigicant that there are ten men in this group of figures in the painting, precisely the number we would expect if the group does in fact represent Joseph's conspiring brothers; Benjamin was only five when Joseph was sold, and was not party to the conspiracy.

If this interpretation is correct, then the locale of the painting must be an imaginary Canaanite scene. There are two large idols on the walls of what has been supposed to be a temple. Surely Aert de Gelder knew of the strict prohibition against

idols in synagogues and in the Temple in Jerusalem. Earlier suggestions that the artist depicted a New Testament subject in the Temple are then implausible.

The Bible does not tell us just where Joseph spoke with his father about his brothers' evil deeds. Aert de Gelder may have picked the outside of a Canaanite temple merely because of an interest in exotic architecture. But the presence of the kid being readied for a sacrifice in the right foreground suggests that the theatrical setting for this -- one of the most theatrical of all Biblical stories -- served another purpose: a symbolic reference to another sacrifice - that of Joseph, which was to follow.

Herman Goetz has pointed out that the Mauritshuis painting "reveals a comprehensive survey of Persian dress fashions otherwise almost unknown to Dutch artists."[5] Aert de Gelder's unexplained familiarity with Persian costume may have prompted him to show his knowledge in the first story of the Bible in which dress becomes a focal point: Joseph's coat of many colors.

References

(1) Canvas, 70.7 x 91 cms.; for provenance see K. Lilienfeld, Arent de Gelder (The Hague, 1914), pp. 171-172, No. 111.

(2) W. Martin, "Ausstellung altholländischer Bilder in Pariser Privatbesitz", Monatshefte fur Kunstwissenschaft, IV (1911), p. 436; Expositions de Grands et Petits Maitres Hollondais du XVIIe Siecle (exhibition catalogue, Paris, 1911), No. 3.

(3) K. Lilienfeld, "Rundschau-Sammlungen-Haag,", Cicerone, IV (1912), p. 140; W. Martin, "Mauritshuis", Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, V, (1912), p. 20.

(4) K. Lilienfeld, Arent de Gelder, pp. 171-172.

(5) H. Goetz "Persians and Persian Costumes in Dutch Painting of the Seventeenth Century", Art Bulletin, XX (1938), p. 289.

GRAND HOTEL PLAZA
00186 ROMA

PLAZAHOTEL ROMA
687.751 (15 LINES)

11 August 70

Dear Alfred,

Unless it's a copy, surely your weeping Lady is Tarbuggia. Why not ask Nicolson?

I found Loyola & Melchior — though as you know I was rudely treated about this picture (& wrote to have Quinlo) — but neither answer — because of the holidays I imagine. I would write directly to K. Melchior (perhaps 1st writing to Ciechanowiecki, reminding him you're a friend of mine).

Rome is a sweat-bath & I'm tired. Back in Nfls. by 25th.

Fondly,

Tony.

Aert de Gelder's 'Forecourt of a Temple'

BY ALFRED BADER

THE subject of Aert de Gelder's so-called *Forecourt of a Temple*[1] in the Mauritshuis (Fig.00) signed and dated A De Gelder f.1679 has puzzled many art historians. It has variously been called *The Sacrifice*,[2] *The Holy Family Entering the Temple*[3] and *Peter and John at the Gates of the Temple*.[4]

The fortuitous juxtaposition of two Aert de Gelder drawings in the exhibition 'Rembrandt After Three Hundred Years' (Chicago-Minneapolis-Detroit 1969–1970) suggests yet another meaning of this beautiful painting. One drawing (Fig.00) depicts *Jacob being Shown Joseph's Coat*.[5] The other (Fig.00) simply called *Group of Figures in Oriental Costume*[6] is clearly a preparatory study for eight of the men at the left of the painting.

The central figure in the first drawing, Jacob, closely resembles the senior figure in the second. The brother furthest left in *Joseph's Coat* is almost superimposable on the second figure from the left in the other drawing. Thus the second drawing may depict not just a group of oriental figures, but specifically Genesis 37, 2 Joseph bringing his brothers' evil report to their father. That this may also be the meaning of the painting (Fig.00) is further suggested by the costumes of the men on the left: only the figures which would then depict Jacob and Joseph are richly clad – the coat of many colours on 'Joseph' contrasting with the plain dress of 'the brothers'. It is perhaps significant that there are ten men in this group of figures in the painting, precisely the number we would expect if the group does in fact represent Joseph's conspiring brothers; Benjamin was only five when Joseph was sold, and was not party to the conspiracy.

If this interpretation is correct, then the locale of the painting must be an imaginary Canaanite scene. There are two large idols on the walls of what has been supposed to be a temple. Surely Aert de Gelder knew of the strict prohibition against idols in synagogues and in the Temple in Jerusalem. Earlier suggestions that the artist depicted a New Testament subject in the Temple are then implausible.

The Bible does not tell us where Joseph spoke with his father about his brothers' evil deeds. Aert de Gelder may have picked the outside of a Canaanite temple merely because of an interest in exotic architecture. But the presence of the kid being readied for a sacrifice in the right foreground suggests that the theatrical setting for this – one of the most theatrical of all Biblical stories – served a more specific purpose: a symbolic reference to another sacrifice – that of Joseph, which was to follow.

Herman Goetz has pointed out that the Mauritshuis painting 'reveals a comprehensive survey of Persian dress fashions otherwise almost unknown to Dutch artists'.[7] Aert de Gelder's unexplained familiarity with Persian costume may have prompted him to show his knowledge in the first story of the Bible in which dress becomes a focal point: Joseph's coat of many colours.

[1] Canvas, 70·7 by 91 cm.; for provenance see K. THIENEMANN: *Arent de Gelder*, The Hague [1914], pp.171–172, No.111.

[2] W. MARTIN: 'Aus Holländischer Bilder in Privatbesitz', *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IV [1911], p.136; *Exposition des Grands et Petits Maîtres Hollandais du XVII Siècle*, exhibition catalogue, Paris [1911], No.3.

[3] K. THIENEMANN: 'Kunstschätze-Sammlungen-Haag', *Cicerone*, III [1912], p.140; W. MARTIN: 'Mauritshuis', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, V [1912], p.20.

[4] K. THIENEMANN: *Arent de Gelder*, pp.171–172.

[5] Pen and brown ink wash, 120 by 180 mm., The Art Institute of Chicago.

[6] Pen and brown ink, 152 by 200 mm., Collection of Miss Annette Ruth Blodgett [illegible].

[7] H. GOETZ: 'Persian Costumes in Dutch Painting of the Seventeenth Century', *Burlington Magazine*, XX [1912] [illegible]

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO

MICHIGAN AVENUE AT ADAMS STREET/ CHICAGO, ILLINOIS 60603/ TELEPHONE: (312) CEntral 6-7080/ CABLE: ARTI

January 16, 1970

Mr. Alfred Bader, President
Aldrich Chemical Co. Inc.
2371 N. 30th Street
Milwaukee, wisconsin 53210

Dear Mr. Bader:

Enclosed please find photograph of our de Gelder drawing, which of course you have our permission to reproduce. But I regret to say that we do not have a photograph of the other de Gelder drawing which belongs to Miss Annette Ruth Brod, of London. You will have to contact her directly. Her address is:

Miss Annette Ruth Brod
c/o Mr Thomas P. Brod
Brod Gallery
24 St. James's Street
London S. W. 1, England.

I am sorry my answer is so late. I had to be in New York for the first week of January.

With best wishes for the New Year,

Very sincerely yours,

Harold Joachim
Curator of Prints
and Drawings

HJ:ml

November 24, 1969

Mrs. Irene Guinle
c/o Monsieur Loyola
Piazza del Oro 3
Rome, Italy

Dear Mrs. Guinle:

I am preparing an essay on Aert de Gelder. Mr. Anthony Clark of the Minneapolis Institute of Arts tells me that you know of a painting by the artist entitled The Sacrifice of Issac.

If possible, I would very much like a photograph of the painting, its dimensions and the name and address of its present owner. I will be happy to send you a copy of the essay should it be published and should it include the painting mentioned above.

Thank you very much.

Sincerely yours,

David van Fossen
Assistant Professor

DVF:gb

LA REVUE DU LOUVRE

ET DES MUSÉES DE FRANCE

CHRONIQUE DES AMIS DU LOUVRE

20E ANNÉE

1970 PARIS Nos 4-5

A M. le Dr Bader
cordial hommage
[illegible]

UN TABLEAU RECONSTITUÉ AU MUSÉE D'AMIENS

LE REPAS D'ESTHER

D'AERT DE GELDER

Sous le Second Empire, les frères Lavalard, industriels de Roye retirés à Paris, achetaient une toile signée : A. de Gelder représentant, assise à un coin de table, une reine éplorée étreignant un mouchoir, qu'ils supposaient être Artémise, la veuve inconsolable de Mausole (1).

En 1890, ils léguaient au musée de Picardie, à Amiens, leur riche collection de peintures. En 1914, dans un livre consacré au peintre de Dordrecht, élève de Rembrandt : Aert ou Arent de Gelder (2), l'érudit allemand Karl Lilienfeld rapprochait l'Artémise d'Amiens d'un tableau de deux Orientaux passé par le commerce d'art berlinois et, se basant principalement sur un dessin de l'école de Rembrandt du cabinet de Berlin qu'il attribuait sous réserves à Rembrandt, et qui reproduisait la scène biblique bien connue d'Assuérus et d'Aman au repas d'Esther, concluait de façon divinatrice que les deux tableaux ne formaient originairement qu'un tout, mutilé à une date indéterminée, et restituait à Artémise son nom véritable d'Esther, épouse comblée d'Assuérus et touchante héroïne du peuple juif (3).

De fait, lorsqu'en 1968, alerté par les services diligents du Louvre, le musée d'Amiens put se rendre acquéreur de la partie manquante émigrée en Amérique (4), il apparut que les toiles concordaient exactement jusque dans les détails, à l'exception d'une petite bande longitudinale coupée en haut et à droite de l'Esther (5).

(1) Toile. H. 0,92 m ; L. 0,72 m, achetée pour le prix modique de 180 frs vraisemblablement à l'Hôtel Drouot et sur les conseils du célèbre collectionneur La Caze, ami des Lavalard. Sur ce dernier, voir « Hommage à Louis La Caze », in *Revue du Louvre*, 1969, n° 2. Les Lavalard voyaient, dans le hanap, l'urne cinéraire de Mausole. L'identification leur paraissait d'autant plus évidente que leur collection comprenait une Artémise peinte par C. Van Loo. Rappelons ici que l'un des chefs-d'œuvre de la collection Lavalard, le *Langelius* de Hals, fut acheté ~~500~~ frs en 1869. 1.100 Ces renseignements inédits sur la collection Lavalard sont tirés des Archives municipales d'Amiens (où il existe entre autres une liste des prix d'achat des œuvres de la collection). Nous préparons, sur l'historique de cette remarquable collection, une étude d'ensemble.

(2) Karl Lilienfeld, *Arent de Gelder, sein Leben und sein Kunst*. La Haye, 1914. Aert (c'est-à-dire Arnould) de Gelder, né en 1645 à Dordrecht, y décéda en 1727. Vers 1660, élève à Dordrecht de Samuel van Hoogstraten (lui-même élève de Rembrandt au début des années 40), vers 1660-62, élève de Rembrandt à Amsterdam ; après deux ans pleins d'apprentissage, revient à Dordrecht pour y peindre jusqu'à sa mort dans le goût de Rembrandt.

(3) Lilienfeld, *op. cit.*, pp. 95, 140-141, cat. n° 33 et fig. 16. Voir aussi *Cicerone*, 1912, p. 725, pl. I. Pareille mutilation est survenue au *David et Saül* de Rembrandt à La Haye. La cause, à notre avis, serait plutôt conjoncturelle (place réduite par des portes ou boiseries) que commerciale. Le *Mémorial Delacroix*, 1963, n°s 274-75, raconte les retrouvailles similaires de Liszt et George Sand.

(4) Au titre d'Amiénois, nous remercions ici très chaleureusement, d'abord M. Richard, conservateur des musées de Picardie, dont l'action a été décisive et qui a bien voulu nous laisser écrire cette étude. Nos remerciements vont aussi à tous ceux qui ont prêté leurs bons offices pour l'acquisition du tableau : MM. Laclotte, Sterling, Pierre Rosenberg qui vit le tableau à New York, Lacambre et Jacques Foucart. Soulignons que, grâce à de nouvelles et efficaces dispositions prises par l'Inspection des musées de province, ce tableau a pu être acquis par une action conjointe de l'État et de la ville d'Amiens. L'achat du tableau d'Amiens avait été déjà signalé — brièvement — dans la *Revue du Louvre* (1968, n° 4-5, p. 178 et fig. 13) à propos des nouvelles acquisitions des musées de province depuis 1964. Cf. aussi l'article du *Courrier picard*, Amiens, numéro du 10 janvier 1969, signé P. R.

(5) Le fragment acquis à New York de la maison Frédérick Mont est une toile de 1,03 m de haut sur 0,92 m de large. Jusqu'en 1910, il se trouvait dans la collection de Mrs Joseph qui l'exposait dans sa salle à manger londonienne, puis son histoire se lit ainsi : commerces d'art Fred. Muller à Amsterdam, Burlet à Berlin (1914) ; coll. Onnes van Nijenrode ; exposé à l'Académie des beaux-arts de Rotterdam 1919, catalogue n° 3, fig. 6 ; en dépôt au Frans Hals Museum d'Haarlem de 1919 à 1924 ; coll. Kleiweg de Zwaan, Amsterdam ; en dernier lieu, commerce d'art Frédérick Mont à New York.

Les autres *Repas d'Esther* d'Aert de Gelder mentionnés par Lilienfeld, sûrement distincts de l'exemplaire d'Amiens car leurs dimensions en largeur sont plus petites, semblent perdus :

N° 34, toile, H. 1,55 m ; L. 1,29 m, vendu à Amsterdam en 1766.

N° 35, toile, H. 0,62 m ; L. 1,19 m, vendu à Francfort, 1906.

N° 126, toile, H. 1,06 m ; L. 1,54 m, ,, trois figures orientales à table ", vendu à Dordrecht, 1847. Le n° XXII (registre des œuvres douteuses) serait de Jan Victoors (musée de Cologne).

Une efficace restauration effectuée dans les ateliers du Louvre a rendu pratiquement invisible la séparation des deux fragments.

Le De Gelder ainsi réunifié, un important tableau de 1,03 m de haut sur 1,64 m de large, en qui Lilienfeld saluait l'une des plus belles œuvres du maître (6), retrouve sa signification et son intérêt (fig. 1). Outre sa rareté exceptionnelle — l'un des trois seuls De Gelder présents dans les collections publiques françaises —, il est remarquable d'abord par la personnalité de son auteur, l'un des élèves les plus originaux et les mieux doués du vieux Rembrandt, dont il sut s'approprier la technique quasi impressionniste et qu'il continua de la plus heureuse façon jusqu'en plein XVIIIe siècle ; puis par la fraîcheur de conservation de ses parties essentielles : le plat d'oranges et la robe d'Esther, preuve de l'excellente technique de l'auteur ; enfin par le sujet cher aux Français depuis la création de la pièce de Racine en 1689, qui inspira de si nombreuses peintures et tapisseries.

Assuérus, le Xerxès de l'Histoire (Esther, livre VII) a épousé une jeune juive de Babylone d'éblouissante beauté, dont l'oncle et tuteur Mardochée a tu, par prudence, l'origine. Esther se dévoue pour sauver les Juifs de Perse du décret d'extermination arraché au roi par la haine du vizir Aman. Au banquet donné par elle en la ville de Suse, après que le roi lui eut offert en gage d'amour la moitié de son royaume, elle lui dévoile en pleurs et sa race et la scélératesse du ministre. Furieux, le roi se lève et ordonne la pendaison immédiate d'Aman à la potence destinée à Mardochée.

Le sens religieux du récit est clair : salut *in extremis* du peuple élu par l'entremise d'une femme que les chrétiens compareront à la Vierge d'intercession, confiance absolue en la Providence divine, triomphe final du juste sur le méchant avec renversement spectaculaire des situations et châtiment du fourbe pris à son propre piège. Le Moyen Age verra dans Esther la préfigure de la Vierge couronnée des cathédrales, et les Hollandais feront un parallèle entre Israël menacé de mort et les Pays-Bas libérés de la domination espagnole (7). Pour ce qui a trait à la psychologie féminine, la grâce d'Esther faisait pendant à la force de Judith.

Cette portée biblique du récit n'a pu être absente de l'esprit d'un peintre qui, nous le savons par son compatriote et ami Houbraken (8) — et le fait n'est pas si commun puisqu'il le rapporte — fut un réformé pieux, assidu au Temple. S'agissant toutefois de peintres pour qui les questions de technique et de métier sont primordiales, mieux vaut considérer que De Gelder a peint sa toile dans le style du maître auquel il doit tout ; or celui-ci, essentiellement artiste et *curieux* d'art, fut, sa vie durant, un peintre d'*histoires* à la façon de son propre maître Lastman et des romanistes d'Amsterdam. C'est dire que, dans le présent cas d'Esther, les constituants de la thématique de De Gelder sont à rechercher, au premier chef, dans le vaste cycle pictural déroulé, tout au long de la vie de Rembrandt, en une fresque étonnamment riche et variée qui, prenant sa source dans Lastman vers 1618, va se terminer en beauté à la fin du siècle dans la toile d'Amiens, dernière et heureuse traduction par un disciple fidèle de l'une des pensées les plus chères du grand génie d'Amsterdam. Nous limitant à notre sujet : Aman accusé par Esther ou la colère d'Assuérus, peu représenté d'ailleurs dans nos musées (9), nous laisserons les autres phases de l'histoire contées par Rembrandt ou son école : la toilette d'Esther (10), son évanouissement dramatique devant le roi (11), le triomphe de Mardochée (12), les pressentiments d'Aman (13), la succession d'Aman donnée à

(6) *Op. cit.*, p. 141, " Eins der prächtigsten Werke des Meisters ".

(7) L'autel de Notre-Dame du Puy à la cathédrale d'Amiens adosse aux pieds de la Vierge les statues d'Esther et de Judith. Voir aussi en Bavière les peintures des églises baroques de Birnau et Kloster Lechfeld.

Le thème d'Esther dans l'œuvre de Rembrandt a fait l'objet des articles de Madlyn KAHR in *Journal of the Warburg*, 1965, pp. 258-273 ; *A Rembrandt Problem : Haman or Uriah ; Oud Holland*, 1966. " *Rembrandt's Esther* ", et 1968, p. 63, *Rembrandt's Meaning*, où elle rappelle les nombreuses pièces de théâtre créées sur le thème d'Esther dans les Pays-Bas. Mais J. Nieuwstraten, in *Oud. Holland.*, novembre 1967, p. 61, a formulé des réserves sur les vues trop aventurées de Madlyn Kahr.

(8) HOUBRAKEN, *De Groote Schouburgh*, III, 1721 (écrit en 1715) repris et complété par WEYERMAN, *De Levens-beschrijvingen der Nederlandsche Konst Schilders*, La Haye 1729, p. 44.

(9) Francken (Louvre et Châteauroux) ; J. Fr. de Troy, Paris, Musée des Arts décoratifs, tableau exécuté à Rome en 1740, carton de tapisserie pour l'Histoire d'Esther tissée aux Gobelins

(10) Notamment Bredius 464, musée d'Ottawa, sujet identifié par Madlyn KAHR (*Oud Holland* 1966, *op. cit.*). Cf. le propre tableau d'Aert de Gelder à Munich, autrefois dénommé : *la Fiancée juive* (Lilienfeld, n° 31).

(11) LILIENFELD, n° 32 : *Esther devant Assuérus*, vente à Rotterdam, 1816.

(12) LILIENFELD, n° 32 *a* : *Triomphe de Mardochée*, H. 0,81 m ; L. 0,24 m. Vente à Aix-la-Chapelle, 1850. L'archétype est une gravure de Lucas van Leyden.

(13) Le tableau de Rembrandt à Leningrad (Bredius 531) daté par Bauch vers 1665, a vu récemment contester sa dénomination traditionnelle : *Aman en disgrâce*, que J. Linnik proposait de remplacer par : *Urie envoyé à la mort par David*. Madlyn Kahr *(op. cit.)* défend, semble-t-il avec raison, le titre ancien en le

1. Aert de Gelder. Esther et Assuérus. Amiens. Musée de Picardie.

Mardochée (14), Esther et Mardochée écrivant des lettres aux Juifs (15)...

L'archétype de l'Esther d'Amiens est à rechercher dans un bois de Lastman au musée de Var-

rapportant plus précisément au texte biblique : Esther VI, 10-12 ; mais en ce cas le personnage nu-tête ne pourrait être que Mardochée. Le catalogue de la vente Six à Amsterdam, le 12 mai 1734, dit bien : " Haman met veel bijwerk " (accessoires). La chute d'Aman, ici simplement pressentie, est à mettre en parallèle avec les remords de Judas et le repentir pardonné de Pierre. Voir en outre un dessin de Rembrandt au Louvre : Oriental portant la main à la poitrine, Benesch nº 213 (Aman accusé par Esther ?).

Quant à la nouvelle interprétation donnée par M. le Professeur Van de Waal, in *Oud Holland*, 1969, *Rembrandt and the Feast of Purim*, pp. 199-223, en référence à Esther VII, 9 : Aman condamné à mort et quittant la table du festin avec à sa droite l'eunuque Harbona en qui revivrait le prophète Élie, elle nous paraît fort improbable si l'on met en parallèle le tableau de Leningrad avec la gravure de Rembrandt Bartsch 40 : *Triomphe de Mardochée*, où se retrouvaient déjà les trois protagonistes du drame : Aman, Assuérus et Mardochée, mais surtout elle concorde mal avec le climat psychologique d'un drame poussé au paroxysme, après que la colère du roi eut éclaté, terrible.

(14) Esther VIII-2. Le grand tableau de Rembrandt au musée de Bucarest (Bredius 522), daté soit vers 1655 soit vers 1665 : *Mardochée s'inclinant devant Assuérus et Esther*, est probablement une œuvre d'atelier, mais exécutée sur un canevas du maître et vendue sous son nom (vente à Amsterdam en 1734 en même temps que le *Civilis*, cf. *Konsthistorik Tidskrift*, 1956, p. 26). Si cette toile avait été peinte vers 1662, le jeune Aert de Gelder aurait pu y participer. De fait, la tête caricaturale d'Assuérus rappelle sa manière. Lilienfeld (p. 101, nº 2) pense, lui, que la figure de Mardochée pourrait avoir été peinte par De Gelder. En tout cas, ce dernier, frappé par le tableau de Bucarest (?), a aimé particulièrement le thème de Mardochée : Lilienfeld, nº 36.

Assuérus donne l'anneau à Mardochée, musée de Copenhague, toile H. 0,77 m ; L. 0,93 m ; Lilienfeld, nº 37, *Mardochée devant Assuérus et Esther*, coll. Speck von Sternburg, Lützschena (en 1914) toile, H. 1,15 m ; L. 1,34 m ; voir aussi *infra*, note 15.

(15) Esther IX-29 ; Lilienfeld, nº 38, Budapest, daté 1685 ; Lilienfeld, nº 39, musée de Dresde, toile, H. 1,02 m ; L. 1,52 m ; Lilienfeld, nº 40, vente à Paris, 1866, H. 0,52 m ; L. 0,55 m ; tableau perdu de vue ; musée de Providence U.S.A., H. 0,59 m ; L. 1,43 m.

2. Rembrandt.
Étude sur le thème d'Esther et Assuérus. Dessin.
Coll. F. Lugt, Inst. néerlandais. Paris.

sovie, un panneau à petites figures, daté 16... (1618 ?) où se déploient la verve réthorique, le décor oriental et le coloris bigarré propres à ce maître (16). Un autre romaniste d'Amsterdam, Tengnagel, a décrit un repas du même genre mouvementé avec, au premier plan, une belle pièce d'orfèvrerie (17). Vers 1626-1630, le jeune Rembrandt, âgé de 20-24 ans, peint en collaboration avec Lievens la grande toile de Raleigh (18), étonnante prouesse caravagesque. Suivent divers dessins (19), preuve que le thème fut un constant exercice d'atelier, les plus intéressants étant le beau dessin de la collection Lugt (fig. 2), dont il sera question plus loin, et le croquis du musée de Groningue, étude probable pour un Assuérus en colère. Après quoi, en 1660, le maître créera le chef-d'œuvre du musée Pouchkine à Moscou, bijou ruisselant d'or, de brocarts et de pierreries qui, par son style à petites figures, rappelle davantage Lastman que

(16) Bois. H. 0,52 m ; L. 0,78 m, repr. *Europäische Malerei in pölnischen Sammlungen*, 1957, n° 232, la table s'orne d'une superbe pièce montée de paon, qu'on voit aussi sur le tableau de Steen, au Barber Institut de Birmingham. Pour le XVIe siècle, Madlyn Kahr cite huit dessins de Heemskerck à Copenhague, gravés par Ph. Galle en 1563.

(17) Reproduit in K. Bauch, *Rembrandt*, Berlin, 1966, p. 116 (coll. de Hoogh à De Bilt). Bauch reproduit également, p. 115, un tableau similaire de Pieter de Grebber, romaniste d'Haarlem, daté 1625, au musée de Kassel.

(18) Bredius, *The Paintings of Rembrandt*, Londres-New York 1935, n° 631, H. 1,30 m ; L. 1,65 m ; tableau apparu dans une vente à Bruxelles en 1936 comme d'Aert de Gelder. Bien que de nombreux critiques dénient l'attribution à Rembrandt, nous pensons qu'il faut la maintenir en raison du brio de la composition et de la qualité de l'exécution, mais la date pourrait être plus tardive que celle avancée de 1626. L'argument documentaire très fort est la mention d'un tableau de Rembrandt : " een Hester en Assuérus ", taxé 350 florins dans l'inventaire dressé en 1657 par les experts Camerarius et Kretzer, des biens de feu Johannes de Renialme, marchand d'art à Amsterdam, qui possédait aussi la fameuse " Femme adultère " de Londres estimée alors pour le prix énorme de 1 500 florins (Hofstede de Groot, *Urkunden, op. cit.*, n° 177). A cette époque où vivaient encore à Amsterdam Rembrandt et à La Haye Lievens, des marchands aussi réputés que Renialme et Marten Kretzer ne pouvaient se tromper, d'autant que Rembrandt avait pour habitude de hanter les galeries et échoppes d'art. De plus, le tableau de Raleigh a inspiré divers tableaux de l'école de Rembrandt ; par exemple : Jan Victoors, Brunswick, 1642 ; Bob Jones University, Greenville, U.S.A. 1651 ; Salomon Koninck, coll. privée holl., avec nautile sur la table (Valentiner, *Rembrandts Handzeichnungen*, t. II, fig. 7 et 8) ; Govert Flinck, Vente anonyme à New York, Parke Bernet, 29 avril 1965, fig., n° 2 sous le nom de Lastman, etc.

Quant au grand dessin du cabinet de Dresde du même sujet, H. 0,459 m ; L. 0,565 m, attribué à Rembrandt par Cornelius Muller en 1929, *(Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen)*, et par J. G. van Gelder en 1953, *(Rembrandt's vroegste ontwikkeling*, p. 11), mais donné par Bauch à Lievens, il semble bien par sa mimique exacerbée et grinçante être de la main de Lievens sous la forte influence de Rembrandt.

Ajoutons à propos du tableau de Raleigh qu'on ne semble pas avoir insisté suffisamment sur la frappante influence de Vignon dont il témoigne, ce qui peut justifier une datation un peu plus tardive que celle communément acceptée.

(19) Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, t. I-VI, Londres 1954-57, n° 85, Amsterdam, vers 1633-34 ; n° 571, Amsterdam vers 1645 ; n° 1130, Groningue, vers 1656 ; A 63, Amsterdam, vers 1635-40 (*Aman aux pieds d'Esther* plutôt que Mardochée) ; A 114 (douteux), Rotterdam, vers 1655. A quoi, il faut ajouter le dessin authentique de la coll. Lugt, *supra*, fig. 2. Quant aux

Caravage (20). Vers 1662-63 enfin, le dessin sauvage et superbe du musée de Budapest (21), bel exemple du fameux *Spätstil* de Rembrandt, semble dans son vibrato nerveux, le clichage immédiat sur le papier d'une fugitive vision d'artiste, peut-être quelque projet pour une peinture jamais réalisée.

Ce thème du banquet d'Esther va d'autre part, signe de sa richesse plastique, interférer par le secret des transpositions ou métamorphoses (22) avec les autres repas de Rembrandt : la Cène, Emmaüs, Belsazzar, les Noces de Samson, Philémon et Baucis, Saül chez la sorcière d'Endor, Abraham et les anges, la Conjuration de Julius Civilis, qui mettent en jeu chaque fois, tel un leit-motiv, la somme des réactions diverses suscitées par une soudaine révélation scellant le destin des hommes, le plus proche du récit d'Esther étant l'annonce par le Christ de la trahison de Judas au cours de la dernière Cène (23).

Si les résonances religieuses et morales de l'histoire d'Esther se retrouvent dans l'œuvre de De Gelder, elles restent cependant d'une portée limitée au regard de la tâche essentielle de l'artiste : créer une harmonie de couleurs qui le satisfasse.

Lilienfeld a bien montré que De Gelder, négligeant le contenu psychologique et surtout préoccupé par les problèmes picturaux, a cherché à conférer aux couleurs locales leur maximum d'éclat en les enlevant sur un fond très sombre et en leur donnant un large environnement d'obscur (24). Ce n'est plus le jeu capricieux de plusieurs sources lumineuses visibles ou cachées, riches de reflets scintillants et d'ombres transparentes, mais une phosphorescence de l'objet lui-même, comme si la lumière incorporée à la couleur rayonnait de l'intérieur de la toile. Et pour aviver leur vibration, technique particulièrement visible dans l'habit d'Esther, il pose ses touches en forts empâtements qu'il triture encore humides avec la hampe du pinceau, le couteau à palette, voire le pouce, tous procédés directement empruntés au Rembrandt des années 60, avec moins de violence toutefois et une sorte de fluidité légère annonciatrice du XVIIIe siècle. Au terme, il obtient un effet de radiance interne appelé par Lilienfeld *Eigenleuchten* (25), auquel il imprime sa marque propre par un coloris personnel et raffiné, et, dira bonnement Houbraken, " à distance cela fait très bien " (26).

Tandis que Rembrandt dans le tableau de Moscou joue de somptueuses orchestrations rouge et or, De Gelder emploie pour la robe d'Esther des blancs et des gris argentés d'une finesse à la Goya, heureusement contrastés par le rouge lilas des doublures, l'or du manteau et le blanc éclatant du mouchoir. Au contraire d'Esther, les costumes d'Aman et d'Assuérus sont tenus dans des tons olive et vert olive assourdis, mais ceci volontairement (27) pour exalter, en concordance avec le rouge pourpre du tapis, l'extraordinaire plat d'oranges placé au centre du tableau, morceau de bravoure du plus bel et du plus rare

dessins de Dresde et de New York, Pierpont-Morgan Librairie (Valentiner, t. I, 200 *a* et *b*), par l'importance excessive donnée au motif de la colonne, ils sont une composition d'élève. Plus tard Valentiner (t. II, fig. 7 et 8) attribuera le dessin de Dresde à Salomon Koninck.

(20) Bredius 530, H. 0,71 m ; L. 0,93 m, daté 1660, en partie endommagé, Moscou, musée Pouchkine.

On notera que l'annnée précédente, en 1657, on monta à Amsterdam la pièce de Johannès Serwouters, *Hester of de Verlossing der Jooden*. Le poème de Jan Vos : " Haman bij Hester en Assueer te gast door Rembrandt geschildert " (SLIVE, *Rembrandt and his critics*, La Haye, 1956, p. 52 ; Hofstede DE GROOT, *Urkunden*, nº 247 et 407, p. 467) publié à Amsterdam en 1662, célébrant les mérites d'un *Repas d'Esther* de Rembrandt alors dans la collection de l'échevin d'Amsterdam Jan Hinloopen, doit se référer au tableau de Moscou quand il commente : " La colère d'un prince est lente à venir. " Dans la collection Hinloopen se trouvait aussi (en 1705) la *Femme adultère* de Rembrandt, aujourd'hui à Londres.

(21) Grand dessin à la plume de roseau, H. 0,179 m ; L. 0,89 m. Anc. coll. Estherhazy, Benesch, nº 1067. Benesch, à la suite de Wilde et Meller, a restitué à Rembrandt ce dessin donné à Aert de Gelder par Valentiner. Comme l'original est coupé sur trois côtés, il faut juger la composition d'après la copie complète à l'Albertina (reproduite dans BENESCH, *Rembrandt's Drawings*, t. V, p. 305) où l'on distingue clairement que la scène se déroule à l'intérieur d'une tente éclairée par un lampadaire.

(22) Un critique allemand, Wilhem Hausenstein (qui fut aussi un grand ami de la France) a brillamment décrit dans son *Rembrandt*, Berlin-Leipzig, 1926, p. 511 et suiv., cet art spécifiquement rembranesque des métamorphoses ou *Verwandlungen*.

(23) M. le Professeur GANTNER a étudié de façon remarquablement approfondie dans son livre *Rembrandt und die Werwandlung klassischer Formen*, Berne, 1964, ce jeu des interférences, où la Cène de Vinci, librement copiée par Rembrandt dans trois dessins de 1634-1635, a selon lui joué un rôle décisif. Il voit dans les *Syndics des drapiers* d'Amsterdam et dans le *Civilis* de Stockholm, les reprises finales du concept de la *Cène* léonardesque (pp. 165 et suiv.).

(24) *Op. cit.*, pp. 41, 73.

(25) *Op. cit.*, pp. 85-87. La technique rembranesque de De Gelder est excellemment analysée par Benesch dans son article " Rembrandt's artistic héritage ", *Gazette des Beaux-Arts* 1948, p. 281 ; tout le texte s'appliquant parfaitement à la toile d'Amiens serait à citer.

(26) HOUBRAKEN, III, p. 206 "...en't is te verwonderen hoe natuurlyk en kragtig zulk doen zomwylen zig in afstant vertoont ". Il dira la même chose de Rembrandt, cf. *Urkunden*, p. 470,0 nº 24

(27) Cf. LILIENFELD, p. 74, à propos du *Judas et Thamar* de l'Académie de Vienne.

effet. Si les fruits : oranges ou pommes brandies dans la main de personnages, se voient sur d'autres tableaux du Dordrechtois (28), le bouquet d'oranges d'Amiens comme motif privilégié de nature morte est exceptionnel dans l'œuvre d'Aert de Gelder, comme aussi d'ailleurs dans tout l'art néerlandais (29), qui, en fait de fruits dorés, préfère généralement les citrons aux spires détendus en ressorts d'horlogerie.

La délectation picturale de De Gelder est si forte que ses oranges et pommes, ainsi que le remarque Lilienfeld, sont moins des fruits dotés de poids et de substance que des balles colorées en jaune et rouge (30). Et l'attention qu'il leur donne l'amène à sacrifier le langage des mains d'Assuérus devenues à peu près invisibles et à minorer le sceptre d'or incliné vers Esther en guise d'acquiescement.

A l'évidente joie de la couleur procurée par les fruits d'or des Hespérides s'ajoute une autre fonction allant de pair avec les turbans des hommes, les perles et les attifements rutilants de la femme : mettre hors du temps une histoire traitée jusqu'ici, à la façon caravagesque, en scène de genre aux visages naturalistes et la transposer dans les lointains de rêve d'un Orient fabuleux et fastueux, conçu comme le décor naturel de la Bible (31). En ceci, bien sûr, l'impulsion de Rembrandt a été décisive. N'oublions pas toutefois que l'artiste, fils d'un important comptable de la Compagnie des Indes occidentales, a pu, dès son enfance, subir l'attrait de l'exotisme.

La vigueur du coloris ne doit pas faire oublier la solidité de la composition bâtie sur le schéma triangulaire classique de trois personnages assis autour d'une table qui court parallèlement à la surface du tableau (32), d'où le déroulement en largeur sur une scène étroite, censée fermée par une tente ou un velum (33).

Ce bâti fermement charpenté par le socle d'une table, inséparable chez De Gelder d'un tapis rouge de diverses nuances : feu, pourpre, vineux ou brique, avait été l'une des constantes les plus remarquables de l'art de son maître Rembrandt *(Emmaüs, Syndics* et *Civilis)*. Toute une étude a été faite sur ce point par Gantner qui a imputé la prépondérance du personnage central à la véritable fascination exercée sur Rembrandt peu avant 1635 par la *Cène* du Vinci, dont il suit les répercussions en chaîne sur tout son œuvre à travers le jeu subtil des transferts de thèmes (34).

Lilienfeld expose fort bien (35) une autre caractéristique de De Gelder : le soin de creuser l'espace en marquant les différents plans pour que l'air circule autour des corps et des objets rendus dans leurs trois dimensions, si bien qu'au lieu d'une frise plate se déroule un haut-relief vivifié par la lumière. Une série d'artifices y pourvoient, tels les crevés de la manche d'Esther, la bordure saillante du manteau (36), le raccourci de la main tenant le mouchoir, l'avancée des bras, la façon dont le plat se découpe sur une orange et le hanap sur le vêtement d'Assuérus, plus subtilement le dispositif en triangle des surtouts de table : plat, buire d'argent et haut vase à boire pyramidant en un élégant porte-bannière qui fait figure de girouette (37). Ce souci de recherches spatiales particulièrement heureux dans l'habit d'Esther ne serait-il pas le fait de son

(28) Voir la *Sainte Famille* de Berlin, LILIENFELD, n° 56; *l'Atelier* de Francfort-sur-Main, n° 139; la *Pomone* de Prague, LILIENFELD, n° 130, *l'Allégorie de l'abondance*, anc. coll. Van Gelder, Uccle, LILIENFELD, n° 129.

(29) A la réserve, toutefois, de peintres de natures mortes riches de la seconde moitié du siècle, tels Kalf et J. van Streek. De tout temps, l'or a été considéré comme la couleur royale, cf. le *Tractatus de insigniis et armis* par Bartole, incunable de la fin du XVe siècle... *Color aureus est nobilior quia per eum representatur lux. Unde si quis vellet figurare radios solis quod est corpus maxime lucidum, hoc facere non posset congruencius quam per radios aureos.*

(30) LILIENFELD, p. 74, n. 2. Ailleurs, p. 103, il note la préférence de De Gelder pour un éclatant rouge orange, par exemple celui de la robe d'Esther à Budapest (n° 38).

(31) Cet orientalisme s'étale déjà pleinement dans le *Repas d'Esther* de Lastman à Varsovie.

(32) Cette structure est constante chez De Gelder spécialement dans les années 80. Voir LILIENFELD, pp. 38 et 96 et nos 31, 34, 38, 39, 74, 112, 114, 119, 126, 152, 181.

(33) Motif suggéré par le *Civilis*, le dessin de Rembrandt à Budapest et le dessin d'école à Berlin, fig. 3.

(34) Cité *supra*, note 23. Si l'*Emmaüs* final du Louvre est comme c'est probable de Rembrandt lui-même (voir *infra*, note 60), De Gelder a pu le voir lors de son séjour à l'atelier du maître en 1660-1662 et en retirer une forte impression, qui plus tard aura marqué ses œuvres des années 70 et 80.

(35) *Op. cit.*, pp. 35 et suiv, 43, 44, 83 et suiv., 89 : " Nous croyons voir comme à travers un stéréoscope. " Par ailleurs, p. 107, il rapproche la composition de l'*Esther* d'Amiens du tableau de l'école de Rembrandt, *Les travailleurs de la vigne* à Francfort.

(36) Houbraken révèle les secrets de l'artiste pour rendre les franges ou bordures des habits (LILIENFELD, p. 87).

Par ailleurs, Lilienfeld note (pp. 34, 44, 87), l'art raffiné de De Gelder dans le rendu des voiles par une mince couche de peinture saillant sur les bords. Ainsi le " morceau de bravoure " du voile d'Esther à Munich.

(37) Ce hanap se retrouve identique sur le tableau cité *infra*, note 50. L'inventaire après décès de De Gelder mentionne " een silvere bierkan " (LILIENFELD, p. 279).

3. Élève de Rembrandt. Esther et Assuérus. Dessin. Berlin, Cabinet des dessins.

4. De Gelder (?). Copie du dessin précédent. Munich, Cabinet des dessins.

5. Aert de Gelder. Portrait de famille.
Musée du Louvre.

premier maître, Hoogstraten, au rôle trop minimisé par Lilienfeld ? (38).

A l'imitation de Rembrandt, qui lui-même en l'occurrence suivait la grande leçon de l'Italie, De Gelder campe ses personnages en grandeur nature, coupés à mi-corps par la table ou à hauteur des genoux par le bas du cadre. Il les place aussi légèrement en surplomb par rapport au spectateur, afin d'accentuer l'effet de monumentalité typique du vieux Rembrandt. C'est évidemment le grand exemple du *Reniement de Pierre* (1660), du *Civilis* (1661), d'*Homère* (1661) et des *Syndics* (1662) (39). Précisons cependant que, par rapport au tableau de Moscou, les statures des personnages se sont notablement amplifiées comme si un *travelling-avant* les avait rapprochés du chevalet.

Également rembranesque est l'art de ménager un intervalle entre les convives — résonance par le vide — pour renforcer leur monumentalité (40), comme le souci d'éviter l'uniformité par la diversification baroque des attitudes et des emplacements correspondant à la situation psychologique des personnages. Esther, le dernier mot dit, se tait et attend, exprimant seulement par la crispation du mouchoir sa vive émotion, tandis qu'une larme perlée roule sur son visage. Assuérus dans sa stature de despote écrase de son dédain l'homuncule tassé à ses côtés, hier tout puissant, aujourd'hui tombé du Capitole et qui, dérisoirement, joint les mains au-dessus d'une orange isolée, pareille à la pomme du destin.

Faut-il reprendre le mot de Lilienfeld sur les *têtes vides* (41) de De Gelder, en rappelant le fait révélé par Houbraken (42) qu'il se plaisait à étaler sur des mannequins les défroques et oripeaux du temps passé dont son atelier était rempli de haut en bas, toute une friperie orientale de bazar et de brocante jugée *schilderagtig*, ce que Rembrandt appelait " ses antiques " (43) ? Dirons-nous même comme le critique allemand que l'Esther d'Amiens paraît essentiellement avoir été " peinte pour montrer la capacité de l'artiste à rendre une main qui tient un mouchoir " (44).

(38) *Op. cit.*, pp. 18-19. La différence d'état entre les deux fragments aujourd'hui réunis à Amiens — le tableau américain ayant été jadis ~~moins~~ nettoyé que l'*Esther* d'Amiens — est également due pour une part aux recherches d'effets spatiaux voulus par De Gelder : Esther, personnage essentiel, devait de toute façon avoir plus de relief et saillir davantage que le groupe d'Assuérus et d'Aman restés en retrait derrière la table, dramatisation spatiale aux incidentes psychologiques et narratives.

(39) Bredius 594, 482, 483, 415. L'*Homère* (signé en 1663 mais exécuté en 1661) a été imité par De Gelder dans sa toile de Boston. Comme autres influences d'œuvres de Rembrandt on peut ajouter : la *Fiancée juive* ou mieux *Isaac et Rebecca* (Bredius 416), daté par Bauch vers 1663 ; le *David et Saül* de La Haye (Bredius 526), vers 1660 ? ; et la *Bethsabée* du Louvre (Bredius 521), 1654.

(40) C'est le secret du *David et Saül* de Rembrandt. Cf. HAUSENSTEIN, *op. cit.*, p. 537, " Rembrand liebt den Hiatus, das Intervall ist der eigentliche Spielraum seiner Phantasie ".

(41) *Op. cit.*, pp. 45, 46, 80.

(42) Lilienfeld, p. 87. Le mot schilderagtig (pittoresque) se trouve dans un poème de Pels concernant Rembrandt, mais appliqué par Houbraken à De Gelder. Hofstede DE GROOT, *Urkunden*, p. 492.

(43) Rapporté dans l'*Abrégé de la vie des peintres* par Roger DE PILES, cf. SLIVE, *Rembrandt and his critics*, 1953, p. 216.

(44) Page 80. Lilienfeld constate à propos du voile de l'Esther de Munich que De Gelder fait ressortir certaines parties du tableau au détriment du sujet. A Amiens, clairement, Aman et Assuérus sont sacrifiés pour la mise en valeur d'Esther.

C'est aller un peu loin. Certes, la distance reste grande avec le prototype de Rembrandt à Moscou, d'une si grande profondeur psychologique, où chaque membre du trio, absorbé dans ses pensées, regarde dans le vide, mais ici les sentiments sont rendus sous la forme piquante et amusée d'un mélodrame qui rappelle au surplus par la caricature des types tout un courant de la peinture néerlandaise, de Bosch à Steen en passant par Brouwer et Benjamin Cuyp (45). Embellie par les prestiges de la couleur, Esther est manifestement la vedette (46). La tête songeuse de profil rappelle la *Bethsabée* de 1654 du Louvre (47), son mouchoir celui de la *Femme adultère* de 1644 à Londres (48), plus lointainement le voile de la Sainte Femme dans la *Déploration du Christ* de Geertgen tot Sint Jans à Vienne.

Au regard du style et de la technique, la datation proposée par Lilienfeld — peu après les tableaux du même cycle datés 1685 (*Esther et Mardochée* à Budapest, n° 381, et *la Toilette d'Esther* à Munich, n° 31) — est tout à fait plausible. De Gelder, âgé de quarante-cinq ans, peignait à ce moment des œuvres équilibrées à gros plans étalés en largeur et marqués par le rendu brillant des accessoires, de fortes couleurs locales (vert, orange, rouge, lilas ou violet), une facture libre certes, mais encore exacte, tandis qu'avant ou après il préfère les scènes à petits personnages avec davantage de profondeur de champ. Lilienfeld a bien noté les ressemblances au point de vue type et habillement entre la femme d'Amiens et les *Esther* de Dresde (n° 39) et de Budapest (n° 31), les *Filles de Loth* de Moscou (n° 4), la *Pomone* du Rudolfinum de Prague (n° 130) (49) et, pour le manteau, la *Thamar* de l'Académie de Vienne (n° 21). On n'oubliera pas qu'alors triomphait — évidente réaction contre le clair-obscur de Rembrandt et son naturalisme — la peinture noble, claire et classicisante au faire lisse et soigneux d'un Gérard de Lairesse, " le Poussin hollandais " (50), et d'un Van der Werff. Seul De Gelder restait fidèle à son vieux maître passé de mode.

Si tout indique que le tableau d'Aert de Gelder à Amiens est né dans le sillage direct des compositions similaires de Rembrandt à Moscou et Budapest, se croisant avec les constructions voisines du *Reniement de Pierre*, des *Syndics des drapiers* et du *Civilis*, c'est que précisément toutes ces œuvres marquantes ont vu le jour en 1660-62, soit approximativement durant les deux à trois ans d'apprentissage que De Gelder, venant de son Dordrecht natal, passa à l'atelier d'Amsterdam (51). A quel degré elles durent ravir ses yeux d'adolescent de 15-16 ans, il est aisé de l'imaginer, surtout l'immense toile du *Civilis* au dessin contrasté.

Comme un long intervalle de temps sépare la toile d'Amiens (vers 1685) de ses prototypes à Moscou et Budapest (1660-62), leurs différences notables : chez De Gelder, grossissement des plans, luxe décoratif des natures mortes, palette où l'or tourne à l'orange, peuvent s'expliquer

(45) Ce qui correspondrait au portrait de bon vivant, joyeux compagnon et gai célibataire tracé de De Gelder par son ami Houbraken, citant Horace : *Melius nil coelibe vita.*

(46) Ce pourquoi notre tableau pourrait s'identifier avec le numéro de l'inventaire après décès d'Aert de Gelder en 1727 : " een Groot stuk verbeeldende de Koninginne Hester " (Lilienfeld, *op. cit.*, p. 276). De Gelder vendait peu ses œuvres.

(47) Bredius 521. Invérifiable reste la supposition de Lilienfeld (p. 18, n. 1 et 144) que le modèle de la Femme d'Amiens serait la belle-sœur de l'artiste, Héléna Bouwens, personne aimant le luxe et la dépense, mariée avant 1686 à l'avocat Jan de Gelder (frère puiné d'Aert) dont on la dit séparée en 1689, mais il s'agit sans doute d'une personne de l'entourage du peintre, de même que les habillements proviennent de son atelier.

(48) Bredius 566, Londres, daté 1644; Bredius 366, esquisse de femme pleurant, Détroit, petit panneau attribué à Carel Fabritius par Benesch et daté vers 1644, maintenu à Rembrandt par Valentiner comme étude d'après Hendrickje pour une Lamentation du Christ; Dessins, Benesch 535 et 1038; tableau d'élève à Minneapolis attribué par Valentiner à Barent Fabritius et par Sumowski à Titus. Voir aussi le dessin d'une actrice à Rotterdam, Benesch 320, vers 1636 et les portraits de femme, Bredius 369, 391, 394 (Margaretha de Geer, vers 1660). Lilienfeld mentionne deux tableaux perdus de la *Femme adultère* par De Gelder, n°s 70 et 71 (l'un des tableaux pouvant être celui vendu chez Goudstikker à Amsterdam, — signé et daté 1683 —, mentionné dans *Old master Drawings*, 1929-30, p. 11, avec référence à un dessin de la vente Robiano, Muller à Amsterdam, 1925) et un tableau à Copenhague n° 113, Prince tenant un mouchoir; De Gelder aura pu voir la *Femme adultère* de Londres qui se trouvait en 1705 dans la collection Hinloopen à Amsterdam, où déjà figurait en 1662 l'*Esther* de Rembrandt du musée Pouchkine. Il a pu aussi naturellement connaître le motif par les nombreux tableaux et dessins d'école. A Moscou, le mouchoir d'Esther ne se voit qu'en mineur au travers des mains dressées en avant comme un plaidoyer passionné.

(49) Lilienfeld, pp. 67, 127, 141, 178.

(50) Lilienfeld, p. 112. Voir, au musée de Picardie, un exemple caractéristique avec le portrait allégorique d'Élisabeth de Clèves par Gérard de Lairesse, liégeois fixé à Amsterdam dans les 1660, adepte puis adversaire passionné de Rembrandt (*Houbraken Groot Schilderboek*, 1714 in Hofstede de Groot, *Urkunden über Rembrandt*, p. 454).

(51) Hofstede de Groot proposait 1660-62 pour l'apprentissage de De Gelder chez Rembrandt (Lilienfeld, p. 19, n. 1). Lilienfeld préférait 1661-62. Étant donné que la toile de Moscou, datée 1660, a durablement impressionné le jeune De Gelder, mieux vaut faire remonter à la fin de 1660 son entrée à l'atelier de Rembrandt. S'il en était ainsi, on serait tenté d'attribuer à l'apprenti débutant, le gribouillis de l'*Ecce Homo* du musée Boymans de Rotterdam, dessiné au verso d'une lettre adressée à Rembrandt en juillet 1660 (*Burl. Mag.*, août 1926, p. 85).

6. Aert de Gelder. Assuérus. ~~Musée de Berlin~~. anc coll Lilienfeld

par le développement chez l'élève — disciple et non épigone — d'un style personnel d'ailleurs long à mûrir... Ce qui complique pour nous le jeu des influences, c'est l'existence de deux dessins de Rembrandt ou de son école, étrangement proches du tableau amiénois. Le premier dessin, une grande feuille conservée dans la collection F. Lugt, Institut Néerlandais, Paris (52), figure Esther à un coin de table portant un mouchoir à ses yeux dans la pose de la Femme adultère (cf. fig. 2). Plus loin, en l'air, une tête d'oriental à turban tournée à gauche qui serait Assuérus plutôt qu'Aman ou Mardochée. Il s'agit d'une ébauche rapide, volontairement laissée telle comme correspondant aux intentions de l'artiste (53). Benesch ayant exclu ce dessin de son corpus, nous pensions qu'il fallait y voir un *Nachzeichnung* d'élève d'après le tableau de Moscou. La vision de l'original nous a convaincu du contraire, c'est un Rembrandt authentique et excellent, une étude, mieux une vision d'Esther exprimant l'essentiel en quelques traits sûrs, sensibles et décisifs, sans rien de grinçant ni d'appuyé. A elles seules, les deux lignes perpendiculaires à la table ou encore le gland vertical du coussin, signent le maître. Le style maîtrisé indique la fin des années 40, donc très avant Moscou. Sans doute ce genre de croquis n'a-t-il pas été compris dans la vente de 1657 et est-il resté à l'atelier pour la formation des élèves ? Rembrandt ainsi a pu s'en servir pour son tableau de 1660 et De Gelder l'aura étudié à cette occasion.

Le second dessin d'Esther pouvant servir de relais entre les compositions de Rembrandt et la toile d'Amiens appartient au Cabinet de Berlin (54) (fig. 3). Il représente la scène selon le schéma habituel des trois personnages groupés autour d'une table centrale, mais comme la feuille est légèrement coupée sur les bords, il faut pour juger l'effet d'ensemble s'aider de la copie de plus grand format conservée à Munich (55) (fig. 4), où l'on distingue mieux la voûte du dais royal et la traîne d'Esther majestueusement étalée.

La controverse roule sur l'auteur : Rembrandt, De Gelder ou un autre élève soit des années 1645-50, soit des années 1660 (on songerait alors volontiers à Titus, fidèle épigone de son père et maître). L'attribution à Rembrandt est

(52) Plume. H. 0,169 m ; L. 0,23 m. Ancienne collection du prince de Liechtenstein, Vienne. Hofstede de Groot, n° 1503.

(53) Rapportées par Houbraken, Hofstede de Groot, *Urkunden*, pp. 465-66 : " Il (Rembrandt) disait qu'une peinture est terminée dès que l'artiste a réussi à rendre l'effet qu'il recherchait. Il allait si loin dans cette voie que pour rendre une seule perle, il a barbouillé une magnifique Cléopâtre. "

(54) Cabinet de Berlin-Dahlem, n° 5257, plume et lavis, H. 0,16 m ; L. 0,22 m ; Hofstede de Groot, n° 37.

Lilienfeld dans *Rembrandt Handzeichnungen*, II, Berlin, 1914, n° 21, et *Aert de Gelder*, pp. 95, 138, 141, envisageait comme une possibilité l'attribution de ce dessin à De Gelder au motif que celui-ci l'avait utilisé pour ses tableaux d'Amiens n° 33 (par lui joint au fragment de la coll. Joseph) et de la coll. Lilienfeld, n° 30.

Valentiner maintint tout d'abord le nom de Rembrandt, *Ein Altersentwurf Rembrandts* in *Genius*, 1921 et t. I des *Rembrandts Handzeichnungen*, 1925, n° 201, vers 1660, mais dans son deuxième tome paru en 1928, fig. 37-39, p. xxxvi-vii, il rejoignit les vues de Lilienfeld en les présentant cette fois comme une certitude.

(55) Munich, Cabinet des dessins, n° 1699, plume, lavis de brun, 0,202 × 0,286 m, repr. dans Schmidt, *Handzeichnungen Alter Meister zu München*, 1884-93, fig. 5.

généralement abandonnée par comparaison avec les dessins sûrs du même sujet (56). Si l'écriture en effet démarque celle du maître, c'est avec une mollesse et une indécision qui trahissent l'élève, comme le trahit aussi l'éclectisme de la composition, combinant habilement différents motifs qu'on doit supposer s'être trouvés à son atelier dans les années 60-62 : tableau de Moscou, dessin tardif de Budapest, dessins antérieurs de la collection Lugt et de Groningue, aussi et surtout la grandiose fresque de la Conjuration des Bataves (57). Cette immense toile, aujourd'hui à Stockholm, peinte à la fin de 1661, mise en place à l'hôtel de ville d'Amsterdam, mais reprise dès 1662 pour des modifications profondes, a dû fasciner l'atelier, ce qui expliquerait pourquoi l'Assuérus en pied de Berlin (fig. 6) faisant face au spectateur ressemble de si étrange façon à la première version de Civilis, celle d'avant la mutilation, où le chef batave se dressait de tout son haut, monolithe massif, au coin gauche de la table, tel que nous le révèlent, en accord avec le dessin préparatoire de Munich (Benesch 1061), les radiographies de la toile de Stockholm (58), tel aussi que le maître lui-même le transposera dans l'Assuérus du dessin de Budapest. Et l'impact du *Civilis* aura été si fort sur notre Dordrechtois qu'une vingtaine d'années plus tard il campera d'identique manière l'Assuérus en colère de l'ancienne collection Lilienfeld (59).

Ayant utilisé le dessin de Berlin pour ce tableau et celui d'Amiens, en est-il pour autant l'auteur comme l'envisageaient Lilienfeld et Valentiner ? Nous hésitons à l'affirmer parce qu'à l'époque De Gelder n'était encore qu'un débutant peu capable de dresser une composition aussi savamment agencée et qu'en outre son style graphique semble différent. Par contre, la copie de Munich

7. Aert de Gelder. Personnage féminin (détail). Musée de Dunkerque.

aux traits plus grossiers et caricaturaux pourrait provenir de sa main, auquel cas elle aurait pu être exécutée en même temps à l'atelier comme exercice d'école. En tout cas, et quel qu'en soit l'auteur, les dessins de Berlin et de Munich sont les chaînons qui relient directement le cycle d'Esther d'Aert de Gelder à celui de Rembrandt.

Fort pauvre étaient jusqu'ici nos musées en œuvres du maître de Dordrecht. Si l'on met à part l'*Emmaüs* final du Louvre, autrefois appelé le " Rembrandt de Compiègne ", décidément plus proche du très vieux Rembrandt que du

(56) F. Lugt, in " Beiträge zu dem Katalog der Niederländischen Handzeichnungen in Berlin ", dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1931, pp. 57 et suiv, n° 5257, rapprochant le dessin de Berlin d'une série de dessins d'école exécutés vers 1645-50, le tient pour un travail d'élève de cette période. Cependant le style à grandes figures comme les liens étroits avec le tableau de Moscou daté 1660 et le dessin sûrement très tardif de Budapest, rendent la datation dans les 60 plus probable. Le dessin semblable de van den Eeckhout à Munich (Valentiner, Dessins de Rembrandt, t. II, fig. 19; *Exposition Rembrandt und sein Kreis*, Munich 1966-67, n° 81) se situerait aussi dans les 60, or Van den Eeckhout est resté attaché à son ancien maître par d'étroits liens d'amitié dont témoigne Houbraken.

(57) La toile de la *Conjuration des Bataves* qui devait mesurer 3,50 m de haut sur 5,50 m de larg. fut peinte pour l'hôtel de ville d'Amsterdam après octobre 1661, donc très postérieurement à l'entrée de De Gelder dans l'atelier de Rembrandt que nous situons à la fin 60.

(58) C. Nordenfalk in *Konsthistorik Tidskrift*, 1956, p. 34.

(59) Lilienfeld, n° 30, p. 138, toile, H. 1,02×0,68 m, début de 1680 ; autrefois coll. Karl Lilienfeld à Leipzig qui l'avait acquis en Angleterre; en prêt à Rotterdam; chez Boehler à Munich en 1927; exp. New York, Koetser, février-mars 1946, n° 9.

Kurt Freise, in *Cicerone*, 1912, p. 661, rapportait le sujet à l'épisode d'Assuérus en colère à cause du refus de Vasthi. Lilienfeld acquiesçait à cette vue, estimant qu'il s'agissait d'une composition complète par elle-même et non d'un repas d'Esther coupé à droite, ce qui n'est pas évident. Assuérus est vêtu d'un manteau d'hermine et tient un sceptre, debout près d'une table couverte d'un tapis rouge brique, sur laquelle repose un hanap d'or tout à fait semblable à celui d'Amiens.

Assuérus est de même debout au coin de la table sur le dessin contemporain de Van den Eeckhout à Munich, cité *supra*, note 56.

tout jeune De Gelder et à ce titre singulièrement émouvant (60), il ne reste de sûr que le *Portrait de famille* acquis par le Louvre en 1926 (61) (fig. 5), production tardive peu connue, caractérisée par la position oblique des personnages et la finesse picturale des blancs jaunâtres d'un goût très XVIIIe siècle. Là encore, on observera, dans le surplomb des jambes pendantes de l'enfant, la recherche de l'espace chère à l'ancien élève d'Hoogstraten. Mais ce n'est malheureusement qu'un fragment.

Il en va de même de la figure de femme récemment achetée à Bruxelles par le musée de Dunkerque (fig. 7), splendide morceau d'exécution picturale qui fera excuser son aspect fragmentaire et qui peut se recommander en outre d'une impressionnante provenance : la collection de Thoré-Burger, certes le meilleur et le plus célèbre historien de la peinture hollandaise qu'ait connu la France (62). La magie de la facture alliée à une grande douceur humaine, les habits vaguement orientaux — quelque reine de l'Antiquité ou quelque héroïne de la Bible : encore une Esther parée ou bien une pensive Bethsabée ? — sont une fois de plus typiques de cet attachant rembranisme attardé que constitue l'art d'Aert de Gelder. A la différence du *Portrait de famille* du Louvre qui semble assez tardif et s'insère déjà dans le XVIIIe siècle par sa facture, le tableau de Dunkerque comme celui d'Amiens pourrait être des années de la maturité de l'artiste, vers 1680-90, soit l'une des meilleures périodes de De Gelder.

Alors qu'un net et juste retour d'intérêt pour les élèves de Rembrandt s'affirme dans tant de récentes expositions, notamment celles de Montréal et de Chicago en 1969, on ne saurait trop se réjouir de voir les musées français remédier ainsi en moins de deux ans à ce qui constituait une grave et regrettable lacune.

Jacques-Paul FOUCART-BORVILLE.

(60) Bredius 397, toile, 0,43×0,62 m. Lilienfeld insérait le tableau du Louvre dans le catalogue de l'œuvre de De Gelder, p. 94 et nº 98, mais pensait que personne d'autre que Rembrandt n'avait pu peindre la tête du Christ et plaçait l'exécution vers 1661 pendant la période d'apprentissage de l'élève. H. GERSON, *Rembrandt*, nº 352 et p. 134, de façon fort perspicace pense que l'Emmaüs final du Louvre pourrait être un original de Rembrandt quoiqu'en très mauvais état de conservation. Par le rapprochement qu'il suggère avec les compositions similaires à petites figures : la *Samaritaine*, nº 349 (1659), *Tobie et Anne*, nº 348 (1659), la *Circoncision*, nº 350 (1661), le *Denier de César*, nº 276 (1655), *Philémon et Baucis*, nº 278 (1658) et l'*Esther* de Léningrad, l'*Emmaüs* se situerait en finale de cette série vers 1661.

De Gelder aurait donc pu le voir dans l'atelier du maître, ce qui expliquerait selon nous pourquoi le motif de la balustrade se retrouve sur son *Ecce Homo* de Dresde (1671), Lilienfeld, nº 87, et celui du nimbe stellaire de la tête du Christ sur l'ange de l'ancienne collection Schloss (Klassiker der KUNST, *Rembrandt*, p. 543), prototype de l'ange flamboyant de Van Gogh. Ce nimbe est assurément fort surprenant chez Rembrandt. S'il est bien de sa main, n'oublions pas ce qu'Houbraken (mis au courant par De Gelder ?) a raconté des manières fantasques du maître.

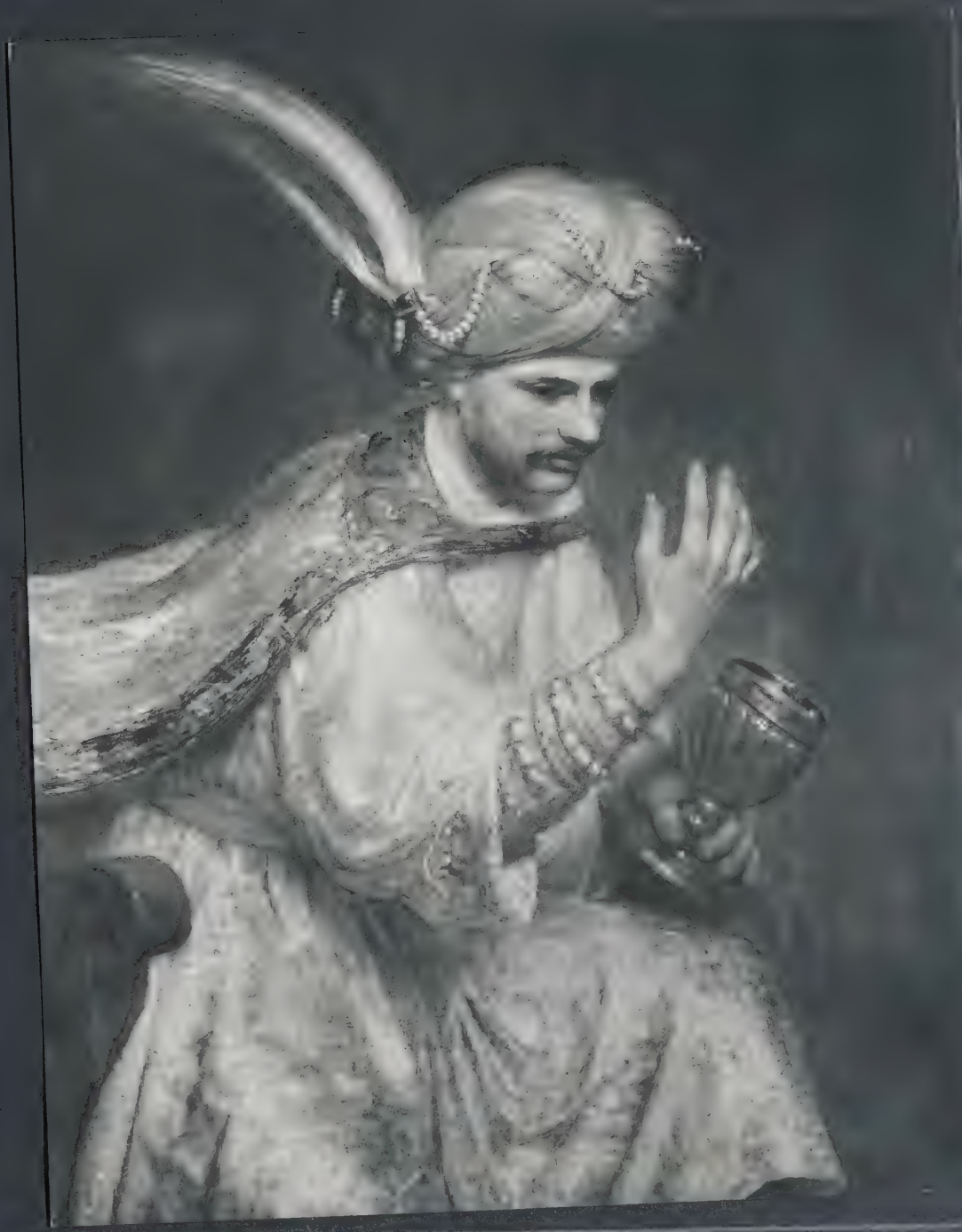
(61) Toile, H. 1,07 m ; L. 0,63 m. Signé en haut à droite : A. de Gelder F(ecit). Coupé à gauche. Acquis chez Van Diemen à Amsterdam en 1926. Numéro d'inventaire : RF 2610. Bibliographie : L. HAUTECŒUR, in *Beaux-Arts*, 15 décembre 1926, p. 327 ; Cl. BRIÈRE-MISME, *idem*, 15 mars 1927, pp. 87-88 avec reprod. ; V. BLOCH, " Vom amsterdamer Kunsthandel " in *Cicerone*, 1927, p. 601, repr. p. 600. On a supposé d'une façon un peu trop sollicitée qu'il s'agissait de la famille même de l'artiste, mais c'est avec la *Famille Boerhave* (Rijksmuseum d'Amsterdam) l'un des très rares portraits collectifs peints par De Gelder. Le tableau semble, en tout cas, inconnu de Lilienfeld. Nous le reproduisons, car il est resté assez peu connu et n'est plus exposé depuis longtemps.

(62) Toile. H. 0,77 m ; L. 0,63 m. Acquis chez De Heuvel à Bruxelles, à la fin de 1969. Nous remercions M. Loez, conservateur du musée de Dunkerque, de nous avoir aimablement autorisé à publier cette dernière acquisition de son musée. Le tableau fit partie de la vente Thoré, 5 décembre 1892 à Paris (Hôtel Drouot) nº 15, où, mis à prix 350 fr., il fut adjugé 800 fr. : *Jeune femme assise*, attribué à Aert de Gelder. Cette réticence sur l'attribution est curieuse et tout à fait injustifiée. Aussi bien n'est-on pas moins surpris de voir Lilienfeld ignorer délibérément ce tableau, même parmi les œuvres qu'il rejette ou met en doute, alors qu'il répertorie bien (nº 28) l'autre De Gelder de la vente Thoré de 1892, un *David et Bethsabée*, passé dans la collection Elkins à Philadelphie (nº 14 de la vente Thoré, tableau signé). Pour l'habillement, la pose et le style, la *Femme* de Dunkerque se laisse assez bien comparer avec l'*Esther* du tableau de Budapest daté 1695 : *Esther et Mardochée*. Il est repassé en vente à Londres chez Sotheby le 29 juin 1960. Reproduit dans *Sele arte*, juillet-septembre 1960, fig. 153, p. 75.

Bib. "Le siècle de Rembrandt" : Musée du Petit Palais
catalogue de l'exposition nov 1970 - février 1971..

n° 79. notice de Jacques Foucart, du Louvre. - avec photo

Connaissances des arts - nov. 1970 n. 19.
99. lignes et une photo



AERT DE GELDER

77 JOSEPH AND THE CUP: seated wearing royal robes and a turban holding the gold cup in his left hand $41\frac{1}{2}$ *by* $33\frac{1}{2}$*in.*
105.4 *by* 85.1*cm.*

See illustration

MOMPER

78 AN EXTENSIVE LANDSCAPE with a village and a church in the distance and travellers and their dogs on a road in the foreground—*on panel* 21 *by* 36*in.*
53.3 *by* 91.4*cm.*

ITALIAN SCHOOL, 18th CENTURY

79 LADIES AND GENTLEMAN WITH CHILDREN IN LANDSCAPES
53½ *by* 27½*in.*
135.9 *by* 69.8*cm.*
a pair 2

See illustrations

DUTCH SCHOOL, 18th CENTURY

80 PUTTI with garlands of flowers in the clouds—*on board laid down on panel*
24 *by* 62*in.*
61 *by* 157.4*cm.*

November 11, 1969

Dr. Ottavio Poggi
Via A. Serpieri n. 11
00197 - Rome, Italy

Dear Dr. Poggi:

Mrs. Ralph Emanuel has kindly forwarded to me your letter of October 23, together with the two photographs.

I am not interested in the painting "close" to Honthorst.

I am interested in the Aert de Gelder, though not at L1400. You will recall that you bought the painting as #49 in Sotheby's auction of November 30, 1955 at L380, and it would not have gone that high if I had not been bidding. You probably also know that the painting sold at Christies as #2 on June 26, 1959 and as #7 on July 13, 1962 and has been wandering from dealer to dealer because of its very poor condition. The painting is unquestionably by Aert de Gelder, but it is very much of a gamble whether a competent restorer could put this very skinned painting into more or less acceptable shape.

I would be prepared to purchase this painting as a gamble for L500, delivered in London, and I would, of course, understand if you do not care to sell it at this price.

I hope to have a chance to meet you before very long. I shall be in London around the middle of January and in Italy next June, and very much hope that the funny man licking a pot will not be the only painting that you will have sold me.

Best personal regards.

Sincerely,

Alfred Bader

AB/ds

CC: Mrs. Ralph Emanuel

CENTIMETRI 104 x 118

VASSAR COLLEGE
POUGHKEEPSIE · NEW YORK 12601
Department of Art

München, Mottlstrasse 13, am 21.Juli 1969

Lieber Herr Doktor Bader!

Da Bernt sicher noch zwei Wochen verreist ist, möchte ich Ihnen doch schnell Ihren Brief beantworten.

Wie schön, dass Sie Beide quer durch England fuhren, hoffentlich nicht nur, um Antiquitätenläden zu studieren! 200 in 14 Tagen ist schon eine Leistung. Ja, wir hören auch immer wieder, dass alles Gute nach London geht. Auch Schlechtes.

Wir freuen uns wirklich mit Ihnen über Ihre beiden schönen Neuerwerbungen, der Bega wie der Äert de Gelder passen doch ausgezeichnet in Ihre Sammlung.

Nach der Photo schliesse ich mich ganz Ihrer Vermutung an: ein schöner " Ruisdael " aus dem 19.Jahrhundert.

Ihnen Beiden herzliche Wünsche

Elsa Bernt

ULRICH MIDDELDORF
9, VIA DE' SERRAGLI
50124 FIRENZE – ITALIA

RECEIVED
JUL 27 1970
ALDRICH CHEMICAL CO., INC.

Dorner-Esther

July 17, 1970

Dear Alfred:

Many thanks for your 1-4-70 letter and for your invoices (the earlier one is out). Enclosed a letter and a telegram. Financial matters (other-that things) must be rather complicated at this end, with the people -there- in the same picture. I write to Bell and Howell to touch -it- with you directly. It is better, if you deal with them yourself, instead of mediating the story still further by having an intermediary. Maybe you could ask Tony Clark to look into the matter on the spot.

The whole thing seems to come to such a bitter sorrow. If you want me to keep the picture for you till your next visit, I shall be glad to do so. It would simplify the expenditure (which would nowhere take in quite itself). My class in life (respect Tony Clark) might be a better bite.

Many thanks for offering me a commission. But I think, if anyone would benefit it, it would be Tony Clark!

In a hurry with -almost- packed the house to house.

Sincerely,

Ulrich Middeldorf

Ulrich Middeldorf

ULRICH MIDDELDORF
9, VIA DE' BERRAGLI
50124 FIRENZE – ITALIA

den 27. August 1973

Lieber Alfred,

Vielen Dank fuer den letzten Ueberfall. Das sind ja hoechst interessante Bilder.

1) Ist das wirklich Alexander und Roxane ? Dann waere es schade, dass man von ihr nicht mehr sieht. Die Idee das Bild mit solch einem Tuch zu verhaengen, ist seltsamer als die Beispiele von Vorhaengen, die Sie zitieren. Von wem das Bild ist, kann ich nicht ausmachen. Das Foto werde ich unter Textilien legen. Ich haette das Bild auch gekauft.
2) Der Bol-Flink sieht gut aus. Ich kann diese Maler schon garnicht unterscheiden.
3) Der Aert de Gelder sieht sehr seltsam aus. Er ist ja ganz italienisierend. Rechts im Hintergrund ist die eine Saeule der Piazzetta von S. Marco in Venedig, mit dem Loewen. Die Figur links ist einer der Dakischen Koenige, die heute in Neapel sind und frueher in Palazzo Farnese in Rom waren. Es ist leider nicht der bei Perrier (1638) abgebildete. Man muesste mal unter den Stichen von Jande Bisschop (Episcopius) nachsehen. Was das Ganze bedeutet, weiss ich nicht. Eine Kurtisane ? War der Gelder in Italien ? Eine Italienreisende? Es ist ein huebsches Bild.

Hoffentlich sehen wir Sie bald wieder. Inzwischen die aller besten Gruesse von Haus zu Haus.

Stets Ihr,

Ulrich

7. LARGO MESSICO
TEL. 864884

14.7.70

Dear Professor,
I sent you a telegram asking to call me, after receiving a letter from the Heim Gallery from London. But you didn't
Thus I have to leave Rome
I am giving you the person's name + address + telephone number so that you can get in touch directly.
Mr ROBERTO LOYOLA
Piazza dell'Ro 3
ROME

TEL. 657589.

Yours sincerely

Irene Grinkle

SOCCORSO
URGENTE
24 ORE SU 24

VIA AEREA

DR ALFRED BADER
2961 NO. SHEPARD AVE
MILWAUKEE
WISCONSIN 5321
U.S.A.

VIA AEREA

#1

Oil/canvas 25 1/2 x 33 1/2"

Coll.: Walker, Edinburgh

Christie's, June 27 lot #5.

Stern, David de Witt 9 #02

#2 Oil/canvas 41 x 59"

#3 Oil/canvas 28 1/4 x 22 1/4

Photo B8702

#4 Hebb Not de Gelder

R. Katz, Nieren, (1930)

HERT DE GELDER

VIENNA

HERT DE GELDER - VARIA