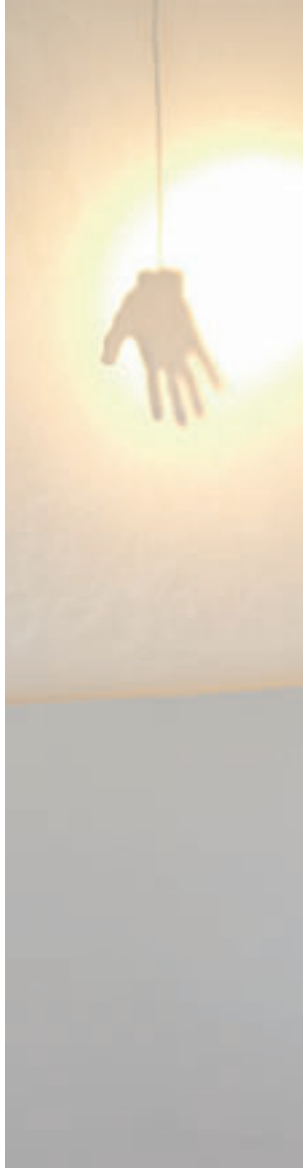
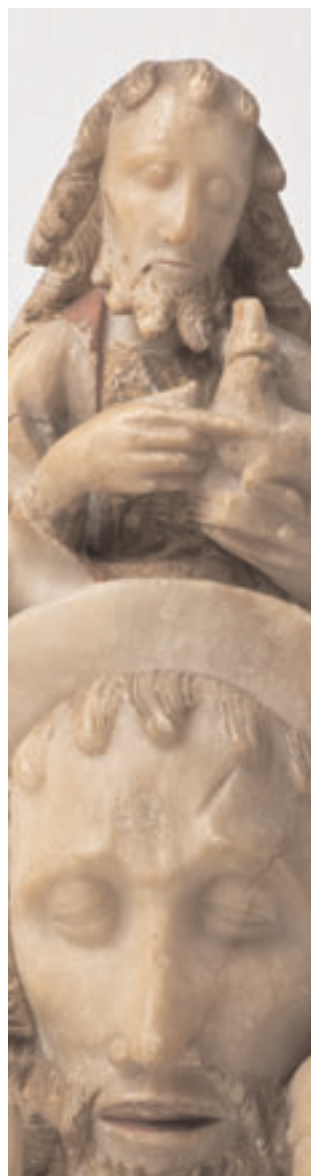
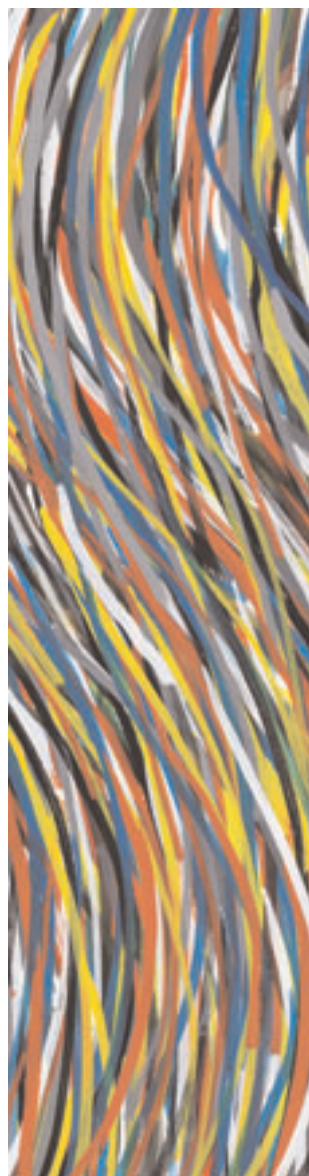


Français



Augenspiel



« Un fragment ! Un fragment ! Appelles-tu cela un fragment ?
Ce qui fait défaut est encore mieux que ce qu'il y a dans
les meilleures tragédies.

On voudrait que ces fragments soient plus nombreux. »

Elias Canetti, *Het ogenspel* (*Jeux de regard*)

Édition De Arbeiderspers

Domaine privé no. 121

Page 19

Augenspiel

'Great art can communicate, before it is understood'

(Le grand art parvient à communiquer avant qu'on le comprenne) T.S. Eliot

* Le titre provient de l'autobiographie en trois tomes d'Elias Canetti

- 1) La langue sauvée
- 2) Le flambeau dans l'oreille
- 3) Jeux de regard

Vous trouverez au premier étage du musée une nouvelle présentation des points forts de la collection (art ancien, art moderne et art contemporain). Les œuvres ne sont pas exposées en fonction des principes classiques – l'ordre chronologique par exemple – mais sont présentées dans un itinéraire qui tente d'intensifier et de rafraîchir le regard. L'art ancien et l'art moderne s'entremêlent ; chacun est invité à regarder en laissant de côté le contexte et la théorie.

Les peintures, sculptures et objets ont été sélectionnés sur la base de leur pouvoir évocateur. Ce sont l'unicité, la rareté et la qualité qui constituent le fil conducteur. L'interprétation des œuvres a ici moins d'importance.

Le problème de l'interprétation est qu'elle vise une existence indépendante qui n'a pas de lien direct avec l'image évocatrice initiale de l'œuvre d'art. On estime généralement qu'il faut envelopper l'image pour pouvoir la traiter. Nous avons souvent de la peine à faire face au caractère direct d'une représentation. L'interprétation permet d'adoucir ou de camoufler les choses. Par exemple, les mots « Jean-Baptiste du Plateau » écartent pour ainsi dire la dure confrontation avec le phénomène de la décapitation et de la présentation de la tête sur un grand plateau (cet exemple ne fait pas référence à la guerre en Irak mais à un demi-relief en albâtre du quinzième siècle...).

Par rapport aux écrivains ou aux musiciens, les sculpteurs et les peintres ont moins de possibilités de nous distraire de l'essentiel par des mouvements périphériques. L'œil s'avère impitoyable dans sa capacité d'enregistrer les choses de manière directe. Nous ne parvenons pas à nous couvrir rapidement les yeux lorsque nous sommes confrontés à un spectacle qui ne nous convient pas. Il peut s'agir de quelque chose de terrifiant mais aussi d'une peinture qui n'a pas pour objectif de représenter la beauté ou qui a été dénudée de telle sorte à ne laisser visible que le nu ou le blanc. On voit ainsi dans quelle mesure la pornographie réussit à pénétrer dans nos vies.

Nous ne voulons pas donner l'impression que les œuvres d'art représentent toujours la continuité, l'unité ou l'harmonie. Au contraire, les musées ont été inventés pour offrir un toit aux fragments d'œuvres. En effet, nous ne sommes pas en mesure de conserver toutes les œuvres d'art sur site ou de rassembler des œuvres complètes. L'œuvre d'art est par définition fragmentaire; sans les musées, elle mènerait une existence esseulée et serait vouée à disparaître par négligence.

Chaque œuvre d'art est capable de communiquer, sans recours direct aux notions et aux choix. Le sentiment et la sensibilité constituent un premier niveau d'établissement du contact. Ce n'est pas par hasard que les images échappent au langage. Combien de fois ne parvenons-nous pas à trouver les mots adéquats pour décrire quelque chose de beau, d'accrocheur ou de choquant? Plus l'implication ou la surprise est faible, plus l'importance des mots est grande. Plus l'implication est élevée, moins on trouve les mots qu'il faut. Faites donc confiance à votre regard et laissez les mots tranquilles pour un instant.

Alexander van Grevenstein

Abréviations

- BM** Prêt à long terme Bisschoppelijk Museum, Bisdom Roermond
- CE** Collection Ger Eenens
- CN** Prêt à long terme Collectie Neutelings
- ICN** Prêt à long terme Instituut Collectie Nederland
- LGOG** Prêt à long terme Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap

Salle A1



René Daniëls (1950)

Painting on the Flag (Peindre sur le drapeau), 1985, acrylique sur toile, 127 × 152,5 cm, acquisition 1986

Le vide paradoxal de l'art se cache derrière la serrure de cette peinture – qui est elle – même la représentation d'une autre peinture. Daniëls a essayé de remplir ce vide par des représentations pleines d'entrain, qui font référence à elles – mêmes et qui renvoient à l'art de la peinture, à l'artiste et au monde de l'art en général, de manière fine, brillante et parfois poignante. *Painting on the Flag* nous rappelle notre drapeau national mais aussi le drapeau américain *Stars & Stripes* ainsi que les célèbres peintures de drapeaux de Jasper Johns (États-Unis, 1930). Daniëls a réalisé cette œuvre pendant son séjour à New York.



René Daniëls (1950)

Een grammofoonplaat kan soms op de meest onverwachte momenten... (Un disque peut parfois aux moments les plus imprévus...), 1983, huile sur toile, 190 × 170 cm, acquisition 1992

On rencontre plusieurs exemples de pincesaux et disques virevoltants dans les premières œuvres de Daniëls. C'était en effet l'époque du punk et de l'underground. La musique jouait un rôle important dans la vie quotidienne de l'artiste. Sur ce tableau, un peintre se cache en grande partie dans une enveloppe fantomatique qui est aussi un trou informe. Alors qu'on ne distingue que son visage, cette créature fantomatique peint avec un balai un personnage déformé mais bien habillé, qui jongle avec le titre de l'œuvre.



René Daniëls (1950)

Het Romeinse wastafeltje (La tablette de cire romaine), 1983, huile sur toile, 110 × 140 cm, acquisition 1992

Le titre de ce tableau voilé de rouge, aux taches jaunâtres, fait référence aux tablettes d'écriture couvertes de cire – d'où les taches jaunâtres – que les Romains raclaient et utilisaient à de nombreuses reprises. Daniëls semble associer ce cas de *table rase* à la mémoire à court terme du monde de l'art obnubilé par les nouvelles modes et tendances. Une œuvre comparable, qui porte le même titre et sur laquelle on distingue des visages, un verre de vin et une pipe (Magritte ?), comprend l'ajout « *entretien sur la peinture* ». Les lettres CYCL semblent faire référence à un cyclope, un géant de la mythologie grecque qui n'avait qu'un seul œil. Le borgne n'était-il pas roi au pays des aveugles ?



René Daniëls (1950)

A Fountain in Africa (Une fontaine en Afrique), 1984, huile sur toile, 200 × 160 cm, acquisition 1994

Toutes les caractéristiques positives de l'art de Daniëls semblent être réunies dans *Une fontaine en Afrique*. Le tableau est attrayant, ouvert et évocateur, le style est décontracté et insouciant. On est cependant confronté, à la dérochée, à une *mer à boire* d'interprétations possibles. Selon l'art moderne, l'Afrique et la jungle symbolisent l'authenticité et l'innocence. La fontaine est aussi le titre que Marcel Duchamp a donné à son urinoir, le *ready made* qui symbolise la nouveauté et le modernisme dans l'art.



René Daniëls (1950)

Zonder titel (Sans titre), 1979, huile sur toile, 240 × 180 cm, acquisition 2009

Il vaut mieux ne pas interpréter de manière trop littérale cette marine qui, à première vue, semble traditionnelle. *La Muse Vénale* est le titre ironique et sarcastique que René Daniëls a donné à une série d'œuvres comparables, qui ne présentent pas de petits bateaux bercés par les flots mais des cygnes, des anguilles et, surtout, des moules, qui jaillissent par association poétique. C'est chez Marcel Broodthaers que Daniëls a trouvé le motif ambigu des moules. Ces petits animaux amorphes, à la coquille élégante, symbolisaient en effet chez ce poète-artiste bruxellois très admiré la dépendance précaire et mutuelle du contenu et de la forme, et ainsi les inévitables enchevêtrements des intérêts artistiques, institutionnels et économiques du monde de l'art. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une marine classique, montrant un bateau inoccupé sur une mer menaçante. Peut-être que Daniëls fait référence à la disparition mystérieuse de l'artiste Bas Jan Ader qui, à la recherche de liberté artistique, a tenté en 1976 de traverser l'océan Atlantique sur un petit voilier.

René Daniëls (1950)

Zonder titel (Sans titre), 1984, huile sur toile, 50 × 60 cm, acquisition 1992

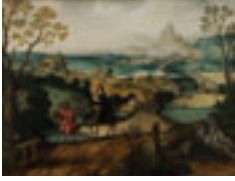
René Daniëls (1950)

Zonder titel (Sans titre), 1974, huile sur toile, 30 × 40 cm, don 1993

René Daniëls (1950)

Zonder titel (Sans titre), 1974, huile sur toile, 30 × 40 cm, don 1993

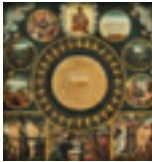
Salle A2



Lucas Gassel (1490/1500–1568/69)

La fuite en Égypte, vers 1533, peinture à l'huile sur panneau, 94 × 115 cm, ICN

Sur cette *Fuite en Égypte*, on remarque clairement la technique de peinture habituelle du seizième siècle. Généralement, l'on peignait sur un panneau après y avoir appliqué une légère couche de fond. L'on réalisait ensuite un modèle à l'encre noire ou à la craie, que l'on remplissait alors de peinture. Sur ce tableau, certaines parties vertes sont devenues transparentes et laissent ainsi apparaître le modèle. Cela se voit tout particulièrement sous les chevaux du plan médian, là où une petite maison était probablement représentée. La ville, située à droite en retrait, avait aussi été préparée de manière différente et la montagne devait être plus grande.



Anvers, *Agneau de Dieu*,

6ème siècle, peinture à l'huile et à la cire sur panneau, 35 × 33,8 cm, LGOG



Pays-Bas Méridionaux, *Paysage avec Lot et ses filles*,

vers 1530, peinture à l'huile sur panneau, 44 x 56 cm, ICN



Maître de 1520, ayant travaillé à Bruxelles de 1515 à 1530,

La lamentation du Christ, vers 1520, peinture à l'huile sur panneau, 49,5 × 40,8 cm, ICN

De nombreux artistes de la fin du Moyen Age ont été oubliés au fil des siècles, même s'ils étaient talentueux et connus à leur époque. Lorsque les musées et la constitution de collections ont pris leur essor au dix-neuvième siècle, seuls quelques artistes de cette période avaient résisté à l'épreuve du temps. Dürer était l'un d'entre eux et c'est la raison pour laquelle de nombreuses peintures du dix-neuvième siècle présentent un monogramme de Dürer (1471–1528). L'on pense maintenant que cette petite Lamentation a été réalisée par le «Maître bruxellois de 1520», un artiste anonyme dont le style ressemble beaucoup à celui du plus important peintre bruxellois de la première moitié du seizième siècle : Bernard van Orley.



Successeur de Joachim Beuckelaer, Anvers?

Le marché aux poissons, vers 1595?, peinture à l'huile sur panneau, 150 × 200 cm, ICN

Joachim Beuckelaer et son oncle Pieter Aertsen sont considérés comme les pères de la peinture de natures mortes. À partir de 1550 environ, ce type de tableaux a commencé à être très apprécié par la classe moyenne supérieure, qui était en pleine expansion. Les gens aimaient aussi beaucoup rechercher la signification de ces tableaux. Les marchés aux poissons pouvaient faire partie de séries comprenant les quatre éléments. Ou y a-t-il une autre interprétation possible? Les huîtres, qui occupent une place bien visible, ressemblent beaucoup aux parties génitales féminines. Et que fait ce marchand de poissons avec son doigt dans la darne de saumon?



Atelier Pieter Brueghel de Jonge (1564/65–1637/38)

Le Recensement de Bethléem, 1605–1610, peinture à l'huile sur panneau, 143 × 194 cm, ICN

Pieter Brueghel de Jonge a réalisé ce Recensement selon un exemple que son père avait fait en 1566 (Musée royal des Beaux-Arts, Bruxelles). Au premier plan, Joseph, que l'on reconnaît à la scie et au panier d'outils de menuisier, conduit Marie, enceinte, à l'auberge «À la couronne verte», sur un âne. Les fonctionnaires sont occupés à recenser la population pour le prélèvement des impôts. Ce qui est remarquable, c'est que Brueghel représente Bethléem comme un village flamand en hiver, où les enfants et les adultes s'adonnent aux plaisirs de la neige et de la glace.



Atelier Pieter Aertsen (1507/08–1575) *Étal de boucherie avec la fuite en Égypte*, vers 1551–1555,

peinture à l'huile sur panneau, 151 × 202 cm

Des morceaux de viande, provenant de bétail abattu, sont étalés au premier plan. La vie de débauche que mènent les paysans pendant les fêtes d'hiver qui suivent l'abattage du mois de novembre, est représentée par la scène dans l'auberge. Les coquilles d'œufs, de moules et d'huîtres sont des allusions traditionnelles à la débauche sexuelle. Une scène biblique, la fuite en Égypte, a été ajoutée à gauche, à l'arrière-plan. La miséricorde de Marie, qui partage son dernier morceau de pain avec l'enfant du mendiant, contraste fortement avec la pingrerie de la population paysanne qui va à l'église.



Antoon van Dyck (1599–1641) ou Peter Paul Rubens (1577–1640)

Saint Luc, esquisse de peinture à l'huile sur panneau, 38 × 17,8 cm, prêt de la collection Ger Eenens

Antoon van Dyck (1599–1641) ou **Peter Paul Rubens** (1577–1640)

Saint Marc, esquisse de peinture à l'huile sur panneau, 38 × 17,8 cm, prêt de la collection Ger Eenens



Peter Paul Rubens (1577–1640)

Portrait du Père Jan Neyen, 1612, peinture à l'huile sur panneau, 125 × 105 cm, ICN

Le Père Jan Neyen (1568–1612) a été un personnage important de l'histoire néerlandaise. Il fut commissaire général de l'Ordre des Frères Mineurs dans six provinces, aux Pays-Bas et dans le Royaume allemand. En 1607, il fut envoyé à La Haye par les archiducs Albert et Isabelle, afin de représenter les Pays-Bas méridionaux dans les négociations avec la République. Ces entretiens ont mené à la Trêve de douze ans, signée le 9 avril 1609, une période de cessez-le-feu pendant la Guerre de Quatre-Vingts Ans (1568–1648). Le portrait a dû être réalisé avant la mort de Neyen en 1612. Selon un ancien document, qui était placé derrière le tableau, ce portrait daterait de 1607; Neyen avait alors environ 37 ans.



Pieter Brueghel de Jonge (1564/65–1637/38)

Repas de noces devant une ferme, vers 1620–1625, peinture à l'huile sur panneau, 59,5 × 76,2 cm, ICN

Contrairement au *Recensement de Bethléem*, cette scène très vivante a probablement été inventée par Pieter Brueghel de Jonge. On voit à droite les jeunes mariés et leurs familles à table. On reconnaît la mariée à la couronne en papier placée sur sa tête. Les autres invités pique-niquent au premier plan. À l'arrière-plan, l'on distribue du pain aux pauvres, un geste des parents de la mariée qui payaient généralement le repas de noces.



Atelier Pieter Brueghel de Jonge (1564/65–1637/38)

Paysage d'hiver avec un piège à oiseaux, 1631, peinture à l'huile sur panneau, 49,3 × 69,3 cm, don de la Mauritshuis (La Haye), avec le soutien de Société Rembrandt

Cette représentation très appréciée, qui a été réalisée par l'Atelier Pieter Brueghel de Jonge – on en a recensé 127 autres exemplaires –, semble être, à première vue, une scène hivernale rustique. Toutefois, les personnes qui connaissent la gravure *Hiver* de Brueghel, portant la légende « La lubricité de la vie humaine », savent qu'il faut aller au-delà des apparences. Le piège est synonyme de mort rapide et malheureuse des oiseaux, mais ce n'est pas tout : la glace peut se briser ou un patineur peut tomber dans un trou. Les accidents sont vite arrivés.



Maître de Paul et Barnabé (Jan Mandijn?), ayant travaillé à Anvers de 1530 à 1560, *Le péché originel*, ca.1530–1560, peinture à l'huile sur panneau, 200 × 168 cm, acquis avec le soutien de Société Rembrandt

Adam et Ève sont représentés nus au Paradis, sous l'arbre de Vie. Le péché originel n'a pas encore eu lieu mais Adam est sur le point de goûter au fruit défendu. Bientôt, le premier couple humain sera expulsé du Jardin d'Eden. Le peintre a fait figurer dans le paysage cet événement ainsi que d'autres moments du récit de la Création. C'est ainsi que l'oeuvre acquiert un caractère presque encyclopédique. Pour le personnage d'Ève et des détails tels que la biche, le peintre s'est basé sur l'oeuvre d'Albrecht Dürer (1471–1528), le célèbre peintre et graveur allemand de la Renaissance



Roelant Savery (1576/78–1639)

Paysage paradisiaque, vers 1525–1530, peinture à l'huile sur panneau, 68 × 103,5 cm, ICN

À la cour de l'Empereur Rodolphe II (1552–1612), qui possédait un jardin zoologique d'animaux exotiques, Roelant Savery s'est spécialisé dans la peinture d'animaux. Les représentations du paradis se prêtaient tout particulièrement à cette spécialité. Une collection exotique d'animaux vivant paisiblement les uns avec les autres attire notre attention. Tout à l'arrière-plan, nous découvrons Adam, nu, qui ne semble plus qu'une excuse pour mettre en évidence la spécialité du peintre.



Roelant Savery (1576/78–1639)

Orphée attaqué par les Ménades, 1618–1620, peinture à l'huile sur panneau, 40 × 53 cm

Sur ce petit panneau, Savery a fait le portrait très précis d'une vingtaine d'animaux indigènes et exotiques. Une grue couronnée, à l'air très fier, est placée au centre des lignes de composition diagonales. Le paysage et les animaux camouflent une représentation mythologique peu visible. Le poète grec Orphée, fils de la muse Calliope et du dieu-fluve Cægre, avait dû laisser partir Eurydice, sa bien-aimée, dans le royaume des morts. Dans son deuil, il évitait tout contact sexuel avec les femmes. Les Ménades, des disciples de Bacchus, le dieu du vin, avec qui il s'était adonné auparavant à des rites orgiaques, étaient si vexées qu'elles coupèrent Orphée en plusieurs morceaux, dans un accès de rage et sous l'effet de l'alcool. Sa tête et sa lyre parvinrent sur l'île de Lesbos. Pendant plusieurs siècles, la tête d'Orphée rendit des oracles et Lesbos devint l'île de la poésie lyrique.

Salle A3 réservée aux expositions temporaires

Salle A4



Peter Doig (1959)

Girl in White with Trees (*La fille en blanc avec des arbres*), 2001/02, huile sur toile, 300 × 200 cm, acquisition 2004 avec le soutien de la Fondation Mondriaan

C'est une photo de la fille aînée de Peter Doig, prise depuis une fenêtre de sa maison londonienne, qui est à la base de ce tableau mystérieux. Telle une Alice au pays des merveilles qui porterait des vêtements contemporains, la fille montée sur l'arbre semble nous faire des grimaces, au milieu de branches tortueuses, tout près d'une inflorescence qui paraît redoutable, entourée de flocons de neige tourbillonnants qui s'illuminent dans le flash de l'appareil photo. Les impressions quotidiennes et les pressentiments angoissés, l'ingéniosité picturale et les effets photographiques se réunissent incidemment sur ce tableau qui rappelle les forces magiques de la peinture.



Laura Owens (1970)

Zonder titel (*Sans titre*), 2003, huile et acrylique sur toile, 213,4 × 203,2 cm, acquisition 2008 avec le soutien de la Fondation Mondriaan et de la BankGiro Loterij

Laura Owens, une jeune femme venant de Los Angeles, est considérée comme faisant partie de la deuxième génération des peintres postmodernes. Ce courant se caractérise par un pot-pourri de styles historiques et de nombreuses références subtiles à la culture des images élitaires et populaires. Dans ce paysage chimérique sans titre, Laura Owens fait ressurgir certains de ses illustres prédécesseurs. L'amoncellement de larges bandes horizontales aux teintes ternes pourrait figurer dans une *Colourfield Painting* de Rothko. Le surréalisme de Miro est presque palpable dans les contours tranchants d'un cactus exotique (lacets de peinture). Et l'autre côté de la route asphaltée pourrait être une version sauvage d'une *gouache découpée* d'Henri Matisse. Un panneau de signalisation domine, à l'improviste, le paysage à la fois éclectique et arcadique d'Owens. Un signe que l'on remarque immédiatement mais qui nous laisse devant une énigme.



Neo Rauch (1960)

Lot, 1993, huile sur papier, ø 330 cm, acquisition 2002

Ce tondo monumental fait partie d'une série de grandes œuvres rondes sur papier, que Neo Rauch a réalisées vers 1993. Ces œuvres marquent le passage d'un style abstrait et expressionniste vers un style figuratif plein de couleurs, qui rappelle la peinture socialiste réaliste propagée

par l'Allemagne de l'Est communiste. L'artiste en avait fait connaissance pendant son enfance passée à Leipzig. Toutes les caractéristiques de ce nouveau style se retrouvent dans ce projet. L'œuvre est à la fois vivante et statique. La dynamique du tableau, où flottent des éléments reconnaissables et étranges, s'avère une addition d'opérations peu claires. Les lettres du tableau forment les mots «lot», «loos» et «lost».

Salle A5



Robert Ryman (1930)

Concert, 1987, acrylique sur fibre de verre, boulons en acier, 106,7 × 106,7 cm, acquisition 1988 avec le soutien de la Société Rembrandt

Depuis cinquante ans, l'Américain Robert Ryman peint, de manière systématique, des tableaux dans lesquels il n'y a pas ou presque pas de couleurs. Par ailleurs, il n'utilise pratiquement que des formats carrés. Son œuvre *Concert*, une plaque en fibre de verre carrée et peinte en monochromie, attire le regard vers des détails qui jaillissent de la représentation statique, à savoir des boulons de fixation. Ryman joue de manière subtile avec notre perception. Les quatre boulons forment un rectangle vertical déplacé par rapport au champ central peint de manière impressionniste.



Robert Ryman (1930)

Journal, 1988, acrylique sur plastique, support en acier, 243,8 × 243,8 cm, acquisition 1988

Chez Ryman, les détails constituent l'essentiel. Les quatre supports en acier, comprenant des entailles rectangulaires dans la peinture blanche, et l'articulation en demi-cercle placée au milieu attirent davantage l'attention en tant qu'éléments de composition que les deux bandes peintes d'un blanc différent qui séparent horizontalement les plaques en fibre de verre inclinées et concaves. Ryman a même placé sa signature, liée de façon indissociable à l'unicité et à la paternité de l'œuvre, à un niveau de représentation. L'humour et le pragmatisme caractérisent l'approche ascétique suivie par Ryman. «Je ne pouvais pas enlever l'articulation», explique Ryman. «C'était problématique, il fallait quelque chose de visuel, une raison d'être. Voilà pourquoi j'ai mis ma signature au milieu du tableau, ce qui est une solution un peu radicale.»

Robert Ryman (1930)

Large-Small, Thick-Thin, Light Reflecting, Light Absorbing 23, (Grand-Petit, Épais-Fin, Réflétant la Lumière, Absorbant la Lumière 23), 2007, laque émaillée, epoxy sur MDF, 37,9 × 38,1 × 1,9 cm, proposition d'acquisition

Robert Ryman (1930)

Large-Small, Thick-Thin, Light Reflecting, Light Absorbing 2, (Grand-Petit, Épais-Fin, Réflétant la Lumière, Absorbant la Lumière 2), 2008, laque émaillée et encre sur Tyvec, 4 clous, 74,9 × 76,2 cm, proposition d'acquisition

Salle A6



France. *Couvercle d'une boîte à miroir représentant deux fois un couple d'amoureux*, vers 1330–1340, ivoire, épaisseur 10 cm, CN

Le couvercle de cette boîte à miroir parisienne représente deux fois un couple d'amoureux, séparés par un arbre. L'auteur a probablement voulu montrer deux stades différents de l'amour. À droite, le jeune homme effleure à peine la femme accompagnée de son petit chien. À gauche, il l'embrasse et lui a apparemment donné une fleur. Les boîtes à miroir comprenaient généralement deux petits couvercles qui s'ajustaient l'un dans l'autre, pour y mettre le miroir. Le pendant représentait peut-être les deux stades suivants de l'amour.



France. *Partie supérieure du volet de gauche d'un diptyque représentant le Jugement dernier*, vers 1300–1325, ivoire, 9,7 × 9,4 cm, CN

Le Christ est représenté en tant que juge lors du Jugement dernier. Accompagné de Marie et de Jean-Baptiste, il présente ses blessures. Derrière lui, deux anges tiennent les instruments du supplice. Les morts renaissent à ses pieds dans l'arc trilobé. Le bord des parties supérieure et inférieure et la découpe grossière à la scie de la partie inférieure indiquent qu'un autre tableau était placé sous celui-ci. Une mise au tombeau, peut-être, comme sur le volet très ressemblant d'un diptyque exposé au Louvre (vers 1275–1300).



Pays-Bas Méridionaux. *Jean l'Évangéliste, Marie et Marie-Madeleine faisant partie d'un Calvaire*, deuxième quart du 16^{ème} siècle, ivoire, hauteur 26 cm, CN

À l'origine, les personnages de Marie, de Jean l'Évangéliste et de Marie-Madeleine étaient bien sûr accompagnés d'un Christ crucifié. L'ensemble se trouvait dans un reliquaire.



France. Volet de droite d'un diptyque représentant l'Adoration des Mages et l'Entrée dans Jérusalem (en bas), la Pentecôte et l'Ascension (en haut), 14ème siècle, ivoire, 13 × 10,2 cm, CN

La vie de la Vierge Marie, les années d'enfance du Christ et la Passion constituaient des thèmes importants des ivoires français. Ces sujets étaient parfois combinés, comme ici. En haut à gauche : l'Ascension, où l'on parvient tout juste à distinguer les jambes du Christ. En haut à droite La Pentecôte, avec le Saint-Esprit au milieu. En bas à gauche : l'Adoration des Mages, l'étoile de Bethléem étant pour ainsi dire cachée entre la décoration architecturale. En bas à droite : l'Entrée dans Jérusalem. Cet ivoire faisait probablement partie d'un diptyque comprenant huit scènes. On a conservé des autels en ivoire comprenant des dizaines de représentations de ce type.



Allemagne (Mayence?). Partie centrale d'un triptyque représentant le Lit de mort et le Couronnement de Marie, milieu du 14ème siècle, ivoire, hauteur 23 cm, CN

Le thème présenté par cette partie centrale d'un triptyque – la Mort, l'Ascension et le Couronnement de Marie – n'est pas courant dans les ivoires. Le haut-relief, qui représente certains personnages de manière très imagée, constitue un autre élément remarquable. L'expression des personnages, en comparaison des personnages parisiens idéalisés de la même époque, indique que cet ivoire a été fait en Allemagne, à Mayence peut-être. Le rassemblement des apôtres autour du lit de mort de Marie va aussi dans ce sens. De plus, la tête bizarrement grotesque, tout en haut, a des correspondances avec les sculptures en pierre et en bois de la région du Rhin.



France. Diptyque représentant la Madone couronnée par un ange et la Crucifixion, dernier quart du 14ème siècle, ivoire, 11,5 × 12,9 cm, CN



Italie (Sicile?). Crosse d'évêque, 13ème siècle, ivoire, hauteur 15,5 cm, CN

Salle A7



Pays-Bas Méridionaux, *Groupes de retables représentant la Passion du Christ*, fin du 15ème siècle, noyer, pas de polychromie, hauteur 122 cm, LGOG



Nord de la France?, *Soldats d'un Calvaire*, vers 1500, chêne, avec restes de polychromie, hauteur 80,5 cm, CN

Malgré l'absence d'un Christ qui tombe, les spectateurs parviennent presque à le voir. Les deux soldats sont si concentrés sur leur tâche de bourreau que, pour eux, le monde extérieur n'existe pas. Ils ne font que pousser et tirer.



Anvers, *Le Mage Gaspard, faisant partie d'une Adoration des Mages*, début du 16ème siècle, chêne, hauteur 39 cm, CN



Anvers?, *Deux Pharisiens*, début du 16ème siècle, chêne, pas de polychromie, hauteur 34 cm, CN

Les Pharisiens, les Publicains et les autres personnages peu fréquentables ont permis aux sculpteurs de mettre de l'expression supplémentaire dans leurs oeuvres. Les personnages semblent vraiment être de mêche les uns avec les autres. L'un d'entre eux porte sa bourse de manière très voyante.



Pays-Bas Méridionaux, *Flagellation*, deuxième quart du 16ème siècle, chêne avec polychromie, hauteur 62 cm, CN



Pays-Bas Méridionaux, *Chute du Christ sous la croix*, vers 1500, chêne, pas de polychromie, hauteur 35 cm, CN

Cette chute du Christ sous la croix faisait partie d'un retable de la Passion. À l'origine, ce relief était sans doute placé à gauche de la scène principale, la Crucifixion. Les sculptures étaient placées dans l'ordre du chemin de croix. Le Christ, qui est tombé sous la croix, reçoit des coups de pied et est battu par les soldats. Un autre personnage le remet sur pied pour qu'il continue son chemin de croix.



Région du Bas-Rhin, *Fragment d'un Arbre de Jessé*, vers 1520, chêne, dorures, polychromé, hauteur 97 cm, CN



Anvers, *Le Christ sur la croix entre les deux larrons*, vers 1520, chêne avec des restes de polychromie, 49,5 x 41,5 cm, LGOG



Anvers, *Roi*, vers 1520, chêne avec des restes de polychromie, hauteur 49,5 cm, LGOG

Salle A8



Pietro Nelli, selon les documents 1375–1419 à Florence, *Sainte Catherine d'Alexandrie et Sainte Elisabeth de Hongrie*, vers 1365, tempera et feuilles d'or sur panneau, 129,5 × 46 cm, ICN

Les deux panneaux faisaient sans doute partie d'un retable plus grand. Elisabeth de Hongrie (1207–1231) se trouve à gauche du panneau central et Catherine à droite. Les seuls documents relatifs à l'auteur, Pietro Nelli, datent de 1384, à Sienne. Certaines de ses oeuvres, telles qu'un cycle de fresques à Ponte a Ema, en Toscane, sont encore sur le site originel.



Italie (Florence), *Scène de mariage* : Sassetta, peintre siennois, 1425–1450, Cassone, 65 × 181 × 55 cm, prêt de la collection Ger Eenens



Maître de la Madone de la Miséricorde, Florence, ayant travaillé pendant le troisième quart du 14^{ème} siècle, *Saint Miniato*, 1360–1365, tempera et feuilles d'or sur panneau, 90,7 × 37,5 cm, ICN

L'épaisseur du panneau, qui représente un jeune homme, indique que cette pièce faisait partie d'un ensemble plus grand. Le personnage, dont la palme montre qu'il s'agit d'un martyr, faisait partie d'un polyptyque comprenant au milieu une Madone sur un trône (Parme, Pinacoteca Stuard). Le jeune homme était placé à gauche de la Madone; une toute petite partie du trône est encore visible en bas à gauche. À l'origine, le panneau possédait un arc ogival. Un deuxième saint du même retable est conservé au Musée d'Art de Worchester.



Domenico di Michelino, 1417 – Florence – 1491

L'Expulsion du Paradis, 1450–1475, tempera et or en feuilles sur panneau, 95,5 × 48 cm, ICN

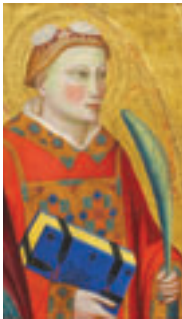


Sano di Pietro (1406–1481)

Sainte Catherine de Sienne, 1440–1445, tempera et feuilles d'or sur panneau, support moderne, 29,6 × 29,7 cm, ICN

Crucifixion, vers 1445–1450, tempera et feuilles d'or sur panneau, 33,5 × 36 cm, ICN

Ces deux petits panneaux proviennent tous deux du socle d'un retable, que l'on appelle aussi prédelle. Comme cela a souvent été le cas à cette époque, ils ont été vendus séparément. Les fragments de la prédelle sont distincts, comme en témoignent notamment les décorations estampées qui diffèrent les unes des autres. Les études ont montré que des motifs comparables se retrouvent sur des fragments possédés par d'autres musées européens. C'est ainsi que *Catherine de Sienne* présente des correspondances avec une représentation de *Jean-Baptiste* exposée au Musée Horne à Florence.



Giovanni del Biondo, selon les documents 1356–1398 à Florence,

Saint Stéphane, vers 1365, tempera et feuilles d'or sur panneau, 43,5 × 25,5 cm, ICN

La représentation haute en couleur de Stéphane – que l'on reconnaît aux pierres sur sa tête avec lesquelles il a été lapidé – se trouvait sur la partie de gauche d'un retable florentin du quatorzième siècle, réalisé selon la formule de la *Maestà*, c'est-à-dire d'une Madone sur un trône, accompagnée de son enfant et de saints. À Florence, Stéphane était le patron de la corporation des lainiers, qui avait beaucoup de pouvoir. Sur le retable d'origine, il partageait sa place avec un deuxième saint, dont on voit une petite partie du manteau à gauche. Les estampes situées le long du pourtour originel du panneau et l'auréole ont été introduits à Florence par Giovanni da Milano en 1613, à partir de Sienne, et utilisées par plusieurs artistes florentins dont Giovanni del Biondo (1356–1398).



Andrea Vanni, selon les documents 1353 – 1413 à Sienne,

Crucifixion avec Marie et son enfant en médaillon, tempera et feuilles d'or sur panneau, en partie support moderne, 66,5 × 27 cm, ICN

L'une des grandes personnalités artistiques du « trecento » siennois est le peintre et diplomate Andrea Vanni (1332–1414 environ). Nombre de ses oeuvres sont conservées dans la région de Naples. Le petit panneau représentant la Crucifixion a la forme spécifique du panneau central d'un triptyque. Toutefois, sur le cadre originel (qui a été doré ultérieurement), il n'y a pas de traces de charnières.

Avec le petit tondo qui représente la Madone et son enfant, toute l'histoire sainte est résumée de manière compacte sur ce petit tableau. Il s'agissait probablement d'un objet de dévotion privé et indépendant.

Salle A9

Limoges, *Reliquaire*, vers 1210,
émail champlevé, cuivre doré, 9,8 × 4,7 × 12 cm,
prêt de la collection Ger Eenens



Limoges, *Reliquaire*, deuxième quart du 13ème siècle,
émail champlevé, cuivre doré, pierres semi-précieuses,
15 × 15,4 × 5,8 cm, CN

Le nom d'émail de Limoges fait référence à la ville française où cette technique a pris un grand essor au 13ème siècle. L'on utilisait la technique du champlevé: on plaçait la poudre de verre colorée dans les parties gravées ou saillantes du cuivre puis on la fondait. Le résultat obtenu était moins fragile que les pierres semi-précieuses placées dans une châsse, comme sur ce petit reliquaire. Celui-ci donne l'impression générale d'être composé d'éléments de nature différente.



Limoges, *Reliquaire*, milieu du 13ème siècle,
émail champlevé, cuivre doré, 13,5 × 16 × 5,5 cm, CN

L'on ne sait pas quelles reliques étaient conservées dans ce reliquaire. La décoration comprend uniquement des tondi avec des anges et des motifs décoratifs de plantes. Le reliquaire ne fait aucune référence à un saint particulier; cela signifie qu'il a pu être utilisé pour des reliques très diverses. Les motifs du trou de la serrure, sur la partie avant, au milieu d'un tondo représentant un ange, ont probablement été placés ultérieurement.

Région de la Meuse, *Reliquaire*, fin du 15ème siècle,
cuivre doré, hauteur 36,5 cm, BM

Région de la Meuse, *Ciboire avec couvercle*, argent et émail vert et bleu, hauteur 40,5 cm, BM





Région de la Meuse, *Corps du Christ*, vers 1140,
bronze avec traces de dorures et de niellage, 15,6 × 12 cm, CN

Ce Corps du Christ a été réalisé vers 1130 dans la région de Liège. L'oeuvre est influencée par les travaux de Reinier van Huy, célèbre fondeur de laiton du douzième siècle. Cette petite sculpture a été trouvée par hasard dans la rivière Dyle à Malines. Elle est en excellent état, même si elle présente bien sûr des traces d'usure.



Limoges, *Partie latérale d'un reliquaire*, fin du 12ème siècle,
émail champlevé, cuivre doré, 25 × 11,5 cm, CN

Le schéma de couleurs des rosettes – blanc / bleu / rouge et jaune / vert / rouge – caractérise les oeuvres en émail de Limoges créées vers 1200. On retrouve ces couleurs sur la croix de procession exposée dans cette salle.



Limoges, *Croix d'autel ou de procession*, 1210–1220,
émail champlevé, cuivre doré, 31,8 × 17 cm, CN

Les croix de procession telles que celles-ci étaient placées sur une croix en bois. Avant la messe, on les apportait à l'autel en procession. Cet exemplaire a constitué la dernière acquisition de Willem Neutelings (1916–1986), collectionneur privé qui a donné son nom à une collection du Bonnefantenmuseum. Cette croix y occupe donc une place toute particulière.



Limoges, *Médaille*, vers 1225,
émail champlevé, cuivre doré, épaisseur 8,5 cm, CN

La couleur bleu outremer foncé est probablement due au lapis-lazuli, un pigment très précieux utilisé généralement pour des objets importants. Le dragon tressé fait penser à des motifs insulaires, qui sont apparus sur le continent européen à partir de l'an 1000. Le Musée Schnütgen à Cologne présente un médaillon du même type et de la même période.



Région de la Meuse, *Bras-reliquaire*, objet en fer forgé, vers 1170, support, 13^{ème} ou 14^{ème} siècle, fer forgé et vernis brun, bois et terre glaise et traces de dorures, hauteur 50,5 cm, CN



Limoges, *Pyxide*, deuxième moitié du 13^{ème} siècle, émail champlevé, cuivre et restes de dorures, 10 × 6,2 cm, CN

Le mot de pyxide ne fait pas référence à la fonction mais au matériau de ce petit coffret en cuivre. En grec, Puxos signifie bois de palmier. Avec l'ivoire, il s'agissait du matériau le plus utilisé dans l'Antiquité classique pour conserver les objets précieux tels que les bijoux ou les onguents. Normalement, ces petits coffrets étaient ronds. Les pyxides ont été utilisées dès le quatrième siècle dans les cultes chrétiens. Ce coffret présente une croix et les lettres IHS (in hoc signo, c'est-à-dire le monogramme de Jésus). Il avait sans aucun doute une fonction religieuse : on y mettait probablement les hosties consacrées.



Limoges, *Crosse d'évêque*, 1240–1250, émail champlevé, cuivre doré, hauteur 31 cm, CN

Saint Michel terrassant le dragon : telle était la représentation la plus utilisée sur les crosses d'évêque et d'abbé. Ce qui est remarquable, c'est que cette crosse ne comprend pratiquement que des serpents. Le serpent avait séduit Ève au paradis et, comme le dragon, symbolisait donc le mal. La boucle de cette crosse aboutit en une tête de dragon et présente aussi de petites écailles. Sur la tête, deux nids foisonnant de salamandres sont représentés, en bas et en haut. À partir de là, quatre serpents se glissent vers le bas. De ce type de crosses, seuls deux autres exemplaires ont été conservés. Sur la base de leur propriétaire, ils ont tous deux été datés d'avant 1250.



Région du Rhin?, 14^{ème} siècle, bords de textile, provenant sans doute d'un antependium

Salle A10



Luciano Fabro (1936–2007), *Ogni ordine è contemporaneo d'ogni altro ordine : Quattro modi d' esaminare la facciata dell ss. Redentore A Venezia*, 1972/73, sérigraphie sur papier, marouflé, 58 × 83 cm par feuille, 2 ensembles de 12 feuilles, 2 ensembles de 15 feuilles, acquisition 2010

On pourrait traduire ce long titre de la façon suivante: « Chaque ordre est contemporain aux autres ordres. Quatre manières d'étudier la façade de l'église du Rédempteur à Venise. » C'est de Dante Alighieri (1265–1321), le célèbre écrivain italien, que Fabro a tiré l'idée d'examiner de quatre manières différentes – littérale, allégorique, morale et analogique – une œuvre de l'architecte de la Renaissance Andrea Palladio (1508–1580). Les quatre variantes ont été réalisées de sorte à « pouvoir lire simultanément les quatre méthodes », explique Fabro.



Luciano Fabro (1936–2007), *Prometeo (Prométhée)*, 1986/87, marbre, poteaux de mesure et jalons de géomètre, 400 × 500 × 248 cm, acquisition 1987 avec le soutien de la Société Rembrandt

Prometeo, le titre d'une installation de Luciano Fabro, datant de 1986/1987 et qui semble à première vue passablement énigmatique, fait référence à la mythologie grecque. Prométhée subtilise le feu aux dieux, apprend à l'homme des arts et des techniques de nature diverse et lui permet ainsi de sortir de son état animal. Dans les interprétations les plus récentes du mythe de Prométhée, le progrès technologique est associé à l'orgueil humain, qui, comme le dit le proverbe, précède la ruine. *Prometeo* est contemporain de Tchernobyl, la plus grande catastrophe technologique de l'histoire de l'humanité.



Jannis Kounellis (1936), *Zonder titel (Sans titre)*, 1979, matériaux divers, 670 × 470 × 17 cm, acquisition 1988

Cette installation murale d'apparence moderne, créée par Jannis Kounellis, un Italien d'origine grecque, comprend plusieurs fragments historiques. Kounellis a placé sur des consoles en acier des moulanges en plâtre de têtes de l'Antiquité classique, maculés de peinture et de rouille. La trame qui relie visuellement ces fragments provenant de l'Antiquité est basée sur une peinture murale qui a maintenant disparu, réalisée par l'artiste viennois Gustav Klimt (1862–1918) et intitulée *Jurisprudencia* (1903/1907).

Salle C1



attribué à Jan van Steffeswert (vers 1460– vers 1530),
Corps du Christ, 1505–1510, noyer avec restes de polychromie,
hauteur 190 cm, LGOG

Cette figure expressive du Christ a été remise en 1916 par l'église Saint-Laurent de Voerendaal à la Société Limbourgeoise d'Histoire et d'Antiquité. Le Christ n'avait déjà plus de bras. Avec l'*Évêque assis*, il s'agit de la première sculpture de Jan van Steffeswert à entrer dans la collection du Bonnefantenmuseum.



Jan van Steffeswert (vers 1460– vers 1530),
Trinité mariale, 151[1]?, noyer, hauteur 86,2 cm, BM

La renaissance du catholicisme au dix-neuvième siècle, et cela tout spécialement dans le Limbourg, a été accompagnée d'une forte romantisation du Moyen Age. De nombreuses sculptures qui avaient perdu leur polychromie d'origine retrouvèrent un caractère « moyenâgeux » selon les vues de l'époque. C'est ainsi que cette Trinité mariale fut peinte de manière néogothique, avec beaucoup de couleurs. Ce n'est qu'en 1960, lorsque la peinture fut enlevée, que l'on découvrit la signature IAN et la date 151[1?].



Jan van Steffeswert (vers 1460– vers 1530),
Sainte, 1501, noyer, pas de polychromie, hauteur 84,3 cm, BM

L'absence de la main droite, dans laquelle cette sainte portait son attribut, empêche de savoir de quelle sainte il s'agit. La couronne de fleurs fournit toutefois quelques indices: en effet, elle était généralement associée à Agnès ou Ludivine de Schiedam. Les vêtements de cette sainte, et le col en forme de V, se retrouvent dans un grand nombre de sculptures sacrées de Jan van Steffeswert.



attribué à Jan van Steffeswert (vers 1460– vers 1530),
Trinité mariale, 1500, noyer, hauteur 44,2 cm

Cette sculpture est clairement destinée à un environnement domestique et non ecclésiastique. Le but était qu'on la regarde de tous les côtés, comme le montrent les finitions de la chaise Dagobert d'Anne, qui comprend une rosette sur la partie arrière, et les détails intimes tels que le pied de Marie, à l'arrière, qui garde péniblement son équilibre alors que Jésus tente de lui retirer le bol de bouillie. Cette représentation des plus humaines indique fortement le besoin d'humaniser la Sainte Famille, un besoin qui s'est fait clairement ressentir à partir des années 1500.



Jan van Steffeswert (vers 1460– vers 1530),

Marie-Madeleine s'agenouillant, vers 1525, noyer, polychromie partielle ultérieure et dorures, hauteur 28,5 cm, acquise avec le soutien de la Société Rembrandt

Cette petite sculpture intime représentant Marie-Madeleine, acquise en 2003 par le Bonnefantenmuseum, peut être attribuée en toute certitude à Jan van Steffeswert, sculpteur de Maastricht. On y trouve aussi bien sa signature IAN que son poinçon de maître. Cette oeuvre témoigne indéniablement du style caractéristique du maître et de son attention pour les détails et le caractère humain des figures bibliques. La sainte est représentée dans une position touchante, les mains repliées sur la poitrine et le regard dirigé vers le haut. On ne voit pas où elle regarde mais il y a tout lieu de penser que cette sculpture faisait partie d'une scène se déroulant sous la croix.



Jan van Steffeswert (vers 1460 – vers 1530), *Évêque assis*, vers 1515, noyer avec restes de polychromie, hauteur 86,1 cm, LGOG

Dans l'oeuvre de Jan van Steffeswert, les personnages masculins assis constituent une exception. Les traits de ce personnage, qui font penser à un portrait, sont aussi atypiques. Pourtant, la signature et le poinçon du maître ne laissent aucun doute sur l'identité de l'artiste. L'ouverture ovale de la mitre comprenait à l'origine une relique probablement recouverte de cristal de montagne.



Bourgogne, *Marie-Madeleine lors de la Mise au tombeau*, fin du 15ème siècle, grès avec polychromie, hauteur 68 cm, CN

On reconnaît Marie-Madeleine à son attribut, le pot à onguent. À l'origine, cette sculpture faisait partie d'un groupe de sculptures représentant la Mise au tombeau. Outre Marie-Madeleine, les personnages représentés étaient Marie, Jean l'Évangéliste, Nicodème et Joseph d'Arimatee. La partie arrière plate de la sculpture et la direction dans laquelle est tourné le visage de Marie-Madeleine laissent supposer que celle-ci se tenait devant la tombe du Christ, à droite. La sculpture présente aussi différents restes de peinture ou polychromie originelle.



Nord de la France, *Marie sur un trône avec son enfant*, 14ème siècle, grès avec restes de polychromie, hauteur 89 cm, CN

Marie, couronnée et portant un sceptre, est représentée assise sur un trône. De sa main gauche, elle soutient son enfant qui a un globe dans sa main. Marie est représentée comme reine du Paradis. Ce type de représentations était inspiré par les sculptures des porches des cathédrales gothiques de France.



Oeuvre attribuée au Maître d'Elstloo (1490–1550 environ),
Piété, 1500, chêne, pas de polychromie, hauteur de 48 cm, BM

Cette petite sculpture de Marie portant le corps sans vie de son fils est attribuée au fondateur du grand atelier Elstloo à Roermond, aux Pays-Bas. Ce sculpteur est connu sous le nom de *Maître d'Elstloo*, d'après son oeuvre la plus importante dans l'église d'Elstloo. Jusque dans les années trente du vingtième siècle, cette sculpture raffinée se trouvait dans une petite chapelle située au bord d'une route, la « Groels kepèlke » de Hunsel, près de Roermond. Elle fut ensuite placée dans l'église de Hunsel. En 1944, la sculpture fut prêtée au Bonnefantenmuseum en longue durée.



Pays-Bas Méridionaux, *Trinité mariale*,
vers 1520, chêne, pas de polychromie, hauteur 96 cm, BM



Pays-Bas Méridionaux ou Nord de la France, *Ecce Homo*,
1525–1550, chêne avec polychromie d'origine, hauteur 130 cm,
acquise avec le soutien de la Société Rembrandt

Le Christ est présenté au peuple, presque en taille nature, comme Ponce Pilate l'a fait d'après l'Évangile: « Ecce Homo » (Voici l'homme). La présence de la polychromie donne à cette sculpture un caractère encore plus réaliste. Au vu de la forte usure sur les pieds, il est probable que cette sculpture a été souvent embrassée. Sa provenance est inconnue. De telles représentations n'existent qu'en petit nombre; aux Pays-Bas, elles sont même rarissimes. On a trouvé certaines sculptures de ce type dans la région du Rhin. Mais c'est avec les Ecce Homo de Bourgogne et du nord-est de la France qu'elle présente le plus de ressemblances. Dans ces régions, la dévotion pour les sculptures Ecce Homo est aussi plus grande que dans le plat pays.

Salle C2

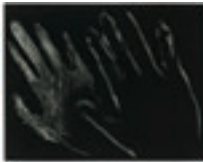
Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL)

Salle C3



Bruce Nauman (1941)

Handpuppet (Marionnette), 1990, matériaux divers, 128 × 148 × 155 cm, acquisition 1995



Bruce Nauman (1941)

Zonder titel (Sans titre) (Mains), 1990/91, pointe sèche et aquatinte sur papier, 26/38, 42,6 × 49,5 cm, acquisition 1995



Bruce Nauman (1941)

Zonder titel (Sans titre) (Doigts et trous), 1994, sérigraphie, monotype sur papier, 62,5 × 68,5 cm, acquisition 1995



Bruce Nauman (1941)

Zonder titel (Sans titre) (Doigts et trous), Gravure sur papier, 23/50, 50,2 × 55,9 cm (7×), acquisition 1995

Dans l'œuvre de Bruce Nauman, les mains jouent un rôle important. Elles exécutent ce que le cerveau conçoit, expriment clairement le langage corporel et montrent ce que l'homme, poussé par les émotions, est capable de faire. En d'autres mots, les mains permettent de créer, de caresser, de gesticuler mais aussi d'assassiner. Dans *Handpuppet*, une main en carton joue un spectacle d'ombres chinoises apparemment frivole. Toutefois, cette main qui pend fait aussi référence à une image moins gaie. Nauman a en effet expliqué vouloir représenter une coutume d'un peuple de l'Himalaya qui plaçait les condamnés à mort derrière un drap, puis mettait à mort les « ombres ».

Salle C4



Sol LeWitt (1928–2007), *Wavy Brushstrokes (Coups de pinceaux ondulants)*, 1995, gouache sur papier, 156,2 × 153,4 cm, acquisition 2005

Depuis 1967, Sol LeWitt, un artiste conceptuel qui a eu beaucoup d'influence, exprime de manière systématique son opinion selon laquelle l'idée a la priorité par rapport à l'objet réalisé et que la réalisation ne constitue qu'une opération de routine. Les instructions précises, sur la base desquelles ses assistants – le plus souvent de jeunes artistes – exécutent le travail sont résumées dans le titre des œuvres. Il y a une exception à cette règle, qu'il a imaginée : les gouaches, qu'il réalise lui-même.



Sol LeWitt (1928–2007), *Vertical Lines Not Straight, Not Touching (Lignes verticales non droites, ne se touchant pas)*, 1990, gouache et crayon sur papier, 57,2 × 75,6 cm, acquisition 2005



Sol LeWitt (1928–2007), *Irregular Form (Forme irrégulière)*, 1998, gouache sur papier, 153,6 × 236,2 cm, acquisition 2005



Sol LeWitt (1928–2007), *Part of a Cube (Partie d'un cube)*, 1999, gouache sur papier, 153,6 × 233,6 cm, acquisition 2005



Sol LeWitt (1928–2007), *Tangled Bands (Bandes enchevêtrées)*, 2000, gouache on paper, 154,3 × 231,4 cm, acquisition 2005

Les figures géométriques spatiales, et tout spécialement le cube et ses dérivés, sont les formes et motifs favoris de LeWitt. Elles constituent sa marque de fabrique depuis les années soixante. Bien que les œuvres puissent présenter de grandes différences pour ce qui est des matériaux, du style et de la réalisation, elles forment un ensemble ressenti comme logique, basé sur les principes systématiques de LeWitt. Dans ce cadre, il y a même place pour une œuvre intitulée *Irregular Form* (Forme irrégulière).

Salle C5

Salle réservée aux expositions temporaires

Salle C6



Angleterre (Nottingham?), *Banquet d'Hérode et Salomé,*
15ème siècle, albâtre et polychromie, 50 × 30 cm, CN

Ce relief montre l'instant où Salomé présente la tête de Jean-Baptiste à sa mère, Hérodiade. Pendant un banquet, le roi Hérode avait été si impressionné par la danse de Salomé qu'il lui avait promis de lui donner tout ce qu'elle désirait. Elle écouta sa mère et demanda la tête de Jean-Baptiste. Hérodiade voulait ainsi se venger parce que celui-ci avait condamné sa relation avec Hérode. L'albâtre montre Hérodiade à table, aux côtés d'Hérode. À l'origine, cet objet d'art faisait partie d'une série de reliefs en albâtre représentant des scènes de la vie de Jean-Baptiste.



Angleterre (Nottingham?), *L'arrestation du Christ et de Judas,*
15ème siècle, albâtre avec polychromie, 43 × 26,5 cm, CN

Les reliefs en albâtre d'Angleterre étaient très recherchés dans toute l'Europe, sous la forme de retables composés, dont ce panneau faisait partie, ou d'oeuvres autonomes. Les reliefs étaient tous polychromés de manière exubérante et souvent aussi munis de dorures, comme cela est encore bien visible ici.



Angleterre (Nottingham?), *La tête de Jean-Baptiste sur un plateau,*
fin du 15ème siècle, albâtre avec restes de polychromie,
hauteur de 32 cm, CN

Cette oeuvre fait référence à l'histoire biblique de la décapitation de saint Jean-Baptiste. Au milieu, on voit sa tête qui repose sur un plateau et sur les côtés Pierre avec la clé et Thomas à Becket (1118–1170). La résurrection du Christ est représentée sur la partie inférieure. Au-dessus de la tête de Jean, deux anges conduisent l'âme du martyr au paradis. Deux saints sont représentés des deux côtés des anges : celui de droite est probablement Catherine, que l'on reconnaît à la roue. Le relief avait sans doute été mis dans un petit coffret en bois comprenant des volets latéraux. Ce type d'autels était destiné à des pratiques de dévotion domestiques.



Angleterre (Nottingham?), *L'Assomption et le Couronnement de Marie*, vers 1480, albâtre avec polychromie, 56,5 × 28,5 cm, CN

Cette représentation donne une image vivante de l'Assomption de Marie, comme on le faisait dans le centre de l'Angleterre. Les anges renforcent l'auréole de Marie alors que Thomas l'incroyant reçoit sa ceinture. La trinité est particulière car le Saint-Esprit n'est pas représenté sous la forme d'une colombe mais de manière identique à Dieu le Père. On a conservé environ 80 exemplaires de ce type d'albâtres du 15^{ème} siècle. L'iconographie générale permettait à cet albâtre d'être utilisé pour des pratiques de dévotion domestiques mais également comme partie centrale d'un retable en albâtre.



Angleterre (Nottingham?), *La tête de Jean-Baptiste sur un plateau*, fin du 15^{ème} siècle, albâtre avec restes de polychromie, 29 × 22 cm, CN

Cette œuvre représente aussi Thomas à Beckett (1118–1170), le saint patron de l'Angleterre, et Pierre. Dieu montre du doigt son fils, l'Agneau de Dieu. À partir de 1450 environ, les reliefs en albâtre ont été exportés à grande échelle en Scandinavie. Et c'est précisément des sources nordiques que l'on sait que les reliefs autonomes tels que ceux représentant la tête de Jean-Baptiste sur un plateau constituaient souvent des dons de particuliers aux églises.

Salle C7



Région de la Meuse, *Jean l'Évangéliste faisant partie d'un Calvaire*, ca.1320, vers 1320, noyer avec restes de polychromie, hauteur 131 cm, LGOG

Ce qui frappe sur cette sculpture, ce sont les nombreux restes de polychromie d'origine. Ces restes de peinture aux nombreuses couleurs permettent de se faire une idée de l'apparence authentique de cette sculpture médiévale.



Région de la Meuse, *Sedes Sapientiae*, fin du 13ème, noyer avec polychromie et dorures, hauteur 75 cm

Le type de sculptures représentant Marie sur un trône, avec son fils sur les genoux, porte le nom de *Sedes Sapientiae* ou *Siège de la sagesse*. Dans cette sculpture, le Christ est associé au roi Salomon, modèle de sagesse et fondateur du premier temple juif de Jérusalem, comme l'explique l'Ancien Testament. Marie symbolise son trône en or, sur lequel Jésus a pris place en tant que nouveau Salomon. Dans la collection du Bonnefantenmuseum, la sculpture de Marie sur le trône avec son enfant constitue un exemple tardif du type *Sedes*, comme le montre l'expression différente des deux personnages par rapport à leurs précurseurs du douzième et du début du treizième siècle, où le ton général était beaucoup plus froid et distant.



Région de la Meuse, *Pietà*, vers 1400, noyer avec restes de polychromie, hauteur 96 cm, BM

À partir du quatorzième siècle, de nouveaux thèmes apparaissent sous l'influence du mouvement mystique. Les peintures et les sculptures décrivaient les visions des mystiques dans leur désir ardent de s'associer intimement à Dieu. Suivant l'exemple de ces mystiques, les croyants cherchaient la présence d'objets d'art pour méditer et prier dans la solitude. Les sujets ayant trait à la dévotion au chemin de croix du Christ étaient tout particulièrement appréciés. Le thème de la *pietà* représentant Marie et le corps sans vie de son fils sur ses genoux était souvent utilisé comme sujet de méditation dans les périodes de guerre et d'épidémie de peste.



Région de la Meuse, *Croix*, vers 1300 siècle, chêne avec restes de polychromie, hauteur 148 cm, LGOG

Ce Corps du Christ datant du 13ème siècle fait partie des plus anciennes sculptures en bois du musée. Son esthétique graphique et sobre lui donne une impression un peu archaïque. Cette sculpture contraste avec les croix du douzième siècle qui, par l'attitude frontale et distante du Christ, symbolisaient la victoire sur la mort. Le Christ n'a ici plus rien du triomphateur et subit le martyre avec résignation.

Salle C8



Malines, *Retable représentant la Trinité mariale*, vers 1500, noyer et polychromie, 37 × 55 cm, CN

Le format, la composition et la réalisation de ce retable domestique tout simple laissent penser que cet objet d'art n'était pas plus grand que ce que nous voyons maintenant. Toutefois, il y avait probablement une représentation du Saint-Esprit sous la forme d'une colombe, au milieu de la partie arrière, qui est entièrement couverte d'une auréole dorée. Ce petit retable est l'une des nombreuses oeuvres de dévotion à Anne qui ont été réalisées à la fin du 15^{ème} siècle aux Pays-Bas. De telles compositions se retrouvent aussi dans les écrits qui ont trait à la dévotion à Anne et sur des gravures sur bois autonomes. Les parties latérales donnent une impression de profondeur et peuvent laisser penser que ce retable était, à l'origine, destiné à une niche d'angle.



Région du Bas-Rhin, Arnt van Zwolle (atelier),

Retable représentant Marie, sainte Catherine et sainte Barbe, vers 1500, chêne avec polychromie et dorures, 70,3 × 57,8 × 18,5 cm, CN

Au fil des siècles, de nombreux objets d'art ont été séparés, tirés de leur contexte d'origine puis rassemblés pour former de nouveaux ensembles, à des fins commerciales par exemple. Le coffret et les petites sculptures de ce retable domestique très rare datent de 1500 environ ; il semble que ces éléments proviennent d'objets distincts. Des recherches plus poussées permettront d'éclaircir ce point.



Maître de 1518, ayant travaillé à Anvers?, vers 1518–1525,

Autel domestique représentant l'Annonciation, la Visitation et l'Adoration des bergers, vers 1520, chêne avec polychromie et dorures, 75,5 × 119 × 23,5 cm, CN

La partie centrale de cet autel est formée d'une scène de l'Adoration des bergers, découpée dans le bois et polychromée. Marie, que l'on voit de côté, s'agenouille à côté de l'Enfant Jésus, qui est couché sur le sol, sur la traîne de sa jupe. Marie et son enfant sont accompagnés de deux bergers. Un âne, un boeuf et un ange jouant de la trompette sont représentés dans les ruines du palais du roi David. Juste derrière l'Enfant Jésus, deux petits personnages se mettent à genoux. À l'arrière-plan, à droite, l'on distingue l'Annonciation aux bergers. La représentation est embellie par de jolies décorations architecturales.

Salle C9



France (Ile – de – France), *Sainte Catherine d'Alexandrie*, vers 1500, marbre, hauteur 54 cm, CN

Catherine d'Alexandrie se reconnaît à la roue cassée qu'elle porte dans sa main gauche. Cette roue fait référence à son martyre. Les versions sont diverses. On dit par exemple qu'elle aurait défendu le christianisme dans une dispute avec une foule de savants et qu'elle l'aurait emporté par ses connaissances. L'Empereur Maximien l'a condamnée en 307 parce qu'elle refusait d'adorer des divinités païennes. Il décida de lui faire subir le supplice de la roue mais, par miracle, celle-ci se brisa. Catherine d'Alexandrie fut finalement décapitée au moyen d'une épée. Sur cette sculpture, la pointe de l'épée touche le corps de Maximien ; Catherine retient l'Empereur du pied, de manière triomphante.



Région du Rhin (Cologne?), *Évêque (saint Wolfgang?)*, deuxième quart du 14ème siècle, albâtre, hauteur 44,5 cm, CN

C'est probablement saint Wolfgang qui est représenté ici, l'évêque de Regensburg et le Précepteur des enfants de l'Empereur Henri Ier, au dixième siècle. Sa tombe est devenue un important lieu de pèlerinage. L'on pense que cet albâtre a été réalisé en Allemagne et non pas à Nottingham, où ce type d'oeuvre était fabriqué en grand nombre. La qualité élevée de cette sculpture indique aussi qu'elle provient de l'Europe continentale et non pas des ateliers anglais qui fabriquaient de tels objets en série.



France (Bourgogne?), *Saint (apôtre?)*, milieu du 14ème siècle, marbre, hauteur 52,5 cm, CN

Il manque les mains de l'apôtre ainsi que la banderole qu'il tenait dans ses mains. Le grand nombre de plis du manteau drapant le corps de l'apôtre est remarquable. La forme en S du personnage est caractéristique du *style gothique international*. La manière dont le visage barbu est représenté fait penser aux oeuvres que le sculpteur Claus Sluter a réalisées à la fin du quatorzième siècle en Bourgogne. Cette sculpture a vraisemblablement fait partie d'un groupe de douze apôtres, représentés dans un grand retable ou un tombeau monumental.



France (Bourgogne?), *Pleurant*, vers 1400,
marbre, hauteur 30,5 cm, CN

Les pleurants, des personnages en costume de deuil en train de pleurer, étaient placés autour des tombeaux, de manière autonome ou dans des niches. Les morts pouvaient ainsi compter en continu sur des personnes qui pleuraient leur disparition. Il est probable que ce personnage lisait la messe des morts dans son livre d'heures.



Région de la Meuse, *Fonds baptismaux avec trois têtes masquées (mascarons)*, en provenance de l'Église Saint-Mathieu de Maastricht, vers 1300, pierre de taille, 50 × 11 × 80 cm, LGO



Détail, fonds baptismaux, voir salle C9

Salle C10

Franz West (1947), *Plakate (Affiches)*, 1983/87,
tailles diverses, offset sur papier, don de l'artiste 1997

La série Plakate, qui couvre une paroi entière, est une adaptation partielle d'affiches d'exposition, que West a réalisée dans l'esprit du fondateur indiscuté de la sculpture sociale, Joseph Beuys (1921–1986). Cette œuvre montre la collaboration active entre l'artiste et ses collègues.



Franz West (1947), *Leviten*, 1996, 9 canapés en acier d'armature,
couvertures et oreillers en coton, 128 × 60 × 93 cm, acquisition 1996

«Je désire que l'art soit véritable, qu'il ne soit pas une illusion comme au cinéma», a affirmé un jour Franz West. «Je désire pouvoir y entrer, m'y asseoir, m'y coucher. L'apparence d'une œuvre d'art ne m'intéresse pas. La seule chose qui importe, c'est le rapport que l'œuvre d'art entretient avec l'espace.» Et la manière dont elle modifie l'espace dans le musée, pourrait-on ajouter. West a fait couvrir cette série de canapés, en référence à la peinture murale noire et blanche, en forme de spirale, réalisée par Sol LeWitt pendant la même période dans la tour en coupole du musée.



Franz West (1947) *Paßstücke (Accessoires)*, 1998/99, tailles diverses, plâtre, scie, fil électrique, fil, vidéo, acquisition 1999

C'est au début des années soixante-dix que West a réalisé ses premières sculptures portables, appelées Paßstücke (Accessoires). West enveloppe des objets de la vie quotidienne (une scie par exemple) dans de la toile métallique et du plâtre, pour que le public prenne ces objets et marche avec eux. Regardez aussi la vidéo d'instructions que l'artiste a fait réaliser. Les objets de West fonctionnent comme des prothèses. Avec un grand clin d'œil, il met en question la relation souvent distante que nous entretenons avec les œuvres d'art.

Salle B1



Aldo Rossi (1931–1997) *Venezia Analoga (Venise analogue)*, 1989, photo-litho sur papier, 101 × 140 cm, acquisition 1992

Rossi était charmé par les peintures Capriccio de Canaletto, où un paysage de ville ressemblant à Venise était composé de bâtiments non vénitiens de Palladio. Outre des bâtiments historiques comme le *Ponte dell'Accademia* en bois, *Venezia Analoga* comprend des conceptions de Rossi telles que le *Teatro del Mondo* flottant et le porche de la Biennale de Venise (1979/1980). Comme le temps, les conditions météorologiques sont confuses. Le brouillard semble prendre possession de l'architecture alors qu'une forte ombre se couche sur le *Théâtre du Palazzo*, qui prend la forme de la célèbre cafetière de Rossi.

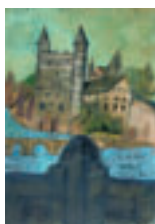


Aldo Rossi (1931–1997) *Museum (Musée)*, 1993, gravure et aquateinte en couleur sur papier, 103/120, 50 × 70 cm, acquisition 1994

Cette gravure exprime quelques pensées de Rossi sur les musées. Sur la rive gauche de la Meuse, nous voyons l'aile centrale du musée, en coupe et comme un plan. La forme rouge représente le cœur du bâtiment, l'escalier entre la tour intérieure et la tour donnant sur la Meuse. La vieille ville est représentée sur l'autre rive. Le titre, *Verlust der Mitte*, fait référence au célèbre livre que l'historien d'art autrichien Hans Sedlmayr a publié en 1948 sur le chaos et le délabrement de style du monde moderne, qui ne dispose plus de centre culturel fixe. Rossi n'estime pas qu'il s'agit d'un développement négatif: il y voit au contraire la raison d'être des musées.

Aldo Rossi (1931–1997) *Peinture du café du musée, Bonnefantenmuseum, 1995/6*

Rossi a réalisé une peinture sur panneau, pour le bar du café du musée Bonnefantenmuseum. Il s'est inspiré d'une composition de 1993 : le projet d'un nouveau complexe touristique à Gyeongju, une ville en Corée du Sud. Cette ancienne capitale du royaume de Silla comprend de nombreux monuments historiques (datant du bouddhisme ancien), qui ont incité Rossi à composer un jeu de formes et à confronter les idées architecturales de l'Orient et de l'Occident. Le projet n'a pas été retenu.



Aldo Rossi (1931–1997) *La Cupola x Maastricht, 1995, photo-litho sur papier, 2/26, 77 × 57,5 cm, acquisition 1995*

Rossi effectue une comparaison visuelle entre sa tour du Bonnefantenmuseum et les bâtiments historiques de Maastricht, et tout spécialement la Basilique romane de Notre-Dame et son massif occidental caractéristique, le vieux pont de la Meuse et la Pesthuis. Cette comparaison illustre la manière dont Rossi réalise ses conceptions. Il se laisse inspirer par une confrontation entre son propre langage des formes et les éléments et matériaux locaux de l'urbanisme. On voit quelque chose de semblable se passer sur la peinture de la paroi d'en face.



Aldo Rossi (1931–1997) *La città analoga (La ville analogue), 1976, collage, matériaux divers, 200 × 200 cm, acquisition 2005*

Aldo Rossi (1931–1997) *La città analoga (La ville analogue), 1995, gravure-photo sur papier, 50 × 35 cm, acquisition 1995*

Cette composition datant de 1976 constitue un fin amalgame de souvenirs, de projets et d'idées sur la ville en général. Le plan d'une ville typique du Nord de l'Italie, située au bord d'un lac de montagne, que Rossi a composé sur la base de ses souvenirs, est rempli d'un grand nombre de ses conceptions, telles que le cimetière de Modène ou l'immeuble Gallaratese à Milan et d'études historiques sur des quartiers ou des fragments provenant de manuels d'architecture. Cette vue imaginaire est une étude de la dynamique historique de la ville, qui intègre ou rejette les bâtiments et les quartiers, change continuellement et reste pourtant la même.

Salle B2 réservée aux expositions temporaires

Textes :

Paula van den Bosch

(art contemporain)

Lars Hendrikman

(art ancien)

Coordination :

Ineke Kleijn et Ingrid van Rooij

Photos :

Peter Cox, Etienne van Sloun

Le musée Bonnefanten reçoit une subvention structurelle de la Province du Limburg, et des subventions structurelles au projet de la Ville de Maastricht.

Sponsors : DSM, Océ, ESSENT

Le musée Bonnefanten bénéficie de la BankGiro Loterij.

www.bonnefanten.nl

© Bonnefantenmuseum



