



BERNARD DESCHEEMAEKER
WORKS OF ART

Ars Longa



20 Years of Masterpieces from the Middle Ages and the Renaissance.
A Selection from My Current Collection.

20 Jaar Meesterwerken uit de Middeleeuwen en de Renaissance.
Een Keuze uit Mijn Huidige Collectie.



BERNARD DESCHEEMAEKER
WORKS OF ART

Ars Longa

20 Years of Masterpieces from
the Middle Ages and the Renaissance.
A Selection from My Current Collection.

20 Jaar Meesterwerken uit
de Middeleeuwen en de Renaissance.
Een Keuze uit Mijn Huidige Collectie.



foreword – woord vooraf

"Ars longa, vita brevis". This familiar Latin quote is a translation of the first two verses of *Aphorisms* by the Greek Father of Medicine, Hippocrates of Kos (c.460-370 BC). Being a doctor, he undoubtedly had a more general meaning in mind for the word "τέχνη" ("technique" or "skills"), even so, this aphorism is doubtless one of the best known sayings on *The Arts*: "*Art is long, life is short*".

The events of recent months have once again shown us how relative life is; but art is forever.

I have been running my gallery for exactly 20 years -it was set up on 29 September 2000. I wanted to mark this *anniversary* by taking part in *Tefaf* in March of this year -it was to be my first appearance at a fair in twelve years and my first fully-fledged participation ever in Maastricht- but sadly, fate decided otherwise.

That is why this *catalogue* can be seen as a substitute, taking its place. Besides, isn't it a funny coincidence that I'm celebrating my 20th anniversary in September 2020 with this 20th catalogue? Not only that, but at the last count, there were precisely 20 *newsletters* to my name.

Seeing that what constitutes the real *leitmotiv* in all my 20 years as an art dealer is my newsletters and catalogues, the present edition is an attempt to reconcile both types of publications as one.

I will do that by first telling ten *stories*, as I have always done in my newsletters: stories about the profession of an art dealer, about my collection, the fairs, recent developments in the art trade, about the *provenance* of several pieces, about iconographic problems, but also some anecdotes and some what you might call *bagatelles* -to use a term from classical music- about art and antiques. And each *story* is illustrated with one piece from my current collection.

They are followed, as in my earlier catalogues, by 20 *descriptions* of 20 carefully selected works of art, covering each of my specialisms at least once: Flemish late-medieval sculptures; champlevé enamels from the 12th and 13th centuries; Gothic ivory carvings; bronze objects; a relief in mother-of-pearl; Renaissance tapestries; Flemish 17th-century paintings and drawings; Antwerp ceramics; and, it goes without saying, 16th-century painted enamels from Limoges. Nevertheless, there exists unity in such diversity: each piece has been selected on the basis of its extraordinary quality, its extreme rarity, its art historical relevance and its excellent condition.

The twin aims of this 20th catalogue are also *to learn and to enjoy*. I hope that this handsome publication provides a viewing and reading experience which is informative as well as enjoyable.

It is my pleasure to invite you to take a look now at this *Selection from my current collection*.

May, you too be entranced by the allure of this *anniversary* edition.

Ars longa, vita brevis.

Bernard Descheemaeker

"Ars longa, vita brevis". Dit overbekende Latijnse citaat is een vertaling van de eerste twee verzen van de *Aphorismi* van de Grieks arts Hippocrates van Kos, de vader van de moderne geneeskunde (ca.460-370 v. Chr.). Hoewel hij als dokter bij het woord "τέχνη" ongetwijfeld een meer algemene betekenis in gedachten heeft ("*techniek*" of "*ambacht*"), geldt dit citaat nog steeds als één van de best bekende spreuken over *De Kunsten*: "*De kunst is lang, het leven kort*".

Met de gebeurtenissen van de laatste maanden is andermaal gebleken hoe relatief het leven is ; maar de kunst, die blijft voor eeuwig.

Mijn kunsthandel bestaat dezer dagen exact 20 jaar -de oprichtingsakte dateert van 29 september 2000. Dit *lustrum* had ik graag wat glans gegeven door deel te nemen aan de *Tefaf* in maart van dit jaar -mijn eerste aanwezigheid op een beurs in twaalf jaar en mijn eerste volwaardige deelname in Maastricht *überhaupt*-, maar de omstandigheden hebben er, spijtig genoeg, anders over beslist.

Daarom deze *catalogus* als alternatief. Het is bovendien een geestig toeval dat ik in september 2020, mijn 20-jarig jubileum vier met deze 20ste catalogus, terwijl ik daarnaast ook nog eens precies 20 *nieuwsbrieven* op mijn teller heb staan.

Omdat mijn nieuwsbrieven en catalogi de werkelijke *rode draad* vormen in mijn 20-jarig bestaan als kunsthandelaar, heb ik gepoogd in onderhavige editie beide publicaties met elkaar te verzoenen.

Eerst zal ik tien *verhalen* vertellen, zoals ik dat altijd al in mijn nieuwsbrieven heb gedaan: verhalen over het beroep van kunsthandelaar, over mijn collectie, over de beurzen, over recente ontwikkelingen in de kunsthandel, over de *provenance* van enkele stukken, over iconografische problemen, maar ook enkele anekdotes en cursiefjes -men zou het, met een term uit de klassieke muziek, *bagatellen* kunnen noemen- over kunst en antiek. Dit alles geïllustreerd met telkens één stuk uit mijn huidige collectie.

Daarna volgen, zoals in mijn eerdere catalogi, 20 *beschrijvingen* over 20 zorgvuldig geselecteerde kunstvoorwerpen, waarbij elk van mijn specialismes minstens éénmaal aan bod komt: Vlaams laatmiddeleeuws beeldhouwwerk, email champlevé uit de 12de en 13de eeuw, de gotische ivoorsnijkunst, bronzen kunstvoorwerpen, een reliëfje in parelmoer, renaissance wandtapijten, Vlaamse 17de eeuwse schilderijen en tekeningen, Antwerps aardewerk en het onvermijdelijke 16de eeuwse geschilderd email uit Limoges. En toch is er eenheid in al die verscheidenheid: elk stuk is geselecteerd op zijn uitzonderlijke kwaliteit, zijn grote zeldzaamheid, zijn kunsthistorische relevantie en zijn uitstekende conditie.

Ook deze 20ste catalogus is er *tot lering en vermaak*. Ik mag hopen dat het ook ditmaal weer een mooi, aangenaam en leerrijk kijk- en leesstuk is geworden.

De oorspronkelijke Nederlandse teksten, telkens voorzien van een kleine afbeelding, vindt u in twee aparte hoofdstukken achteraan.

Graag nodig ik u nu uit om kennis te maken met deze *Keuze uit mijn huidige collectie*. Moge ook deze lustrum-editie u allen bekoren.

Ars longa, vita brevis.

Bernard Descheemaeker

to enjoy



tot vermaak

RECTANGULAR BOX: MALE AND FEMALE SAINTS

Flanders
3rd quarter 15th century
bone, with traces of original
polychromy
handle, lock and hinges in iron
and copper
10 X 25,5 X 15,5 cm

My current collection consists of approximately 135 objects, focussing on painted enamels from Limoges and Flemish late-Gothic sculpture.

But how does an art dealer start such a collection, in the knowledge that it is extremely difficult to acquire high-quality works of art on the one hand, and on the other, that such pieces are also very expensive, not least for a beginner entrepreneur with a very limited budget ?

Many colleagues have followed their father's footsteps in becoming art dealers and some of them have been in business for several generations. That, however, is not what happened in my case.

From 1991 until April 2002, I was employed by Jan Dirven -he himself had also succeeded his father as an art dealer. In September 2000 -that is exactly twenty years ago- I decided (having held a consultation with Jan) to establish my own business, the intention being, that once he had officially stopped, I would be able to stand on my own two feet.

Under Jan's wing I had the opportunity of gradually building a small collection, which I was able to exhibit in his gallery for two years, and even at his *Tefaf* stand in Maastricht in 2001 and 2002. At that time, my collection was of course modest and very limited, but that changed the moment a German client suggested that Jan buy his entire collection of small boxes and caskets. Seeing that Jan was preoccupied more with stopping than expanding the business, he declined to buy the entire stock of *Kassetten, Kästchen, Dosen und kleine Kabinette*; he did, however, suggest that I, as a budding art dealer, should contact the owner with a view to making an inventory of the entire collection. The collection was too important and my means too modest for me to acquire the entire collection in one go. However, I was able to buy a small selection at a time. Once I had sold the majority of those objects, I would drive again to Westphalia, returning to Antwerp with my car trunk full of boxes -and that time and again. There were boxes from the 15th, 16th, 17th and 18th centuries; there were boxes in silver, brass, iron, bone, leather and ivory; there were very tiny boxes but also quite large caskets; there were simple pieces but also really beautiful and very exquisite *Prunkdosen*.

I no longer own any of those boxes -there were more than sixty in all- but I was able to make good use of that stock during many years, and now each time I purchase a box or drive in the direction of Hannover, it always reminds of those early years which I fondly remember with great pleasure and gratitude.

Provenance

priv. coll., Vienna, 2019.

Compare

R.H. Randall, *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery*, New York, 1985, no.359.

D. Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux...* Louvre, Paris, 2003, nos.253-254.

M. Kryzhanovskaya, *Western European Medieval Ivories...* Hermitage, Saint-Petersburg, 2014, no.139.



PLAQUE FROM THE REVERSE OF A PROCESSIONAL CROSS: CHRIST IN MAJESTY ENTHRONED

Central Italy

c.1300

polychrome champlevé enamel,
on engraved copper gilt
8,1 X 8,1 cm

My logo represents a two-legged, flaming dragon with wings and a long thrashing tail.

This mythical creature is after a small medallion in champlevé enamel, which is in the Louvre¹. It is one of the earliest known West European representations in enamel and is traditionally situated in Conques and dated in the first quarter of the 12th century.

However, the material and the early dating were not the only reasons why I have chosen the griffin as my logo, what really clinched my decision was its amazing form. The griffin is characterized by a strong graphic quality, by its simplicity of form, monumentality and by its gracefulness. These are the very same characteristics found in medieval art, and which have made the mythical creature an *icon* of Romanesque art. Speaking in more general terms, the griffin symbolizes, in my opinion, a universal image of the Middle Ages and as such it makes a fitting logo for medieval art.



Provenance

von Oettingen-Wallerstein-coll., Schloss Harburg,
c.1828-1995.
gallery Trinity Fine Art, London, 1995.
priv. coll., England, 1995-2001.
Bernard Descheemaeker-Works of Art, Antwerp,
2001.
gallery Jan Dirven, Antwerp, 2001-2002.
Carlo Antonetto-coll., Turin, 2002-2010.
by descent to: Marco Antonetto-coll., Turin, 2010-
2015.

Literature

Grupp, IV, 1892.
inventory Oettingen-Wallerstein, Schloss Harburg,
c.1910.

Exhibition

1995, New York, *Medieval, Renaissance and Islamic
Works of Art*, New York-London, 1995, no.14.

¹ Inv. no. OA 6280 ; see: E. Taburet-Delahaye in: exh. cat.: 1995-1996, Paris-New York, *L'Oeuvre de Limoges...*, Paris-New York, 1995, no. 8 J, p.85.



PLATE: THE MONTH OF JANUARY

Pierre Reymond (monogr. PR)

Limoges

1565

painted enamel in grisaille, on copper
gilt

diam. 20,2 cm

244 gr.

Provenance

John Spencer Churchill-coll., the 7th Duke of Marlborough, Blenheim Castle (UK), 1883.
14.06.1883, Blenheim Castle, Christie's, lot 27.
Thomas Brooke-coll., Bridge, Huddersfield, 1883-1908.
Lucien Cottreau-coll., Paris, 1908-1910.
28-29.04.1910, Paris, galerie Georges Petit, lot 68.
13.06.1996, New York, Christie's, lot 38.
gallery Jan Dirven, Antwerp, 1996-1997.
priv. coll., The Netherlands, 1997-2020.

Literature

Catalogue of the Choice Collection of Limoges Enamels, from Blenheim Palace, London, 1883, lot 27.
V. Notin, in: exh. cat.: 2002, Limoges, *La Rencontre des Héros. Regards croisés sur les émaux peints de la renaissance*, Limoges, 2002, p.174, note 2.
B. Descheemaeker, in: exh. cat.: 2012, Antwerp, *De forti dulcedo. Masterpieces from the Middle Ages and the Renaissance (1200-1700)*. Catalogue 9, Antwerp, 2012, p.38, note 2.
B. Descheemaeker, *The Limoges Painted Enamels and the Seven Parisian Ivory Roundels from the Thyssen-Bornemisza Collection*. Catalogue 14, Antwerp, 2015, p.72 (no.1).
B. Descheemaeker, in: exh. cat.: 2016, Antwerp, *Bene Sapiat ! Enamelled Tableware from Limoges (1550-1600)*. Catalogue 15, Antwerp, 2016, p.20.

Pierre Reymond is known to have made many (incomplete) series of twelve plates depicting *The Representation of the Labours of the Months*. In 1565 he produced a series which is easily recognizable because there is a coat-of-arms and a banderol bearing the inscription *DE FORTI DULCEDO* at the bottom of each plate. Until recently, all the surviving plates belonging to this series were in diverse collections. However, now four of them have been reunited.

Eleven of the original twelve *De Forti Dulcedo* plates are documented¹: each plate measures approximately 20,2 cm in diameter; each weighs about 250 grams; and each has a quasi-identical decorum.

The borders on the obverse show a grotesque decoration of four repetitions of a strapwork with mythical creatures and putti interrupted at the top by a cartouche containing the corresponding zodiac sign. At the bottom of the border is a (hitherto unidentified) coat-of-arms accompanied by the motto *DE FORTI DULCEDO*. The reverse of each plate is richly ornamented with swags of fruit, strapwork and two cherubs. A central medallion, surrounded by an egg and dart border, depicts a profile portrait facing left against a black background stippled with gold. The border displays arabesque scrolls divided by four small oval cartouches, one of which is inscribed with the monogram PR. While all plates are monogrammed, only the *March* and *June* plates bear the date 1565. There can, however, be no doubt that the other ten were also produced in 1565, which, incidentally, is also evidenced by the style.

There were nine of these *De Forti Dulcedo* plates in the famous collection belonging to John Winston Spencer Churchill, the 7th Duke of Marlborough. After his death in 1883 the *Choice Collection of Limoges Enamels from Blenheim Palace* was auctioned at Christie's in London (lots 27-35), resulting in the complete dispersion of this unique ensemble.

Three of these nine plates are now in museums: in the Minneapolis Institute of Art: *The Month of April (The Woodcutting - Cancer ; lot 34)*; in the Ashmolean Museum in Oxford: *The Month of November (The Threshing of the Wheat - Aquarius ; lot 33)*; and in the Musée des Beaux-Arts in Limoges: *The Month of December (The Slaughtering of the Swine - Pisces ; lot 35)*.

¹ Until now, nothing is known about the current whereabouts of the plate representing *The Month of February (The Warming by the Fire - Taurus)* ; see also: V. Notin, in: exh. cat.: 2002, Limoges, *La Rencontre des héros...*, Limoges, 2002, p.107, note 2.



Since the auction in 1883, there has been no further documentation of lot numbers 28, 29 and 31, i.e. the plates representing the Months of *March* (*The Crossbow Hunt* - Gemini), *August* (*Harvesting the Wheat* - Scorpio) and *September* (*The Wine Harvest* - Sagittarius), and the present whereabouts of the *May* plate (*The Horse Ride* - Leo ; lot 30) is likewise unknown. The last-mentioned plate belonged to the collection of Hans Heinrich Baron Thyssen-Bornemisza in Lugano until approximately 1951 after which it “disappeared” from his collection. There is no way of knowing whether it was sold, gifted, destroyed, stolen or simply lost; it is remarkable to note, however, that shortly afterwards (1957), Baron Thyssen-Bornemisza also acquired the *October* plate of the *De Forti Dulcedo* series, which, likewise, belonged to the Blenheim collection (*The Ploughing the Field and the Sowing of the Seed* - Capricorn ; lot 32).

I managed to acquire that *October* plate, together with all his *Limoges Painted Enamels from the Thyssen-Bornemisza Collection* in 2015. In view of the fact that, shortly after, I was able to purchase the *July* plate (*The Haymaking* - Libra) and together with the *June* plate (*The Shearing of the Sheep* - Virgo) of which I had been the owner since 2012 -two enamels which did not come from Blenheim Palace- meant that three *De Forti Dulcedo* plates have been in my collection since 2016. That small ensemble was then bought by a European connoisseur.

As I hoped, I was recently able to offer him also a fourth plate for sale. I knew that the *January* plate from the *De Forti Dulcedo* series (which had likewise belonged to the collection of the Duke of Marlborough ; *The Banquet* - Aries ; lot 27) had been sold to a family in the Netherlands in 1997. This spring I finally had the opportunity to obtain that piece as well, and not long after, the plate (*January*) was again reunited with the other three *De Forti Dulcedo* plates (*June*, *July* and *October*). Now for the first time since the auction of the Duke of Marlborough’s collection in 1883, four of the twelve plates which originally formed a complete *Month* set, and which were executed in 1565 in the workshop of Pierre Reymond in Limoges, have once again been united to form one ensemble. If all goes well they will not be parted again.



January



June



July



October

THE ENTOMBMENT OF CHRIST

Brussels

c.1470-1480

walnut

50,3 X 26,2 X 16,5 cm

In *The Crucifixion*, *The Descent from the Cross* and *The Entombment of Christ*, the protagonists are always The Virgin, Mary Magdalene, Saint John the Evangelist and, of course, Christ Himself. But two other men appear regularly in their shadows: John of Arimathea and Nicodemus.

Who are they, why are they represented here and how do we recognise them ?

The names of Joseph of Arimathea and Nicodemus are first mentioned in the Bible in the context of the *Sanhedrin*, a rabbinical court in Ancient times. While Nicodemus is said to have argued in the Sanhedrin in favour of Christ (John 7: 46-52), Joseph of Arimathea, according to the Gospel of Luke (23: 50-51), was himself a member of the court. However, he disagreed with the court's conviction of Jesus and later even revealed himself as a supporter of Christ. At any rate, Joseph of Arimathea was an affluent Jewish man from a respected family. When Christ died on the Cross on Good Friday, Joseph together with Nicodemus offered to remove His Body from the Cross, to wrap it in shrouds and to organize its burial. He asked Pontius Pilate's permission to bury the body in an unused grave in his garden and was once again helped by Nicodemus. Together they placed Him in a grave hewn from rock and blocked the entrance with a large rock (Marc 15: 43-47).

The art of the *ancien régime* usually depicts John of Arimathea and Nicodemus side by side, whereby John is easily recognisable by his expensive cloak and luxurious hat.



Provenance

gallery A. Cesati, Milan, c.2005.
priv. coll., Milan, c.2005-2019.

Compare

A. Huysmans, in: *Beeldhouwkunst van de Zuidelijke Nederlanden...*, Brussels, 2000, no.33.



E

ARS LONGA, VETTING BREVIS

A SIBYL

Jan van den Hoecke

Antwerp

c.1640-1650

oil on canvas

103 X 76,5 cm

(in a modern frame: 113 X 86,5 cm)

Provenance

B. Campbell-Smith-coll., Scotland, 1951.
12.12.2003, London, Christie's, lot 8.
priv. coll., Italy, 2003-2019.

Literature

H. Lahrkamp: Der „Lange Jan“ - Leben und Werk des Barockmalers Johann Bockhorst aus Münster, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, no. 60, 1982, pp.112-113.
H. Vlieghe, Nicht Jan Boeckhorst, sondern Jan van den Hoecke, in: Beiträge zum internationalen Colloquium „Jan Boeckhorst - Maler der Rubenszeit“ im Westfälischen Landesmuseum Münster, in: Westfalen, LXVIII, 1990, pp.166-167.
M. Galen, Johann Boeckhorst. Gemälde und Zeichnungen, Hamburg, 2012, pp.361-362, ill.p.364.
J. Sanzsalazar, Jan van den Hoecke (1611-1651), el pintor de Sibilas: éxito, inspiración y dispersión de una iconografía muy personal, in: Philostrato, Revista de Historia y Arte, January, 2019, pp.5-32.
RKD, doc.108177.

Compare

A second version of this unidentified *Sibyl* is in the Musée des Beaux-Arts (Musée le Tessé) in Le Mans.

The vetting in Maastricht has always been a point of pride of *The European Fine Art Fair*. It is rather unfortunate to discover that in recent years the so-called *vetting* process has sometimes become, on the one hand, a little one-sided, and, on the other, in some cases, little more than pedantic.

Let's go back in time: in the nineties I was the assistant of Jan Dirven, an art dealer located in Antwerp. But in addition to being one of the six *founding fathers* of *Tefaf*, Jan had also for quite some years been *Chairman* of the *Antiques* section of the fair which at the time was in full expansion mode¹. As his right hand I invariably acted as secretary of one of the vetting committees (*medieval and renaissance antiques and works of art*) for that period (1991-2002) and was therefore a privileged observer. Although vetting in those days was undoubtedly not free from mistakes and oversights, I dare, with my hand on heart, to maintain that the vetting members would make every effort to serve and protect the dealer and the client to the best of their impartial ability.

While I am convinced that present day vetting members also use all their knowledge to carry out their duties in an appropriate fashion, I would still like to make two comments here.

First of all, it does not seem very practical to me that for a number of years now the vetting in Maastricht, is being performed exclusively by museum curators. While there is no doubt that these curators possess a very thorough scholarly knowledge, it is, even so, regrettable that dealers, restorers, external experts, collector *connoisseurs*, and others have been excluded from the various committees. It means that with them specialist knowledge, such as familiarity with the trade, information on the provenance of objects, and specific technical and material skills, is no longer available to the vetting process. Vetting therefore became somewhat one-sided and all the various disciplines are, no longer, vetted in the same, meticulous manner.

But there is also a second matter which is a source of concern to many dealers. The *vetting* has, in some cases, become little more than a quibbling exercise. When I was acting as secretary to one of the vetting committees, vetting was mainly restricted to assessing the authenticity of the objects, rejecting inferior objects "*which were not in the interests of the fair*", and evaluating the condition of the objects presented. It goes without saying that that is still essential today. But because dealers rarely bring along fakes and inferior objects on the one hand, and because on the other, the vetting members are all museum curators, it is rather sad to experience that, in some cases, the actual vetting seems to have become little more than a few rather unimpressive and minor remarks on attributions and datations.

Should the vetting committee again be comprised of a select but diverse group of curators, scholars, dealers, auction experts, restorers and collectors, then I am convinced that the desire for scoring points exhibited by some vetting members, will disappear and that all disciplines will be assessed on an equal basis. And then the essence of vetting -which is the rejection of non-authentic and inferior objects- will once again prevail.

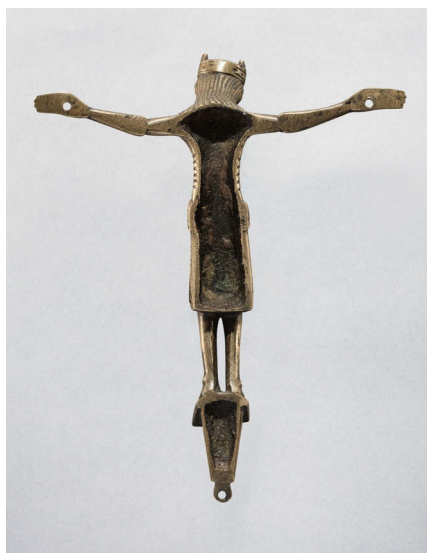
¹ A. van Griensven, *A History of the European Fine Art Fair*, in: *The European Fine Art Fair. Handbook 1993*, s.l., 1993, pp.11-16.



Ante
De excelsis
Coelorum
Habitu
et noscetur
in diebus
novissimis

BRONZE CHRIST

Eastern France
 ("Burgundische Folge")
 2nd half 12th century
 bronze, with green patina
 18,7 X 15,2 cm



Compare

P. Bloch, *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlin, 1992, nos. VD, 1-8, pp.223-227 and ills. pp.100-102.
 P. Williamson, *The Wyvern-coll., 1. ... Sculpture and Metalwork*, London, 2018, no.28.

Art dealers are known to grumble about the following: “*museums aren’t buying*” “*museums haven’t got acquisitions budgets*”; and “*museum directors and curators are hard to please*”.

I’ve been hearing such remarks for years and have openly voiced my disagreement on many occasions. Let me try again here.

As far as I’m concerned, museums rank among my regular customers. I have been active as an independent art dealer for the past twenty years, and during that time I have sold more than fifty *pieces* to museums in Belgium as well as to institutions in France, Germany, Switzerland, the Netherlands, Canada and the U.S.¹. So you certainly won’t hear me grumbling about museums -their interests, the way they are run, their budgets or acquisition policies.

If you want to do business with a museum, then the first thing you need to understand is what it stands for and what precisely its mandate is: a museum is a public scientific institution, whose mission is to build up a collection, to preserve that collection for coming generations, to make them available to the general public and to conduct research on those collections.

Being a public institution, therefore, a museum is a non-profit organization, and is by definition non-commercial. With that in mind, doing business with a museum requires a different approach from the one (more commercial and informal) we art dealers usually take when dealing with private clients.

Seeing as (European) museums receive public funding, curators as opposed to private collectors have to take into account third-party support, for instance, of *the Trustees*, the *Friends*, the city or the nation. That makes the process time-consuming and may require considerable effort and patience, which not every art dealer is able to generate time and time again.

Museums, however, are considered to be a place of study as well, where knowledge and respect for knowledge are important values. A smooth, sales patter won’t open any doors for you. On the other hand, expertise, training, research and a nose for quality -museums are after all quite meticulous- will open doors much more easily.

Be that as it may, it is up to us dealers to realize that scrutinizing the objects currently on offer in the trade is not the primary concern of a museum. Besides, a curator is more than pressed for time. Keeping up to date with the market is -as we dealers know only too well- a *fulltime job*. So, it would be unrealistic to assume that every museum will scour the market in search of a particular work of art; on the contrary, we should consider it to be our task to approach the ‘right’ museum with the ‘right’ object. And for that purpose a thoroughly researched and well-wrought catalogue is a welcome tool.

¹ On my website, you find a complete overview of all paintings, drawings and works of art (enamels, ivories, ceramics, textiles, sculptures and reliefs) which I have sold, since, 2001, to Belgian (Antwerp, Malines, Courtrai, Louvain, Lier, Liège and Namur) and foreign museums (Paris, Limoges, Mougins, Douai, Ecouen, Chartres, Amiens, Amsterdam, Maastricht, Cologne, Münster, Karlsruhe, Cleves, Zürich, Chicago, Minneapolis, Philadelphia, Richmond, New York and Ottawa) ; see: www.worksofart.be.



**PLAQUE:
SUSANNA AND THE TWO ELDERS**

Martial Courteys

Limoges

c.1590

**painted polychrome and translucent
enamel, on copper gilt**

22 X 16,5 cm

(in a modern, black wooden frame:

31,5 X 26,3 cm)

after a print by René Boyvin, after Giulio Romano.

It was in the nineties that I published the catalogue: *Emaux de Limoges de la renaissance provenant de la collection de M. Hubert de Givenchy*¹. In 2015 I was privileged to describe and, as a dealer, offer for sale the entire collection: *Limoges Painted Enamels... from the Thyssen-Bornemisza Collection*².

More recently I have been able to acquire a substantial part of a collection of 16th century Limoges painted enamels from a distinguished American collector.

At Tefaf earlier this year, I showed seven enamels which I had recently purchased from a private individual in New York. He is a distinguished American financier, investor and philanthropist who, primarily in the 1990's, built an amazing collection of painted enamels from the Renaissance.

Last year, I sold from his collection a large vertical oval dish portraying *The Gathering of the Manna*, which is fully signed and dated LEONARD LIMOSIN 1573, as well as a polychrome ewer depicting *The Sacrifice of Abraham and Melchisedech* by Jean I Limosin (c.1600).

In Maastricht, I had seven other 16th century painted enamels from that American collection on display. Undoubtedly the most important is a large, horizontal oval dish with the coat-of-arms of the Benoist family. This polychrome platter represents *Abraham Rejecting the Offering of the King of Sodom*. The dish, originally from the collection of Baron Mayer de Rothschild in Mentmore (UK), is fully signed M REYMOND and must have been made around 1600³. I was able to sell the platter earlier this year, but I still have four plaques with *Apostles* (c.1540-1545). Each of these large and richly gilded plaques, representing *Saint Andrew*, *Saint John*, *Saint Thomas* and *Saint Jacob the Minor* respectively, is monogrammed CN (Colin Nouailher, c.1540-1545 ; no.13). A polychrome plaque with translucent painted enamels depicting *Susanna and the two Elders* from the same American collection is not signed (c.1590). While that plaque must be attributed to Martial Courteys (c.1550-1592), the ewer with the monogram PC portraying *A Battle Scene with Horsemen* was executed in the workshop of his father, Pierre Courteys (c.1520-1591). This monumental ewer with its characteristic ear-shaped handle, must therefore have been created a little earlier and should thus be dated to approximately 1565-1575 (no.15).

Provenance

08.07.1998, London, Sotheby's, lot 240.

gallery J. Kugel, Paris, 1998.

Henry Kravis-coll., New York, after 1998-2017.

Compare

Ph. Verdier, *Painted Enamels ... The Walters Art Gallery*, Baltimore, 1967, no.153.

T. Rappé and L. Boulkina, *Les émaux peints ... Musée National de l'Ermitage*, Saint-Petersburg, 2005, no.79.

¹ B. Descheemaeker, *Emaux de Limoges de la renaissance... de M. Hubert de Givenchy*, Paris, 1994.

² B. Descheemaeker, *The Limoges Painted Enamels... from the Thyssen-Bornemisza Collection. Catalogue 14*, Antwerp, 2015.

³ 20.05.1977, London, Sotheby's, *Mentmore. Catalogue of Works of Art ...*, 2, lot 1149.



TABLE BELL: TWO PORTRAITS OF EMPERORS IN PROFILE

Jan I van den Eynde
Malines-Antwerp
1545 (dated)
bronze (with iron clapper)
h. 12,8 X diam. 7,7 cm

Provenance

priv. coll., Antwerp, 1995.
priv. coll., Belgium, 2019.

Compare

O. ter Kuile, *Koper en brons... Rijksmuseum te Amsterdam*, La Haye, 1986, no.327.

Candlesticks, mortars, lavabos, measures, jugs and jars, censers, holy water vessels and handbells: they have always formed part of my collection with their sharp, elegant forms and rich patinas.

Medieval and Renaissance objects in bronze and brass will in the future continue to play a key role in my collection.

Bronze and brass objects dating from the 12th to the 16th century are a rich picking ground for collectors.

In the first place this is a discipline that offers the possibility of putting together a splendid collection in a relatively short time and at affordable prices. Unlike many other specializations the present market still offers a wide choice in respect not only of the quality of the objects but also of origin in terms of time and place. The scope and quantity of the supply ensures that prices stay at a reasonable level for objects that look quite decorative in any present-day interior whether contemporary or classic.

But it is above all the properties of the material in combination with the rich diversity of form that make a brass and bronze collection a joy of the senses.

While medieval art is usually associated with religion, the majority of items in brass or bronze are 'living' proof that this was not necessarily the case.

While it is practically impossible to ascertain whether the room lit by a certain candlestick was used for religious or secular purposes, there is no doubt that the small table bell illustrated opposite was meant for use in the interior of a very well-to-do private household. Brass and bronze objects were, after all, too expensive for average families, who could only really afford earthenware and pottery.





I

THE DIGITAL REVOLUTION

THE ARREST OF CHRIST

Brussels (or Artois, Northern France ?)

c.1500

walnut, with partly original

polychromy and gilding

46,3 X 45 X 17,3 cm

Seeing that participating in big international events either as an exhibitor or as a visitor will undoubtedly undergo massive changes in the future, we should be bold enough to raise the delicate question of the future of art fairs in their present form.

Could it be considered irresponsible in this day and age for thousands of people to converge for a very short time in a small place, often far from home just so that they can view the pieces on show by several hundred modern galleries and art and antique dealers ? Simply because the art trade has mainly functioned in this way over the past fifty years (and very successfully to boot), does not mean that it will do so for the next five decades.

However, it must be said that the art trade is one of those sectors that still works according to old traditions and still uses the same methods. While the 21st century is dominated by the *Internet*, the art trade has largely missed the *digital boat*. Almost all dealers have a handsome website, but it is usually not much more than that: an attractive display, a showcase generating little if any business online, especially for dealers in old masters and antiques. Also their presence on social media, such as Facebook, Instagram, WeChat, Twitter, is below par and, in my case, even completely non-existent.

In any case the auction world has undergone a veritable transformation since last spring, so in just a few months' time: all auctions now take place *online* - in fact many *only* take place online; accordingly, a new and younger clientele is reached; the majority of buyers have not seen the pieces in real life; and vast sums of money change hands.

If we dealers want to stop getting left behind still further by the big auction houses, than we, too, will have to make use of the well-nigh endless possibilities that the Internet offers. Seeing that we individual art dealers do not have much clout, it seems obvious to me that we need to manifest ourselves as a group *online* as a means of self-promotion - for instance as members of the SNA* or as Tefaf exhibitors. Tefaf, especially, has the reputation and the *renommée* to be able to compete with the two big auction houses. In the past Tefaf was often instrumental in giving new impulses to the art trade at regular intervals, for instance by introducing several new sections to the fair (*design, works on paper, ...*) or creating opportunities for the younger dealer (*showcase*). Consequently, in my opinion it stands to reason that Tefaf will likewise lead the way along the digital path in years to come, because for us art dealers the *virtual world* is a gigantic, unexplored territory for the taking.

So, it was good to hear the excellent news that - shortly before the above text was due to go to press - the Tefaf Executive Committee had decided to organize a first (still rather limited) edition of TefafOnline. It starts with a VIP presentation (*early access day*) on 30 October 2020 and will continue online from October 31st until November 4th (*general admission days*). All current Tefaf exhibitors will have the opportunity to present one object *online* on this new created forum under the aegis of Tefaf's renowned guaranties of quality, authenticity and condition.

An exciting initiative that undoubtedly heralds the start of shaping a successful future.

Provenance

priv. coll., Bayeux (Normandy) (?).

Literature

B. Descheemaeker, in: exh. cat.: 2019, Antwerp, *Sculpta Manent. Sculptures and Reliefs from the North (c.1300-1600)*. Catalogue 19, Antwerp, 2016, no.11.

Compare

U. Schneider, in: exh. cat.: 1998, Aachen, *In gotischer Gesellschaft...*, Aachen, 1998, nos.2-3.

* The SNA is the *Syndicat National des Antiquaires*, the French association of art dealers, of which many foreign dealers (including myself) are also members.



**PLAQUE: THE CROW CORNUS
WITNESSES OF THE UNFAITHFULNESS
OF CORONIS**

Jacques I Laudin (signed on the
reverse: *Laudin emailleur au faubour
de magni(gne) a Limoges*)
Limoges
c.1660
painted enamel in grisaille of blue,
on copper gilt
16,7 X 20,8 cm

after a print for *The Metamorphoses of Ovid* by an
anonymous engraver after Hendrick Goltzius (c.1590).

Since the beginning of this year we have been swamped with information on *Covid-19*, generally known as *Corona*.

But did you know that in the early Middle Ages Saint Corona was publicly venerated and that there was also a figure from ancient mythology called Coronis? Or things you did not already know about *Corona*, in spite of everything.

Legend has it that Victor of Damascus, a Roman soldier stationed in Syria during the reign of Emperor Antoninus Pius (138-161 AD), was tortured and decapitated because of his belief in Christ. During his execution he was supported by Corona, a young woman, who was also arrested and later bound between two bent palm trees. In 997 -hence a thousand years later- a relic of that martyred woman was taken to Aachen by Otto III, Emperor of the Holy Roman Empire, where it was kept in a tomb in the Cathedral for another thousand years. Indeed, in 1912, Bernhard Witte, a local goldsmith, was commissioned to make a reliquary shrine for the remains. He designed a neo-Byzantine shrine, ornamented with enamel, bronze gilt, ivory and precious stones, that since the nineteen-eighties had been languishing in the vaults of the Cathedral; but in March of this year it was taken out and dusted off. Since last summer that modern *Corona* shrine has been on display for all to admire in the Cathedral of Aachen, where it shines next to the *Karlsschrein* (1215) and the *Marienschrein* (1239) -two absolute highlights of Mosan goldsmithing¹.

And while in Christianity Saint Corona is venerated, in Roman literature Ovid describes in the second book of his *Metamorphoses* the adventures of Coronis, the daughter of Phlegyas, King of the Lapiths.

Ovid tells the story of how Coronis was wont to bathe in a lake, where she soon caught Apollo's eye. The young god fell madly in love with this youthful princess whom he eventually took to his bed. When Apollo had to leave for Delphi, he instructed Cornus, a crow with multi-coloured wings, to watch over the girl to ensure her fidelity. That, however, went horribly wrong, because Coronis had meanwhile fallen in love with Ischys and was unfaithful to Apollo. After Cornus witnesses of her infidelity, he flies to Delphi to tell Apollo. Apollo is enraged because Cornus failed to prevent Coronis' adultery with Ischys, and so he turns the bird black -which explains why from that moment all crows are black. Of course Coronis could not escape her fate. She was killed by arrows fired by Artemis, goddess of the hunt, who was also Apollo's twin sister and patron goddess of chastity.

Or how both Corona and Coronis died a tragic death.



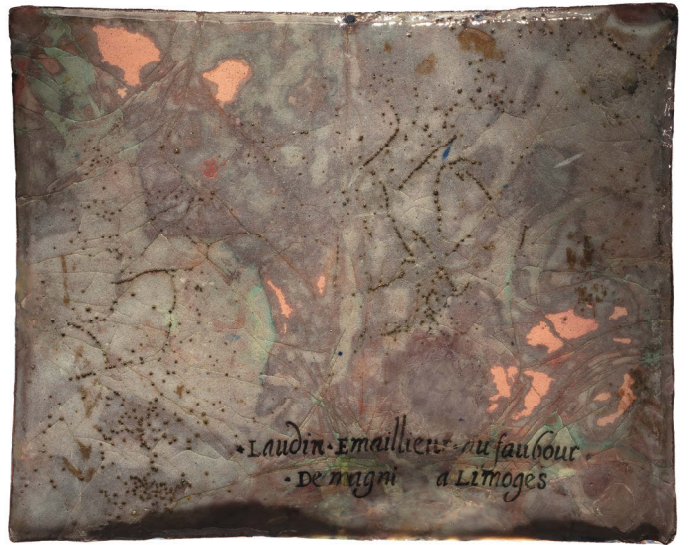
Provenance

priv. coll., Copenhagen, 2020.

Compare

A plaque representing *Pan and Syrinx* belonging to the same series is in the Victoria and Albert Museum in London (inv. no. 2049:1, 2-1855).

¹ E.G. Grimme, *Der Karlsschrein und der Marienschrein im Aachener Dom*, Aachen, 2002.



to learn

tot lering

THE ASSUMPTION OF THE SOUL OF A SAINT

Limoges

c.1210-1220

polychrome champlevé enamel,
on engraved copper gilt

5,3 X 13,3 cm

Two angels, each with a halo, are holding a blueish-green mandorla, enclosing a saint, - similarly holding an aureole- with raised arms extending to heaven.

This plaque is in excellent condition: the polychrome enamel is almost intact and the gilding has also been very well preserved.

The plaque originally belonged to a small reliquary casket (*châsse*), which is evidenced by the presence of eight small holes for the nails with which the plaque was attached to a wooden core (*âme de bois*). Besides, there are also several reliquary caskets known, representing either *The Murder of Thomas Becket*, or *The Cephalophore Wonder of Saint Valerie*, of which the plaques at the front of the lid are closely related to the piece presented here. That is especially applicable to a small *Saint Valerie* reliquary in the museum of Hannover (ill.1a)¹, of which the plaque on the lid is almost identical as far as iconography, composition, size and colour are concerned.

It is, therefore, also highly probable that the plaque illustrated here was executed in the same Limoges workshop and at approximately the same time (c.1210-1220). What appears to be very likely, although it cannot be ascertained with any certainty, is that this plaque came either from a *Saint Valerie* or from a *Thomas Becket* reliquary casket².



ill. 1a

Provenance

priv. coll., France, 1999.
gallery Jan Dirven, Antwerp, 1999-2001.
Dr. Günter Abels-coll., Düsseldorf, 2001-2015.

¹ Kestner-Museum, inv. no.WM XXI, 20 ; Limoges, c.1210-1220 ; see: G. François, in: exh. cat.: 1999, Limoges, *Valérie et Thomas Becket...*, Limoges, 1999, p.53, no.8.

² Compare e.g.: exh. cat.: 1999, o.c., p.67, ill.4 and cat. nos.20 and 21.



VERY LARGE CHRIST

Limoges

2nd quarter 13th century

polychrome champlevé enamel,
on engraved copper gilt

26,5 X 19,7 cm

The majority of Limoges relief figures of the crucified Christ in champlevé enamel on copper originally came from wooden crosses that were either placed on the altar or were used as procession crosses¹. There can be no doubt that the present *Corpus Christi* was originally mounted on one such cross.

Even so, this example deserves our special attention. Not only is it, with its height of 26,5 cm, remarkably larger than the majority of other *corpora*, but it is, moreover, very well preserved, as well. The crown with a large cross at the front, both hands and likewise the two eyes -made from small drops of blue glass- are all authentic and undamaged. And similarly, the rich gilding which is in a fine state of preservation is also original.



Provenance

priv. coll., France, 2011.

01.12.2011, Angoulême, Hôtel des ventes, lot no. unknown.

priv. coll., Spain, 2011-2018.

¹ P. Thoby, *Les croix limousines...*, Paris, 1953.



RIGHT LEAF OF A DIPTYCH: THE CRUCIFIXION

Paris
c.1330-1340
ivory, with remains of the original
small silver hinges
9,7 X 6,3 cm

The Crucified Christ is portrayed under a Gothic arch with a trefoil. He is flanked by His mother, the Virgin Mary, and Saint John, both expressing their deepest suffering.

This small ivory plaque representing *The Crucifixion* originally belonged to a diptych, the left leaf of which is likely to have borne a representation of *The Virgin and Child Flanked by Two Angels Carrying Candles* -also referred to in the literature as *La Vierge Glorieuse*. Even though there are numerous examples of this type of Gothic ivory still extant, the present leaf is, however, extremely rare. In the two spandrels at the top there is a medallion with a quatrefoil, each of which encloses a small human face.

Although it is tempting to identify these as portraits of the donors who commissioned the diptych, it must be said that portraits of people in the 14th century were never frontal. In addition, numerous examples of late medieval painting show that commissioners, *in principle*, were portrayed in profile as *orantes*, kneeling before the Virgin, with their palms upturned in a gesture of prayer. The conclusion must be that both faces here are not portraits but rather represent personifications of the *Sun* (*Sol*, the male face on the right) and the *Moon* (*Luna*, the female face on the left).

All told, there are in the literature no more than eight other references to ivory plaques in which the *Sun* and the *Moon* are represented as profane portraits in the spandrels. While there are two leafs recorded, in which the faces are free standing¹, there are six other ivories known featuring such faces enclosed in Gothic quatrefoils. These are a pair of writing tablets in the British Museum² and a diptych in an Antwerp private collection³ on the one hand; and four plaques, one in Turin⁴, one in the Musée de Cluny⁵ and two in private collections on the other⁶.

Provenance

Paul Corbin-coll., France, 1948.
by descent to: priv. coll., France, 1948-2013.

¹ Both leafs represent *La Vierge Glorieuse*; one in the Louvre (D. Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux... Musée du Louvre*, Paris, 2003, no.160) and the one that I sold in 2010 (B. Descheemaeker, *Newsletter 16*, Antwerp, September 2010, p.15).

² D. Gaborit-Chopin, in: exh. cat.: 1998, Paris, *L'art au temps des rois maudits...*, Paris, 1998, no.100.

³ See: exh. cat.: 1981, Antwerp, *Gotische groepen uit Antwerps privé-bezit*, Antwerp, 1981, no.9.

⁴ Palazzo Madama-Museo civico d'arte antica ; see: R. Koechlin, *Les ivoires gothiques*, II, Paris, 1924, no.469.

⁵ Gaborit-Chopin, 2003, o.c., no.266.

⁶ In contrary to the first one, which is in a Dutch private collection (*The Adoration of the Magi* ; prov.: 08.07.2003, London, Sotheby's, lot 15), the current whereabouts of the second one are unknown to me (prov.: 05.07.2000, London, Sotheby's, lot 3).



CANDLESTICK STANDING ON THREE SMALL LIONS

The Low Countries (probably Flanders)
1st half 15th century
bronze, in excavated condition
h. 29,5 cm ; diam. (base) 11,9 cm
920 gr.

This bronze candlestick with drip pan base rests on three small crouching lions. The quite high drip pan, which has a decoration of very finely grooved, circle lines, has a raised rim, so that it acts as a receptacle for any candle wax drippings¹. The profiled, hexagonal stem stands on a wider hexagonal base with a circular flat knob and has a hexagonal knob in the middle. From there the stem narrows, tapering into a pricket for holding a candle at the top.

The greenish-brown, slightly cloudy patina of the piece indicates that this drip pan candlestick is an excavated object. This also explains the exceptionally good state of preservation: all three lions are original and have not been reattached to the base, and moreover, there have never been any repairs to the central stem. Furthermore, the different parts have remained fairly crisp and in places the original file marks are still visible.

Such monumental drip-pan candlesticks on small crouching lions are among the most attractive and refined brass and bronze utensils from the late-Middle Ages. They are traditionally dated to the first half of the 15th century and situated in the Northern or Southern Netherlands².

Provenance

priv. coll., Belgium, 2002.
 gallery Luc Van Onkelen, Brussels, 2002.
 Bernard Descheemaeker-Works of Art, Antwerp, 2002.
 Dr. Guy Onghena-coll., Deurle (Ghent), 2002-2017.

¹ Candle wax was a very expensive commodity in medieval times. It was therefore important to collect the wax drippings so that they could be reused later in the production of new candles.

² See e.g.: O. ter Kuile, *Koper en brons... Rijksmuseum te Amsterdam*, La Haye, 1986, no.142, p.104 ; H. Vreeken, *Kunstnijverheid... Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam*, Rotterdam, 1994, p.90.



MEDALLION: THE VIRGIN AND CHILD ENTHRONED

Southern Germany or Salzburg
c.1480
mother-of-pearl
diam. 4,8 cm

This small mother-of-pearl medallion depicts Mary sitting on a monumental throne. She is wearing a long robe; she has a large crown on her head; and she is supporting her Child with her left hand. She is flanked by two angels, whereby the one on the left is holding a sceptre and the one on the right a globe with a cross, which symbolizes the Christian world.

The small medallion has a narrow, plain edge which indicates that this relief may once have been mounted in a, probably silver gilt, frame. The majority of such mother-of-pearl medallions were originally designed to be worn as pendants¹, or as a hat *pin* decoration (a so-called *enseigne de chapeau*), or as an embellishment for late-Gothic reliquaries. There are, *inter alia*, in the famous *Hallesches Heiltum*² illustrations of various relic holders which are ornamented with small plaques in ivory, translucent enamel or mother-of-pearl³.

When carving this kind of miniature mother-of-pearl reliefs the artist uses graphic models, of mainly German origin (e.g. the master E.S., the master of 1446, etc.).

In the Cistercian abbey, St. Marienstern in Panschwitz-Kuckau, (near Dresden) there is a pendant in silver mounts, of which the mother-of-pearl medallion likewise represents the Virgin and Child enthroned, and which is similarly flanked by two angels, one with a sceptre and the other with a globe (ill.5a)⁴.



ill. 5a

Provenance

Dr. Johannes Jantzen-coll., Bad Homburg, 1972.
by descent to: priv. coll., Germany, 1972-2016.

¹ See e.g.: B. Fricke, *Matter and Meaning of Mother-of-Pearl...*, in: *Gesta*, 51/1, 2012, p.46, ill.15.

² The so-called *Hallesches Heiltum* is the collection of reliquaries and goldsmiths' work that Cardinal Albrecht von Brandenburg (1490-1545) kept in his residence in Halle (Germany). Almost all these works of art went missing, but a superbly illustrated *codex* has survived, which inventories and illustrates a substantial number of these objects (see: *Das Hallesche Heiltum...*, publ. by Ph. M. Halm and R. Berliner, Berlin, 1931).

³ See e.g.: *Das Hallesche Heiltum...*, o.c., pp.141-142 and 176.

⁴ M. Winzeler, in: exh. cat.: 2005, Essen-Bonn, *Krone und Schleier...*, Munich, 2005, no.299.



enlarged



actual size

THE DESCENT FROM THE CROSS

Brussels (marked)

c.1475-1480

oak

57,5 X 45,5 X 15,2 cm



ill. 6a

Provenance

priv. coll., France (Val-de-Loire), 2017.

Joseph of Arimathea, standing on a ladder, and Nicodemus, with a hat and long cloak, are carrying the dead body of Christ. Also, in attendance at *The Descent from the Cross* are Saint John, who is supporting the Virgin Mary, and the three Marys: Mary Magdalene, with a jar of ointment, Mary Salomé and Mary of Cleophas.

Although all the original polychromy has been removed from the present altar group, it has survived in very good condition. What must be mentioned here is that by an earlier restoration, an extra piece of oak has been added to each side of the sloping base. Although the purpose was undoubtedly to increase the stability of the sculpture, it has somewhat altered the appearance of the group: the base is now much wider, because of which, on the one hand, the compactness of the composition has partly been lost, and on the other, the width of the group is no longer in harmony with the rather conventional, vertical format of a section of a 15th-century Brussels altarpiece.

The partly hollowed back of the group has been punched, on the right, with a so-called *mallet* (*hamertje*, ill.6a). This official mark was introduced by the Brussels guild in 1454 to guarantee the quality of the wood.

Under the *mallet*, there is a small circular workshop mark (or owner's mark?) visible, which is hitherto unrecorded in the literature.

This oak *Descent* is a typical example of the tradition of Brabant altar sculpture of the last quarter of the 15th century, a period in which various carvers were active in Brussels and whose workshops ensured a very large production. Belonging to the most closely related groups are *inter alia* a *Descent from the Cross* in the San Pedro Church in Zumaia (near San Sebastian, Spain)¹ and a *Descent from the Cross* from a series of four *Passion* scenes in Brussels². What is remarkable here is that the present group is much taller (57,5 cm) than the two reference sculptures (47 and 46,8 cm) and, moreover, features one extra figure (Mary Magdalene), which suggests that this relief belonged to a very rich and extremely monumental ensemble.

It is general knowledge that Brussels sculpture of the second half of the 15th century was greatly influenced by the painted oeuvre of Rogier van der Weyden. As far as this group is concerned, the above chiefly applies to the pose of the kneeling Mary in the foreground, which is clearly indebted to the *Rogierian* repertoire of forms³. This holy woman is an excellent example of a *Gewandfigur*, a figure whose entire body -including the head and arms- is hidden behind a robe and a veil. Notwithstanding, her pose is perfectly expressed and she even exudes an aura of pathos and compassion, as well.

¹ M.A. Arrazola Echevarria, *El renacimiento en Guipuzcoa*, II, Donostia-San Sebastian, 1988, pp.413-414.

² R. De Boodt and A. Huysmans, in: *Beeldhouwkunst van de Zuidelijke Nederlanden...*, Brussels, 2000, no.43.

³ Comp.: M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, II, Leyden-Brussels, 1967, nos.16 and 59a, pls.34 and 86.



inner circle of Dries Holthuys
Cleves-Kalkar
c.1500
oak, with traces of the original
polychromy
h. 63,8 cm



ill. 7a

Provenance

priv. coll., Münster, before 1945.
Udo Esch-coll., 1945.
priv. coll., Germany, 2007.
Bernard Descheemaeker-Works of Art, Antwerp,
2007-2008.
Heinz-Josef Esch-coll., Düsseldorf, 2008-2018.
by descent to: priv. coll., Düsseldorf, 2018-2020.

Saint Anna, with a veil and chin cloth, supports Christ with her right hand. The latter is turning to face Mary who sits on Anna's left. The Virgin Mary is portrayed as a young girl. Her devoutness is evidenced by the rosary dangling from her side. With her right hand she takes a piece of fruit from the basket on her lap - an apple, no doubt.

The apple, which symbolizes Eve and, therefore by extension the Fall of Man, further alludes to the redemption from sin by the birth of Jesus, Mary's son.

The present oak sculpture has been quite well preserved. Saint Anna and Mary are both still in excellent condition. However, the left arm of Christ is missing, and the right arm has been replaced.

The sculpture which is only partially hollow is fitted with a narrow, vertical pane at the back. I was quite amazed to find, in 2007¹, a small note neatly hidden in that cavity. It had been written by a previous owner, a certain Dr. Udo Esch, and said that the *Saint Anna Selbdritt* had been acquired "im Nachkriegsjahre 1945 in Münster für 1,500 Mark". "Möge Sie uns schützen", he added, a reference no doubt to the hard times then prevailing.

I know of a second extant version of the present sculpture which is mentioned in the art-historical literature, and which round about 1890 belonged to the famous collection of Ferdinand Langenberg in Goch - a town in the vicinity of Cleves (ill. 7a)². Although in the present *Saint Anna Selbdritt* Jesus is depicted naked, the group in the Langenberg-collection portrays Christ wearing a long robe. In spite of that difference, there is such a close resemblance between the two sculptures that it is highly likely that they originated from the same workshop in the Lower Rhine region. That this sculptor belonged to the innermost circle of Dries Holthuys (c.1455-c.1525) is evidenced by numerous details: for instance, the easily recognizable, charming faces, the typical hair styles and the voluminous, vertical folds falling in parallel lines on Mary's breast. It is likely that the *Saint Anna* from the Stiftskirche in Cleves and the *Saint Anna Selbdritt* that belonged to the late Richard Moest³ can both be attributed to the same, highly talented artist, as well⁴.

¹ I made the discovery in 2007, the first time this sculpture came into my possession. After the decease of my client, the inheritors to his estate were unable to find the small note, but fortunately, I had made a copy which I kept in my own archive.

² *Saint Anna Selbdritt*; oak, h. 60 cm; inner circle of Dries Holthuys, Lower Rhine, c.1500; present location unknown; see: G. de Werd, *Spätgotische Skulpturen in der Sammlung Ferdinand Langenberg...*, in: exh. cat.: 1998-1999, Cleves, *Heilige aus Holz...*, Cleves, 1998, no.7, p.116 and pp.105-106.

³ Priv. coll.; Lit.: H. Schweitzer, *Die Skulpturensammlung im Städtischen Suermondt-Museum zu Aachen*, Aachen, 1910, pp.86-87; R. Karrenbrock, in: exh. cat.: 1999-2000, Rottweil-Aachen, *Antlitz des Mittelalters...*, Trossingen, 1999, p.82 and p.84, ill.16; B. Descheemaeker, *Newsletter 7*, Antwerp, February 2004, p.11.

⁴ Information kindly provided by Guido de Werd (Cleves); see: H.P. Hilger, *Die Denkmäler des Rheinlandes*, 4. Kreis Kleve, Düsseldorf, 1967, p.61, ill.169; Karrenbrock, o.c., p.82.



THE INFANT CHRIST

Malines**c.1500-1510****limewood (or walnut?), with (largely) original polychromy and gilding****h. 39,7 cm (without the base)****on its original, gilded oak base:****h. 4,8 X 18,5 X 12,2 cm**

The Infant Christ, depicted completely naked, was originally holding a globe in His left hand (that is missing), while with His right hand He is making a blessing gesture. He has beautifully curly, gilded locks, endearing eyes, round cheeks and a small delicate mouth with bright red lips.

The figure itself, which has managed to preserve the majority of its original painting, is unusually large and still stands on its original, gilded oak base.

It is quite possible that this Infant Christ was also marked at the bottom on one of its feet (with *the Malines three bar mark*), but it is difficult to verify this, because it still has the original base.

The same Malines workshops that roundabout the 1st quarter of the 16th century produced the famous *poupées de Malines* -small wooden sculptures of predominantly female saints- were also responsible for the many small figures of the naked *Infant Christ*. Similar to the small *Hortus Conclusus* altarpieces (the so-called *Besloten Hoffjes*), these representations of *Jesus* were typical devotional objects found in late mediaeval convents, where such “dolls” (*poupées*) were much loved by the nuns who would provide them with a complete wardrobe of brocade dresses and miniature silver crowns. As that kind of image was extremely popular in the German-speaking countries, the Burgundian Netherlands and Spain, they were produced on a large scale¹, but the quality was very unreliable.

The example presented here is, however, of a very high quality and, in addition, the original polychromy has been preserved largely. What is most remarkable about this example is its unusually large size. While the majority of Malines *Infant Christ* figures do not normally measures more than 25 to 32 cm, this one is almost 40 cm high (without its base).

In the Diözesanmuseum in Cologne, there is an *Infant Christ* which is very similar as far as style, pose, size and quality are concerned².

Provenance

priv. coll., Munich, 2017.

¹ For an overview, see i.a.: W. Godenne, *Préliminaire...*, 1963, pp.101-108 ; R. De Roo a.o., in: exh. cat.: 1971, Louvain, *Aspecten van de laatgotiek...*, 1971, pp.420-433, nos.MB/1-7 ; R. Karrenbrock, in: exh. cat.: 1999, Rottweil-Aachen, *Antlitz des Mittelalters...*, 1999, nos.54-57, pp.183-199 ; K. Hegner and Br. Herrbach-Schmidt, in: exh. cat.: 2006, Bonn, *Krone und Schleier...*, Bonn-Essen, 2005, nos.384-385.

² Karrenbrock, o.c., pp.186-187, ill.43.



attr. to the master of the *Saint George*
altarpiece of Grosskmehlen
Antwerp
c.1515-1520
oak
h. 47 cm

This quite large oak figure represents Joseph of Arimathea. He is dressed in a long cloak which is held together by a belt, from which is suspended a leather pouch at his back. On his head he wears a wide-brimmed hat with a veil.

The crown of thorns which he is holding in both hands, suggests that this altar figure originally belonged to a *Lamentation* or *Entombment* group, on which he was positioned on the far left. A very similar Joseph of Arimathea -likewise in profile and facing right, with a hat and a crown of thorns, and of very similar measurements- is found on the *Pieta* group of the Antwerp *Marian* altarpiece in Osnabrück (c.1520)¹.

Joseph of Arimathea was not one of Jesus' disciples, nor one of his closest followers. He was however, a (covert) adherent of Jesus, who subsequent to the crucifixion of Christ asked permission from Pontius Pilate to bury Jesus in an empty grave in his garden (John 19: 38-42). That explains why, together with Nicodemus, he assisted at the descent from the cross and also why he is a frequent presence at the lamentation (*Pieta*) and the entombment of Christ.

Stylistically this elongated, fairly static figure, is reminiscent of the High Priest on an altar group depicting *The Presentation in the Temple* in Berlin (ill.9a)². There is such a close correspondence of both figures between the drapery, especially at the bottom, and above all, the face in profile with its rigid, smooth beard, that it is highly likely that they were executed not only in the same Antwerp workshop, but probably even by the same carver. The name that comes to mind here is that of the master who likewise produced the *Saint George* altarpiece in Grosskmehlen (Germany ; c.1510). After all, the figure of the governor portrayed on the far left of *The Capture of Saint George* appears to be also from the same artist's hand³.



ill.9a (mirrored)

Provenance

notary Verlinden-coll., Antwerp, 1948.
priv. coll., Belgium, 2017.

Literature

A. Janssen and Ch. Van Herck, in: *Kerkelijke kunstschaten*, Antwerp, 1949, p.65, ill.127.
H. de Smedt and I. Kalden-Rosenfeld, in: exh. cat.: 1993, Antwerp, *Antwerpse retabels. 15de-16de eeuw. 1. Catalogus*, Antwerp, 1993, p.156.

Exhibitions

1911, Malines, *Exposition des anciens métiers d'art*, Malines, 1911, no.57.
1948, Antwerp, *Kerkelijke kunstschaten*, Antwerp, 1948, no.35.

- 1 J. de Borchgrave d'Altena, *Notes pour servir...*, Brussels, 1957-1958, pp.110-111. - Compare also a figure in profile of a *Standing Man* from the former Schoufour-Martin collection (see: E. Bertrand, *Emaux Limousins...*, Paris, 1995, p.18, pl.IX ; M. van Vlierden, *Gehouwen, gesneden, geschonken...*, Rotterdam, 2017, no.46).
- 2 Antwerp (marked), c.1520 ; T. Demmler, *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton...*, 3, Berlin-Leipzig, 1930, no.477, p.336 (and no.8081, pp.341-342) ; De Smedt-Kalden-Rosenfeld, o.c., no.290.
- 3 H. Krohm, *Retables... de Grosskmehlen*, in: *Retables brabançons... Actes du Colloque...*, Paris, 2002, pp.544-547 and p.570, ill.10.



TABLE BELL: THE ANNUNCIATION AND THE VERA ICON

Jan II van den Eynde
 (signed *Iohannes a Fine*)
 Antwerp
 1553 (dated)
 bronze (with iron clapper)
 h. 12,3 X diam. 7,9 cm

This very refined small bell comprises a handle with three standing putti, a richly decorated body, and a separate, iron clapper.

The upper frieze of the body bears the inscription *A G P **, which stands for *Ave (Maria) gratia plena* and refers to *The Annunciation* depicted on the central register. There is a representation on one side showing the archangel Gabriel greeting the Virgin Mary, flanked by two playful angels. On the other, a depiction of the *Vera Icon*, the *sudarium* cloth with the true image of Christ held by two putti.

The table bell is signed and dated on the lower frieze in Roman capitals: *ME FECIT IOHANNES A FINE A° 1553*.

This really superb small table bell has survived in almost perfect condition. All the inscriptions and decorations are still very sharp and fresh.

Jan II van den Eynde is known to have made several mortars¹, but he is, above all, famous for his small but beautiful, bronze table bells. He was born in Malines in 1515, where he went on to run the foundry established by his father, Jan I². He was, however, from 1545 until his death in 1556, active in Antwerp³.

Following the example of many of his contemporaries, he also latinized his name into *Johannes a Fine*, or simply the abbreviated form of *Fine* or *Finis*.



Provenance

Albert Oppenheim-coll., Cologne, before 1914.
 28.10.1914 (23.10.1917), Berlin, Lepke, lot 235.
 Rosener-coll., Berlin, 1957.
 Prof. Dr. Werner Gramberg-coll., Hamburg,
 1957-1985.
 by descent to: priv. coll., Hamburg, 1985-2019.

Exhibition

1961, Hamburg (Kunstgewerbemuseum), *Sechs Sammler stellen aus*, Hamburg, 1961.

¹ D.A. Wittop Koning, *Nederlandse vijzels*, Utrecht, 1989, p.98.

² Cf. supra: ill.H, p.25.

³ F.W. Schubart, *Die Handglocken des Johannes a Fine*, in: *Christliches Kunstblatt...*, 45, 1903, pp.33-40 ; G. van Doorslaer, *Joannes a Fine...*, in: *Annales de l'académie royale d'archéologie de Belgique*, 59, 1907, pp.206-226.



PAX: THE VIRGIN AND CHILD ENTHRONED

attr. to the workshop of
the master of the Large Foreheads
Limoges
c.1510
painted polychrome enamel,
on copper gilt
9,8 X 7,5 cm
(mounted in a monumental 19th c.
bronze gilt frame: 20,8 X 12,7 cm)

The Virgin Mary sits on a monumental throne flanked by two angel musicians, supporting with both hands the naked Child sitting on her lap.

Not only the composition and the strong graphic character of the representation but also the coloring and in particular the clearly recognizable facial types allow us to relate the present plaque with a *Virgin and Child* in Baltimore¹. The latter was attributed by Philippe Verdier to the workshop of the master of the Large Foreheads and is dated to the beginning of the 16th century, which are without doubt equally applicable to the present object.

Its small size and semi-circular top of the plaque undisputedly indicate that the present object was originally used as a *pax* or *baiser de paix*.

During the Catholic Eucharist it was customary for worshippers to be invited to kiss the *pax*, a practice which has today not entirely fallen into disuse. That explains the presence on the reverse of a handle enabling the priest to hold the object.

As *paxes* were generally used during the offertory -a funerary rite connected with Death and Burial- depictions of *The Passion of Christ* provided appropriate iconography. In addition there are also *paxes* with more devotional themes such as *The Annunciation*, *The Nativity*, *The Adoration of the Magi* or, as this object illustrates, *The Virgin and Child*.

Paxes were not only made in painted enamel; they also exist in ivory, bronze, mother-of-pearl, niello or silver gilt.



Provenance

Alfred Rüttschi-coll., Zürich, before 1954.
26-27.11.1954, Bern, Stuker, lot 386.
priv. coll., Switzerland, 1954.
by descent to: priv. coll., Switzerland, 2007.
Bernard Descheemaeker - Works of Art, Antwerp,
2007-2012.
J.-A. Chabannes-coll., Paris, 2012-2019.

¹ Ph. Verdier, *Painted Enamels... The Walters Art Gallery*, Baltimore, 1967, no.24.



LARGE PLAQUE: THE ADORATION OF THE SHEPHERDS

master NB

Limoges

1543 (dated)

painted polychrome enamel,

on copper gilt

29,3 X 20,3 cm

(in a modern, wooden gilt frame:

33,6 X 24,6 cm)

Mary is sitting with the Child on her lap under a wooden canopy -a reference to the stall in Bethlehem. She is dressed in blue and is surrounded by six shepherds and shepherdesses, one of whom is holding a baby lamb, another with a dog on a leash. In the top left-hand corner, Joseph is recognizable, dressed in a green cape with a brown collar. Being an elderly man, he is depicted as bald headed and having a long beard.

At bottom dead centre is the date: 1543.

Master NB -an anonymous enameller who was active in Limoges roundabout 1540-1545- is known to have executed just over twenty plaques which are all dated and/or monogrammed NB. These are all large-sized polychromed plaques, depicting scenes from *The Life of Christ*¹. In view of the style, richness of colour, and the date, 1543, the present plaque can correspondingly be attributed with confidence to that same Limoges enameller from the inner circle of Colin Nouailher.

A quasi identical plaque of almost the same dimensions, albeit undated, (and also not monogrammed), is in a private collection in New Orleans².

Provenance

Daniël George van Beuningen-coll., Rotterdam, 1955.

¹ V. Notin, *Les acquisitions...*, in: *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limosin*, CXXXIII, 2005, pp.246-248.

² *The Adoration of the Shepherds* ; master NB, c.1543 ; 31,4 X 22,6 cm (with frame) ; prov.: 19.03.1971, New York, Parke-Bernet Galleries, lot 167.



SERIES OF FOUR PLAQUES: FOUR APOSTLES

Colin Nouailher (each monogr. *CN*)

Limoges

c.1540-1545

painted polychrome enamel,

on copper gilt

15,7 X 13,3 cm (Saint Andrew ; C)

16,1 X 13,5 cm (Saint John ; D)

15,5 X 13,3 cm (Saint Thomas ; G)

15,9 X 13,3 cm (Saint James the Minor ; I)

(each in a modern, wooden frame:

20 X 17,1 cm)

inspired by prints by Lucas van Leyden (c.1511).

Each of the four, fairly large, polychrome plaques depicts an apostle standing under an arch in the form of a gilded arabesque and flanked by two columns. All four apostles are identified by an inscription in Roman capital letters. They are *SANCTE ANDREA*, *SANCTE IOHANNES*, *SANCTE THOMA* and *SANCTE IACOBE* respectively.

Each apostle is portrayed full length and barefoot, is depicted with a halo and is carrying his customary attribute: the X-shaped cross for Saint Andrew, a poison cup with a small serpent for Saint John the Evangelist, a snag for Saint Thomas and the fuller's club for Saint James the Minor.

Each plaque is monogrammed *CN* on the bases of both columns¹.

It is very remarkable that under the identifying inscription on each plaque, either on the left or on the right, a gilded swag is depicted upon which the letters *C*, *D*, *G* and *I* are hung, respectively. It seems highly probable that those letters -each one, indeed, a different letter from the beginning of the alphabet- were meant to determine the order of the plaques in the series² and perhaps even to indicate the position of these *Four Apostles* in the larger ensemble. There can be no doubt that these apostles belonged to a series of twelve and possibly were meant to be part of an even larger *ecclesiastical object*. We can think of a monumental altarpiece whereby these *Apostles* were displayed on the wings (in two group of six) or on the *predella* (as a long, continuous frieze)³.

I know of two other *Apostles* from the same series, likewise monogrammed *CN*: a plaque with *Saint Paul* (*SANCTE PAULE*) in the British Museum on the one hand⁴ and a second illustrating *Saint Matthew* (*SANCTE MASSIAS ; H*) in a Belgian private collection on the other.

Provenance

23-24.11.1984, New York, Sotheby's, lot 72.

30.10.1986, Paris, Drouot, Cornette de Saint-Cyr, lot 94. priv. coll., Paris, 1986.

Henry Kravis-coll., New York, c.1995-2017.

¹ The 'N' is missing at the bottom right on the plaque featuring *Saint Andrew*.

² A same system of "lettering" (numbering) was also used by Colin Nouailher for several series of *The Nine Worthies* (see: A.-M. Bautier, *Les neuf preux...*, in: *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1989, pp.320-348). - Something similar is also found in the later oeuvre of Pierre Reymond (c.1570-1575). The plates of several (very large) series with representations of *The Life of Psyche* are marked at the bottom with either Arabic or Roman numbers (see: V. Notin, in: exh. cat.: *La rencontre des héros...*, Limoges, 2002, pp.135-137, ills.124-125 and no.33, p.140).

³ Compare for instance the wings of a small domestic altarpiece, dated 1584, in a private collection in New York (see: 13.01.1993, New York, Christie's, lot 79).

⁴ The British Museum, inv. no.1854, 1206.2 ; 16,3 X 13,5 cm ; unpublished.



actual size

SERIES OF FOUR PLAQUES: FOUR APOSTLES

The presence of the monogram CN on each plaque proves that this series was enamelled by Colin Nouailher. The ensemble must have originated c.1540-1545.

The graphic model after which this series of *The Twelve Apostles* was executed is unknown, but the model may have been inspired by a series of prints by Lucas van Leyden (c.1511 ; ill.13a-d). It is remarkable that the series with *The Nine Worthies* (*Les Neuf Preux*) which was similarly executed by Colin Nouailher roundabout the same time (c.1540-1545), appears to be derived from prints by Jacob Cornelis van Oostsanen, another leading engraver from the Northern Netherlands. That is why it cannot be ruled out that Colin Nouailher himself varied the compositions of several prints by both van Leyden and van Oostsanen and that he then went on to use his own variations as the model for his scenes in painted enamel.



ills. 13a-d



Jean III or Pierre Pénicaud

Limoges

c.1560-1570

painted enamel in grisaille of blue,
on copper gilt
diam. 19,5 cm

after an emblem by Barthélemy Aneau (1558).



ill. 14a

The saying, *L'UNG FAICT LE MAL, L'AVTRE EST PUNI* (ill.14a), which can be read in the oval medallion at the top of the plate, is after an emblem published by Barthélemy Aneau in 1558 (ill.14b)¹.

An emblem always consists of three elements: a saying (*motto*), an illustration (*pictura*) and a short caption (*subscriptio*), usually in verse, which explains the saying and the picture. The scene on the obverse of the plate is likewise based on the illustration below the saying. It depicts a walking man, carrying on his back a bag full of rocks, one of which he is throwing ("*gecteur*") at the dog following him. Probably expecting to be thrown something edible and not a rock, the unsuspecting dog ("*l'innocent*") bites on the rock ("*le chien mord la pierre gectée*") thus injuring itself ("*blescent*"). It is therefore the young man who performs the evil deed ("*L'ung faict le mal*"), but the dog that is painfully punished ("*L'autre est puny*").

The first emblem book, which is no more than a collection of 104 moralising epigrams, is the *Emblematum Liber* that was published in Augsburg in 1531 by the Italian humanist, Andreas Alciatus. That book gave impetus to numerous other collections of emblems, which were first entirely in Latin. It was not until approximately the mid-16th century when the genre gained greater popularity and spread to the whole of Western-Europe, that the first emblem books were published in the vernacular. The book by Barthélemy Aneau is an excellent example of this.

D'ALCIAT. VENGEANCE. 219
L'vng faict le mal, L'autre est puny.



Comme le chien mord la pierre gectée,
Et au gecteur ne faict course agitée:
Ainsi plusieurs les vrayes ennemis laissent,
Et l'innocent de dent mauuaise blessent.

ill. 14b

Provenance

priv. coll., Milan, 2019.



Due to stylistic reasons the present plate must be attributed to Jean III or Pierre Pénicaut and dated to about 1560-1570². That means that the plate was executed very shortly after the publication of the emblem book (1558), which provides a *terminus post quem* for dating.

In addition it should anyway be pointed out that this plate is the very first Limoges enamel which is known to derive from the emblem literature; after all, never before was reference made in the literature to emblems that stood as a model for 16th century painted enamels³. But it was definitively not the only one: I know of eight other plates by Jean III or Pierre Pénicaut which were likewise inspired by illustrations from the same emblem book and therefore belong to the same or to an analogous series. In addition to the seven plates, which are in two different private collections⁴ there is also the AMVRE-VERTV plate from the former Dikran Kelekian collection⁵.

Seeing that emblem literature, moreover, is a humanist literary genre, it is reasonable to assume that enamellers did not own that kind of publication. It is therefore highly likely that the present plate was commissioned by a French intellectual. Roundabouts 1560-1570, he asked Jean III or Pierre Pénicaut to execute a series of plates, which were to be created specifically after a number of the emblems and it is entirely possible that he himself made the emblem book available to the enameller.

On the reverse is a profile portrait of *PASLAS* (*Pallas*), surrounded by a large arabesque.

The condition of this plate is exceptional; not only is it completely intact but also the gilding on the obverse and reverse is still very well preserved.

¹ B. Aneau, *Toutes les emblèmes de M. André Alciat*..., Lyons, 1558, p.219, emblem no.CLXXIV.

² Compare e.g.: S. Baratte, *Musée du Louvre*..., Paris, 2000, pp.102 and 111-112.

³ Regarding Limoges enamellers and their models, see: M. Beyssi-Cassan, *Le métier d'émailleur*..., Limoges, 2006, passim.

⁴ These are a series of six plates which were auctioned in 1994 (07.07.1994, London, Sotheby's, lot 172 ; deriving from the following emblem models: Aneau, o.c., p.52 (no.XXIX), p.60 (no.XXXV ; mirrored !), p.65 (no.XLI), p.144 (no.CXVI), p.202 (no.CLXI) and p.251 (no.CXCIV)) on the one hand and a plate from a former French collection on the other. Because the latter plate (which is very seriously damaged ; 13.06.2015, Dijon, Hôtel de ventes Victor Hugo, lot 118) represents the same scene as one of the first six (Aneau, o.c., p.251 (no.CXCIV)), it means that Jean III or Pierre Pénicaut will have produced at least two series after emblems by Barthélemy Aneau.

⁵ 23.11.1984, New York, Sotheby's, lot 76 ; 09-10.01.1996, New York, Sotheby's, lot 142 (Aneau, o.c., p.141 (no.CX)).



EWER: BATTLE SCENE WITH HORSEMEN

Pierre Courteys (monogr. PC)

Limoges

c.1565-1575

**painted enamel in grisaille,
on copper gilt**

h. 29,3 cm

after prints by Jacques Androuet du Cerceau (c.1543-1545)
and Bernard Salomon (1553).



ills. 15a-b



ill. 15c

Provenance

gallery J. Kugel, Paris, c.1995.
Henry Kravis-coll., New York, c.1995-2017.

The present ewer is comprised of five parts: a neck, adorned with vertical acanthus leaves and with gilding *en camaïeu* (ill.15c); an impressive auricular handle, in blue enamel; a double-bellied body; and a low base.

While the collar is decorated with three scenes from the Old Testament, the lower frieze on the body depicts a battle scene whereby a dozen naked horsemen are attacking each other with spears, swords and daggers. Below the frieze are four swags of fruit interspersed with two medallions and two cartouches. Both cartouches, one at the front, the other at the back of the ewer, bear the monogram: PC (ills.15a-b).

The embellishment on the base consists of acanthus leaves and four masks, interlinked with swags of fruit.

The condition of the ewer is excellent as is the enamel and the lavish gilding.

The monogram PC permits an attribution of this ewer to Pierre Courteys (c.1520-1591). The most probable date would seem to be approximately (the end of) the third quarter of the 16th century.





The fighting horsemen on the bottom frieze are derived from a series of *Combats de Cavalerie* executed by Jacques Androuet du Cerceau around 1543-1545, probably after designs by Bramante (ill.15e). Although Limoges enamellers are known to have used these engravings on various occasions when decorating ewers¹, the ewer presented here, as far as is known, is the only *objet de forme* inspired by these prints which was enamelled by Pierre Courteys.

The three Old Testament scenes on the collar represent, respectively, *The Israelites Resting on the Seventh Day* (Exodus XVI), a secondary scene of *The Battle of the Israelites against the Amalekites by Refidim* (Exodus XVII) and *Moses Asking Aaron to Preserve the Manna in the Tabernacle* (Exodus XVI). Each of these compositions is after an engraving by Bernard Salomon (ill.15d) for Claude Paradin's *Quadrins historiques de la Bible*, first published by Jean de Tournes in Lyons in 1553².



ill. 15d



ill. 15e

- ¹ It suffices here to refer to Jean de Court, who executed *inter alia* several ewers with representations derived from the prints by Jacques Androuet du Cerceau, two of which are preserved in the Los Angeles County Museum of Art and in the Louvre (see: P. Kjellberg, *Emaux et Modèles*, in: *Connaissance des arts*, July 1979, pp.54-57 ; S. Caroselli, *The Painted Enamels of Limoges...* *The Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles, 1993, no.26, pp.162-165 ; S. Baratte, *Musée du Louvre...*, Paris, 2000, p.343).
- ² The engravings by Bernard Salomon (1506-1561), published both in the *Biblia Sacra* of Jean de Tournes (Lyons, 1544) and in Claude Paradin's *Quadrins historiques de la Bible* (Lyons, 1553), were for the majority of Limoges enamellers the most important models for the depiction of scenes from the Old Testament.



ALBARELLO: DIAPR. COMPOS

Antwerp
late 16th century
earthenware, with blue decoration
“*alla porcellana*” on a white ground
h. 17,8 cm

This albarello or apothecary's jar is decorated in blue “*alla porcellana*” and has a diagonal banderole bearing the inscription: *DIAPR * COMPOS*.

The “*alla porcellana*” decoration, that first appeared in the Veneto region (North East Italy) at the end of the 15th century, endeavours to imitate as accurately as possible the blue-and-white Ming porcelain from China (the so-called *bleu de Chine*) -or its Turkish imitations. From the 15th century onwards immense supplies of Chinese porcelain were shipped to Venice. The enormous success of this foreign product, resulted in the imitating of the new material by local artisans and their copying of the decorative patterns.

When at the end of the 15th century Italian potters settled further afield in Antwerp, that would lead to the introduction of this decoration in the North.

Similarly, the “*a foglie*” decoration found on Antwerp earthenware -representing a kind of stylized foliage- originated in Venice, where it first appeared in the second quarter of the 16th century.

Antwerp *albarelli* (and wet drug jars) never had a matching cover. Instead, when utilized, a layer of paraffin was poured on top to protect the contents.

The inscription *DIAPR * COMPOS* stands for *diaprunum compositum*, which is an old pharmaceutical product that was *inter alia* prescribed to combat high fevers¹.

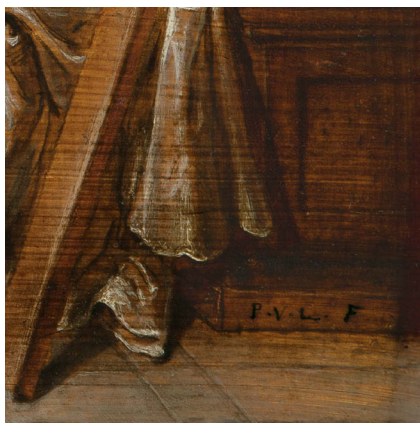
Provenance
gallery Robert Montagu, Toulouse, before 1992.
04-05.06.1992, Paris, Drouot, lot 235.
priv. coll., France, 1992-2009.

¹ *Den leydts-man en onderwijser der medicijnen...*, Amsterdam, 1662, pp.290-291 ; M. de Meuve, *Dictionnaire pharmaceutique, ou apparat de médecine...*, Lyons, 1695, pp.515-516.



THE THREE THEOLOGICAL VIRTUES: FAITH, HOPE AND CHARITY

Pieter van Lint (monogrammed *PVLF*)
Antwerp
c.1642-1645
oil on panel (the oak panel marked *LS*:
Lambrecht I or Lambrecht II Steens)
28 X 38,5 cm
(in a modern wooden frame:
41,3 X 51,5 cm)



ill. 17a



ill. 17b

This hitherto completely unknown oil sketch is the study for a painting of *The Three Theological Virtues* which is in the church of Saint Waldetrudis in Herentals (Belgium, ill.17c)¹. While that canvas, of monumental dimensions (162 X 225 cm), is not signed, since the end of the 19th century, it has, on a stylistic basis, been considered to be a work by Pieter van Lint (1609-1690)², an attribution that is indeed confirmed by the oil sketch published here. On the latter panel, the monogram, *PVLF* (*Pieter van Lint fecit*), is clearly visible on the bench at the far right (ill.17a).

The painting in Herentals has not been well documented and all the evidence indicates that it was not originally intended for the church of Saint Waldetrudis. It probably came from an abbey in the vicinity of Herentals that was disbanded in the wake of the French revolution, and the inventory of which was sold. It is thought that the dean of Herentals, Petrus Franciscus van Kessel, acquired the canvas for his church shortly after 1800. Whatever the case, it was first mentioned in the church inventory of roundabout 1855, where it was listed as hanging on the side wall of the main aisle where it can still be admired today.

Both paintings -the small, preparatory study on panel and the monumental canvas- represent *The Three Theological Virtues*. At the far left sits *Charity* (*Caritas*), portrayed in a long, red robe, over which is draped a dark blue cloak. One small child is sitting on her lap, a second is kneeling next to her and gazing at her, while a third is leaning against her right shoulder. The female personification in the centre, with a dark green robe, depicts *Hope* (*Spes*). While she is recognizable by the anchor inclined against her right leg, the chalice and cross are the attributes of *Faith* (*Fides*). *Faith* is sitting at the far right on a low bench and is dressed from top to toe in white, while wearing a golden crown. At the centre top is a dove which represents the Holy Spirit, its beams spreading over the three personifications.

The most important difference between the sketch and finished canvas is the compositional relationship between the three *Virtues*. On the canvas they form a close unity of three personifications sitting close to each other, while on the one hand, in the sketch *Charity* is sitting on the viewer's left, *Hope* and *Faith*, on the other hand, are sitting further apart on the viewer's right. In the centre, under the approaching dove, a small, but beautiful and colourful landscape is visible with a lodge, several columns, a classical building, several trees and some greenery.

The compositional difference between the panel and the canvas suggests that the (unknown) commissioner of the painting felt the three figures were sitting too far away from each other and that he wished for a more unified composition, which was the outcome achieved on the final canvas.

The original composition -with on the left, *Charity*, and on the right, *Hope* and *Faith*- is deeply indebted to the painting featuring *The Marriage of the Virgin and Saint Joseph* that was executed by Pieter van Lint in 1642 (?). This canvas was thought to be originally intended for the guildhall of Antwerp carpenters, but since 1947 it hangs in the Antwerp Cathedral (ill.17e)³. In his inventory of the Cathedral of Our Lady in Antwerp, Stefaan Grieten suggests that it is highly probable that the *Three Theological*

1 *The Three Theological Virtues: Faith, Hope and Charity*; inv. no. E036; oil on canvas: 162 X 225 cm; see: St. Grieten, *Inventaris...3. De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen...*, Turnhout, 1996, pp.416-417; J. Cools, *De Drie Goddelijke Deugden opgefleurd...*, in: *Historisch Jaarboek van Herentals*, XXVI, 2017, pp.113-127.

2 *Bulletijn van het Comité van Briefwisselende Leden der Koninklijke Commissie van Monumenten, 1887-1890*, Antwerp, 1891: "Goed bewaard doek, en met recht, denken wij, aan van Lint toegekend."

3 *PIETER VAN LINT ° F ° A ° 1642 (?)* (signed and dated); Inv. no. JVDN E.62; oil on canvas: 180 X 243 cm; see: Grieten, o.c., no.965, pp.416-417; B. Wolters van der Wey, *Groepsvertoon. Publieke groepsportretten...*, unpubl. PH.D., 3, Louvain, 2012, pp.407-413.







for an enlarged photo, please, turn the two-page foldout.

Virtues in the foreground of this painting were the model for the composition in Herentals. That is now confirmed by the oil study published here, whose composition resembles even more closely the scene in the foreground of the painting in the Cathedral. But there is also another parallel between the two scenes: both the study and the painting in Antwerp are signed on the bench upon which the personification of *Faith*, on the far right, is sitting.

The painting in Herentals is traditionally dated to approximately 1640-1645. The above is not only confirmed by the close compositional relationship between the study and the painting of the *Marriage of the Virgin and Saint Joseph* in Antwerp dated 1642 (?), but also by the oak panel upon which the study was painted. On the reverse, in the middle, the panel-makers' mark, *LS*, is clearly visible (ill.17b). That mark is proof that the oak panel which is neatly finished with a bevelled edge on all four sides, was produced and delivered by Lambrecht I or, his son, Lambrecht II Steens, both of whom used the same mark⁴. In view of the fact that Pieter van Lint did not return from Italy and Paris before 1640 on the one hand, and on the other, that Lambrecht II did not become a master until 1640-1641, it is very probable that the present oak panel was not the work of Lambrecht I -who had in the past supplied Rubens with panels- but that it came from Lambrecht II Steens. Seeing that the latter was already dead ten years later⁵, the panel must therefore have been produced between 1640/41 and 1650/51 -and probably even in the early forties.

Finally it is worth noting that a copper engraving is known which depicts the scene of *The Three Theological Virtues* in mirror image (ill.17d)⁶. The engraving was, according to the inscription, executed by Pieter de Bailliu (1613-1660) after a composition by Pieter van Lint⁷. What is remarkable is that that engraving does not derive from the final painting, but it is more likely that it was modelled on a preparatory design. The engraving not only has a depiction of the landscape but also portrays *Charity* on the left and *Hope* and *Faith* both further apart on the right. What can be seen on the engraving, behind *Caritas*, is a classical architecture, while on the study and the painting a curtain has been painted instead. It is possible that that motif was still present on a preparatory drawing, which served as a model for the copper engraving.

⁴ J. Van Damme, *De Antwerpse tafereelmakers...*, in: *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1990, pp.195, 207 and 209, ill.6.

⁵ P. Rombouts and Th. van Lierus, *De Liggeren en andere historische archieven...*, 2, Antwerp, 1872-1876, pp.117, 122, 215 and 220.

⁶ *The Three Theological Virtues: Faith, Hope and Charity*; engraving: 32,2 X 37,9 cm ; see: Cools, o.c., pp.123-125.

⁷ *Pet. van Lint pinxit et excudit* (on the left) and *Pet. De Bailliu sculpsit* (on the right).



ill. 17c



ill. 17d



ill. 17e

ALLEGORY: WISDOM SURROUNDED BY FOUR FEMALE PERSONIFICATIONS

Theodoor van Thulden

Antwerp

c.1655-1660

pen and brown wash and black chalk

11,5 X 13,5 cm

Central to this pen-and-ink drawing is a sculpture of Minerva, the goddess of Wisdom and Learning. She is wearing a short battle dress, has a helmet on her head, and is leaning on a lance. This almost classic statue stands on a semi-circular base and in a shallow niche flanked by two twisted columns.

At the foot of this sculpture four female figures are represented, each recognizable by their attributes as the personification of a virtue. The bridal on the one hand and the small dog and the wedding ring on the other identify the figures on the left as *Temperance* and *Loyalty*, while *Peace*, depicted with a laurel branch, and *Prudence*, with a mirror, are standing on the right-hand side.

In the centre foreground two naked putti are holding a cartouche with a short inscription: "*Eén in vieren ende vier in één*" [*One in four, and four in one*] (ill.18a).

There can be no doubt that the first part of that aphorism (*één in vieren*) refers to the four individual personifications, which as in a *Sacra Conversazione*, are gathered around the figure of the goddess. The second part (*vier in één*) signifies Minerva, who is the embodiment of each of these four virtues.

This drawing is neither signed nor dated and it turns out that no painting or engraving is known in which this composition recurs. The style of drawing, the facial types, the composition, the inscription and the specific manner with which brown wash is applied to create value contrasts on the sheet, are all so typical of the later oeuvre of Theodoor van Thulden (1606-1669) that there can be no doubt about the attribution. A datation of approximately the end of his career, c.1655-1660, is therefore most convincing¹.



ill. 18a

Provenance

priv. coll., France, 2017.

¹ Comp.: A. Roy, in: exh. cat.: 1991-1992, 's Hertogenbosch-Strasbourg, *Theodoor van Thulden...*, Zwolle-'s Hertogenbosch-Strasbourg, 1991, nos.31, 36, 53-56, 68-69 and 140.



A THREE-PIECE TRAVEL CUTLERY SET WITH LEATHER CASE

France (Paris ?)

c.1645-1660

case: wooden core, gilded leather and

red silk: 3,3 X 18,8 X 7 cm

cutlery set: enamel *en ronde bosse*,
on copper gilt and silver gilt, and iron

fork: l. 16,2 cm

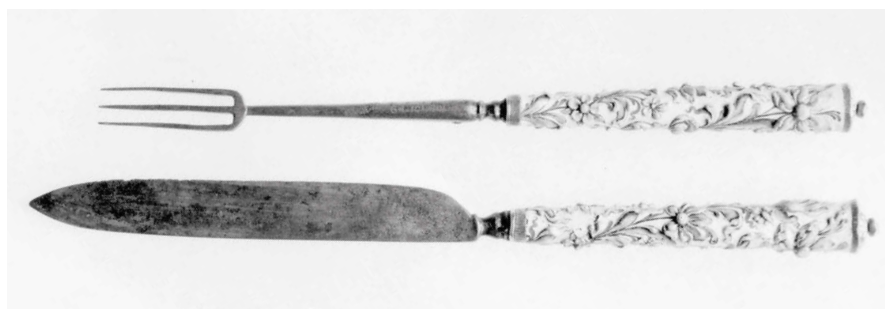
knife: l. 15,7 cm

spoon: l. 15,9 cm

This superbly enamelled travel cutlery set has been preserved in its entirety: it still has the original case comprising a wooden core, the so-called *âme de bois*, which is covered with gilded leather on the outside and furnished with red silk on the inside. It houses a three-piece cutlery set comprising: a silver gilt spoon, a fork with two prongs, and a knife with an iron blade. The handles belonging to the three pieces are all decorated in an identical manner with miniature polychrome tulips, daisies, roses, insects and ladybirds in enamel *en ronde bosse*. The diversity of colour is extremely rich; there are red, pink, orange and blue flowers with leaves in various shades of green.

But also the state of preservation is exceptional. While the leather case, which is undoubtedly original, shows some signs of wear and tear, the condition of the cutlery is quasi perfect.

In the literature there is scarcely a set of cutlery illustrated, that displays such refining and technical virtuosity as does this example¹. The set closest in comparison, and which may have been produced even in the same workshop, consists of a *Knife and Fork* that formerly belonged to the Baron Max von Goldschmidt-Rothschild (1950) and the Irwin Untermyer (1964) collections and is now in the Metropolitan Museum of Art (ill.19a)². That set of cutlery -according to the “*object details*” on the museums website- is situated in Holland, undoubtedly due to the fact that it has *inter alia* a tulip decoration, but the quality of the enamelling *en ronde bosse* and, in particular, the gilded leather case are more likely to indicate a French origin, possibly Parisian even³. A datation of approximately the beginning or middle of the third quarter of the 17th century seems highly probable.



ill. 19a

Provenance

priv. coll., Belgium, 2019.

¹ Compare e.g.: Kl. Marquardt, *Europäisches Essbesteck...*, Stuttgart, 1997, pp.110-111, nos.341-348 ; J. Van Trig, ... *Cutlery. The J. Hollander Collection*, Antwerp, 2003, pp.155-162, nos.266-278.

² Inv. nos.64.101.400-401 ; unpublished.

³ Compare for instance the *petit cylindre porte-almanach* in the Rosenborg Castle in Copenhagen, which also has a similar decoration of tulips (Paris, 1647 (dated) ; M. Bimbenet-Privat, in: exh. cat.: 2002, Paris, *Un temps d'exubérance...*, Paris, 2002, no.183).



BALUSTRADE TAPESTRY: TWO SCENES FROM THE LIFE OF CHRIST

Northern Netherlands

c.1620-1640

wool and silk on a woollen warp

(7 warps/cm)

248 X 335 cm

This *balustrade tapestry* features two 'head to head' cartouches against a red background portraying scenes from *The Life of Christ*. Both cartouches are comprised of ornaments in the so-called *auricular style* (*kwabstijl*) with at the top centre, two winged angel heads. The cartouche with the fewest personages portrays *Christ and the Samaritan Woman*. In the centre next to the well Christ is pointing to a Samaritan woman. She carries a bucket with which to draw water from the well with in front of her a water pitcher and a monkey. In the background the apostles are walking towards the scene which is set in a deep landscape with trees and a city. The second cartouche depicts *Mary Magdalene Washing the Feet of Christ*. Christ is sitting at a table with four men in the house of Simon the Pharisee. In the foreground Mary Magdalene kneels next to him, anointing his feet with oil and drying them with her hair. Several servants are preparing a meal in the background which on the left is full of trees and on the right with an architectural decor. The whole is enclosed within two borders with garlands of leaves and fruit.

The repeated auricular motif and the depicted iconography testify to the Northern Netherlandish origins of this tapestry, which is where from the end of the 16th century predominantly Flemish tapestry weavers were active in, *inter alia*, Delft, Gouda and Schoonhoven. The absence of a signature and city hallmark make it impossible to indicate a particular workshop, but the weaver may well have come from one of those active centres. The depicted designs were namely most sought after in the Northern Netherlands. They were used as a device to emphasize Protestant values that deviated from Catholic ideology. Thus the themes woven into this tapestry demonstrate that mercy, not only on the part of the Samaritan woman and Mary Magdalene, but also on the part of the viewer, can be obtained simply by faith and belief in God's compassion. Also, the use of auricular ornaments was widespread. They were predominantly used in silver work from the Republic during the first half of the 17th century, but workshops also repeatedly wove such ornaments into tapestries. The cartouche used as a surround for the scene with Mary Magdalene is repeated for example in a tapestry with *Rebecca and Eliezer at the Well* from the Rijksmuseum¹ and in a textile with *Orpheus Charming the Animals* in a Swedish private collection².

The present textile -just as the cartouche tapestries referred to above- can be dated to between 1620 and 1640 and the scenes are based upon prints from the 16th and 17th centuries. What is remarkable about the tapestry on offer here is, however, the fact that it combines two narrative cartouches and is not, as are the other tapestries from this group, built up of a decorative ensemble above a single cartouche. The unique character of this textile is strengthened by the horizontal focus. While the other cartouche tapestries are taller than wide, the present tapestry is considerably wider than tall. The above in combination with the mirrored scenes indicates that the original intention was to hang the textile over a balustrade. Neither the literature, nor the sizeable photo documentation of the RKD in The Hague, make mention of a second example of such a balustrade tapestry³, so that this textile (as far as we know) is absolutely unique among 17th-century tapestries of the Netherlands.

Provenance

gallery Bernard Blondeel, Antwerp and gallery Armand Deroyan, Paris, 1998.
Joost R. Ritman-coll. (*Dutch Renaissance Art Collection*), Amsterdam, after 1998-2016.

Literature

E. Hartkamp-Jonxis and H. Smit, *European Tapestries in the Rijksmuseum*, (*Catalogues of the Decorative Arts in the Rijksmuseum*, Amsterdam, 5), Zwolle, 2004, p.234, note 167, p.237 (and p.238, note 176).

¹ Hartkamp-Jonxis-Smit, o.c., no.59.

² V. Woldbye and C.A. Burgers, in: exh. cat.: 1971, Amsterdam, *Geweven boek*, Amsterdam, 1971, no.43.

³ Information kindly provided by Ebelte Hartkamp-Jonxis (formerly: Rijksmuseum, Amsterdam).









BERNARD DESCHEEMAEKER
WORKS OF ART

Ars Longa

Nederlandse teksten



A. RECHTHOEKIG KISTJE: MANNELIJKE EN VROUWELIJKE HEILIGEN

Vlaanderen
3de kwart 15de eeuw
been, met sporen van oorspr. polychromie
hengsel, slot en scharnieren in ijzer en koper
10 X 25,5 X 15,5 cm

Herkomst
part. verz., Wenen, 2019.

Vergelijk
R.H. Randall, *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery*, New York, 1985, nr.359.
D. Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux...* Louvre, Parijs, 2003, nrs.253-254.
M. Kryzhanovskaya, *Western European Medieval Ivories...* Hermitage, Sint-Petersburg, 2014, nr.139.

MIJN KOFFER VOL KISTJES

Mijn huidige collectie bestaat uit zowat 135 objecten, met de focus op geschilderd email uit Limoges en Vlaams laatgotisch beeldhouwwerk. Maar hoe start een kunsthandelaar een dergelijke collectie, wetende dat het erg moeilijk is om hoogwaardige stukken aan te kopen enerzijds en dat deze kunstwerken ook erg kostbaar zijn, niet in het minst voor een startende ondernemer met een erg beperkt budget, anderzijds?

Vele van mijn collega's zijn kunsthandelaar geworden van vader op zoon en sommige bedrijven bestaan al vele generaties lang. Dat geldt echter niet voor mij.

Van 1991 tot april 2002 was ik in dienst bij Jan Dirven -zelf ook antiquair van vader op zoon. In overleg met Jan heb ik in september 2000 -dus inderdaad precies twintig jaar geleden- mijn eigen zaak opgestart met de bedoeling om, eenmaal hij er definitief mee zou ophouden, helemaal op eigen benen te staan. Onder zijn vleugels, kreeg ik de kans om geleidelijk een kleine collectie op te bouwen, welke ik twee jaar lang mocht exposeren in zijn galerie en zelfs op zijn *Tefaf*-stand in Maastricht in 2001 en 2002. In die dagen was mijn collectie natuurlijk erg beperkt en bescheiden, maar dit veranderde toen een Duitse klant aan Jan het voorstel deed om zijn volledige verzameling kistjes en koffertjes aan hem te verkopen. Omdat Jan niet zozeer aan uitbreiden, maar veeleer aan ophouden dacht, vond hij het niet meer opportuun om een ganse voorraad *Kassetten, Kästchen, Dosen und kleine Kabinette* aan te kopen; hij stelde mij voor om, als beginnend antiquair, contact op te nemen met de eigenaar en de ganse collectie te inventariseren. De verzameling was te groot en mijn midelen te bescheiden om de ganse collectie in eenmaal te verwerven; daarom kocht ik telkens maar een kleine selectie; wanneer de meeste ervan verkocht waren, reed ik weer naar Westfalen en keerde ik met mijn koffer vol kistjes naar Antwerpen terug; en dat zo meerdere keren. Er waren kistjes uit de 15de, 16de, 17de en 18de eeuw; er waren kistjes in zilver, koper, ijzer, been, leder en ivoor; er waren erg kleine kistjes, maar ook vrij grote kabinetjes; er waren eenvoudige stukken, maar ook erg mooie en zeer uitgelezen *Prunkdosen*.

Geen van deze kistjes -het waren er in totaal meer dan zestig- is nog in mijn bezit, maar ik heb jarenlang uit deze voorraad kunnen putten en, telkens wanneer ik een kistje koop of wanneer ik richting Hannover rijd, denk ik, nog steeds, met *grothe* tevredenheid en dankbaarheid aan deze beginjaren terug.



B. PLAKET VAN DE ACHTERZIJDE VAN EEN PROCESSIEKRUIS: MAJESTAS DOMINI

Centraal-Italië
ca.1300
veelkleurig email champlevé op koper,
gegraveerd en verguld
8,1 X 8,1 cm

Herkomst
verz. von Oettingen-Wallerstein, Schloss Harburg, ca.1828-1995.
kunsthandel Trinity Fine Art, London, 1995.
part. verz., Engeland, 1995-2001.
Bernard Descheemacker - Works of Art, Antwerpen, 2001.
kunsthandel Jan Dirven, Antwerpen, 2001-2002.
verz. Carlo Antonetto, Turijn, 2002-2010.
door vererving aan: verz. Marco Antonetto, Turijn, 2010-2015.

Literatuur
Grupp, IV, 1892.
inventaris Oettingen-Wallerstein, Schloss Harburg, ca.1910.

Tentoonstelling
1995, New York, *Medieval, Renaissance and Islamic Works of Art*, New York-Londen, 1995, nr.14.

MIJN LOGO

Mijn logo stelt een gevleugelde, vuurspuwende draak voor met twee poten en een lange kronkelende staart.

Dit fabelwezen is ontleend aan een klein medaillon in email champlevé dat zich in het Louvre bevindt¹. Het behoort tot de vroegst bekende West-Europese voorstellingen in email en wordt traditioneel in Conques gesitueerd en omstreeks het eerste kwart van de 12de eeuw gedateerd.

Niet alleen omwille van dit materiaal en de vroege datering, vond ik dit een passende keuze, doch vooral de schitterende vorm haalde mij ertoe over dit griffioen als logo te gebruiken. Het wordt immers gekenmerkt door een sterk grafisch karakter, vormelijke eenvoud, monumentaliteit en grote sierlijkheid. Juist al deze kwaliteiten samen verheffen dit fabelwezen tot een soort *ikoon* van de romaanse kunst. Maar in meer algemene zin geldt deze voorstelling voor mij ook als universeel beeld van en derhalve als logo voor middeleeuwse kunst.

¹ Inv. nr. OA 6280; zie: E. Taburet-Delahaye in: tent. kat.: 1995-1996, Parijs-New York, *L'Oeuvre de Limoges...*, Parijs-New York, 1995, nr. 8 J, p.85.



C. BORDJE: DE MAAND JANUARI

Pierre Reymond (PR gemonogr.)
Limoges
1565

geschilderd email in grisaille, op koper, verguld
diam. 20,2 cm
244 gr.

Herkomst

verz. John Spencer Churchill, the 7th Duke of Marlborough, Blenheim Castle (VK), 1883.
14.06.1883, Blenheim Castle, Christie's, lot 27.
verz. Thomas Brooke, Bridge, Huddersfield, 1883-1908.
verz. Lucien Cottreau, Parijs, 1908-1910.
28-29.04.1910, Parijs, galerie Georges Petit, lot 68.
13.06.1996, New York, Christie's, lot 38.
kunsthandel Jan Dirven, Antwerpen, 1996-1997.
part. verz., Nederland, 1997-2020.

Literatuur

Catalogue of the Choice Collection of Limoges Enamels, from Blenheim Palace, Londen, 1883, lot 27.
V. Notin, in: tent. kat.: 2002, Limoges, *La Rencontre des Héros. Regards croisés sur les émaux peints de la renaissance*, Limoges, 2002, p.174, voctn.2.
B. Descheemaeker, in: tent. kat.: 2012, Antwerpen, *De forti dulcedo. Meesterwerken uit de middeleeuwen en de Renaissance (1200-1700)*. *Catalogus* 9, Antwerpen, 2012, p.38, voctn.2.
B. Descheemaeker, *The Limoges Painted Enamels and the Seven Parisian Ivory Roundels from the Thyssen-Bornemisza Collection*. *Catalogus* 14, Antwerpen, 2015, p.72 (nr.1).
B. Descheemaeker, in: tent. kat.: 2016, Antwerpen, *Bene Sapiat! Serviesgoed in email uit Limoges (1550-1600)*. *Catalogus* 15, Antwerpen, 2016, p.20.

HERENIGD

Van Pierre Reymond zijn vele (onvolledige) reeksen van twaalf bordjes met *De Voorstellingen van de Werken van de Maanden* bekend. In 1565 vervaardigt hij een serie die makkelijk herkenbaar is omdat elk bordje onderaan voorzien is van een wapenschild en een banderol met het devies *DE FORTI DULCEDO*. Alle bordjes die tot deze reeks behoren en nog bewaard zijn, bevonden zich, tot voor kort, elk in een andere verzameling.

Inmiddels zijn vier ervan weer herenigd.

Elf van de oorspronkelijk twaalf *De Forti Dulcedo*-bordjes zijn gedocumenteerd¹: elk bordje meet ongeveer 20,2 cm diameter; ze wegen alle ongeveer 250 gr.; en ze hebben alle een quasi identiek decorum.

De boorden vooraan tonen een groteske met fabelachtige wezens, putti en rolwerk. Terwijl in een cartouche bovenaan het corresponderende zodiakteken staat, is onderaan een (vooralsnog ongeïdentificeerd) wapenschild aangebracht dat vergezeld gaat van het devies *DE FORTI DULCEDO*. De keerzijde is telkens rijkelijk versierd met vruchtenslingers, rolwerk en twee cherubijntjes. Een centraal medaillon, omgeven door een eierlijst, toont een naar links gekeerd profielportret. In één van de vier smalle ovale cartouches op de boord die verder met arabesken is versierd staat het monogram *PR*. Ze zijn dus allemaal gemonogrammeerd, maar enkel het *Maart*- en *Juni*-bordje zijn 1565 gedateerd. Geen twijfel mogelijk dat ook de tien andere in 1565 zijn vervaardigd, wat trouwens door de stijl bevestigd wordt.

In de beroemde verzameling van John Winston Spencer Churchill, *the 7th Duke of Marlborough*, bevonden zich negen van deze *De Forti Dulcedo*-bordjes. Na zijn dood in 1883 wordt deze *Choice Collection of Limoges Enamels from Blenheim Palace* bij Christie's in Londen geveild (loten 27-35), waardoor dit unieke ensemble helemaal verspreid raakt.

Drie van deze negen bordjes bevinden zich thans in musea: in het Minneapolis Institute of Art: *De Maand April (Het Hakken van het Hout - Kreeft)*; in het Ashmolean Museum in Oxford: *De Maand November (Het Vlassen van het Koren - Waterman)*; en in het Musée des Beaux-Arts in Limoges: *De Maand December (Het Slachten van het Zwijn - Vissen)*; lot 35).

De lotnummers 28, 29 en 31, t.w. de bordjes die de Maanden *Maart (De Jacht met de Kruisboog - Tweeling)*, *Augustus (De Graanoogst - Schorpioen)* en *September (De Druivenoogst - Boogschutter)*, voorstellen, zijn sinds de veiling in 1883 niet verder gedocumenteerd en ook van het *Mei*-bordje (*De Paardenrit - Leeuw*; lot 30) is de huidige verblijfplaats onbekend. Dit laatste bordje bevindt zich tot omstreeks 1951 in de verzameling van Hans Heinrich baron Thyssen-Bornemisza te Lugano waarna het uit zijn collectie is "verdwenen". Het is volkomen onbekend of het ten geschenke is gegeven, verkocht, vernield, gestolen of verloren is gegaan. Wel is het opvallend dat kort nadien (1957) baron Thyssen-Bornemisza het *Oktober*-bordje van de *De Forti Dulcedo*-serie verwerft, dat trouwens eveneens uit de Blenheim-collectie afkomstig is (*Het Spitten van de Akker en het Inzaaien van het Graan - Steenbok*; lot 32).

Dit *Oktober*-bordje, komt in 2015 samen met de volledige collectie *Limoges Painted Enamels from the Thyssen-Bornemisza Collection* in mijn bezit. Omdat ik, kort nadien, het *Juli*-bordje (*Het Maaien van het Hooi - Weegschaal*) kan aankopen en omdat ik sinds 2012 eigenaar ben van het *Juni*-bordje (*Het Scheren van de Schapen - Maagd*)-twee stukken die niet afkomstig zijn uit Blenheim Palace- bevinden zich, vanaf 2016, dus drie *De Forti Dulcedo*-bordjes in mijn collectie. Dit kleine ensemble wordt vervolgens door een Europese liefhebber aangekocht.

Zoals verhoopt kon ik hem, recent, ook nog een vierde bordje aanbieden. Het is mij immers bekend dat het *Januari*-bordje uit de *De Forti Dulcedo*-reeks (en eveneens afkomstig uit de verzameling van de hertog van Marlborough; *Het Feestmaal - Ram*; lot 27) in 1997 aan een familie in Nederland was verkocht. In de lente van dit jaar kan ik uiteindelijk ook dit stuk in handen krijgen, waarna, kort nadien, ook dit bordje (*Januari*) weer met de drie overige *De Forti Dulcedo*-bordjes (*Juni*, *Juli* en *Oktober*) herenigd wordt. Het moet sinds de veiling van de collectie van de hertog van Marlborough in 1883 geleden zijn, dat vier van de oorspronkelijk twaalf samen horende en in 1565 in het atelier van Pierre Reymond in Limoges vervaardigde *Maand*-bordjes weer -en hopelijk nu definitief- één ensemble vormen.

¹ Enkel van het *Februari*-bordje (*Het Warmen bij de Open Haard - Stier*) ontbreekt vooralsnog elk spoor; zie ook: V. Notin, in: tent. kat.: 2002, Limoges, *La Rencontre des héros...*, Limoges, 2002, p.107, voctn.2.



D. DE GRAFLEGGING VAN CHRISTUS

Brussel
ca.1470-1480
noten
50,3 X 26,2 X 16,5 cm

Herkomst

kunsthandel A. Cesati, Milaan, ca.2005.
part. verz., Milaan, ca.2005-2019.

Vergelijk

A. Huysmans, in: *Beeldhouwkunst van de Zuidelijke Nederlanden...*, Brussel, 2000, nr.33.

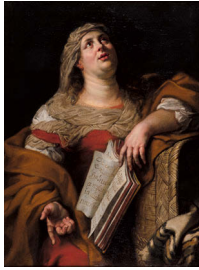
JOHANNES VAN ARIMATEA EN NICODEMUS

Bij *De Kruisiging*, *De Kruisafneming* en *De Graflegging van Christus* zijn de protagonisten steevast, Maria, Maria Magdalena, Johannes de Evangelist en, vanzelfsprekend, Christus zelf. Maar in hun schaduw verschijnen steeds opnieuw twee andere mannen: Johannes van Arimathea en Nicodemus.

Wie zijn zij, wat hebben zij hier te betekenen en hoe herkennen we hen?

De namen van Jozef van Arimathea en Nicodemus worden in de Bijbel het eerst vernoemd in de context van de *Sanhedrin*, een Joodse bijeenkomst in de oudheid waar recht gesproken wordt. Terwijl Nicodemus in de *Sanhedrin* gepleit zou hebben ten gunste van Christus (Joh. 7: 46-52), zou Jozef van Arimathea, volgens het Lucas-evangelie (23: 50-51), zelf lid geweest zijn van deze rechtbank. Hij is het echter met de veroordeling van Jezus oneens en hij maakt zich later zelfs kenbaar als aanhanger van Jezus. In elk geval is Jozef van Arimathea een rijke en welstellende Joodse man. Wanneer Christus op Goede Vrijdag sterft aan het kruis, biedt hij zich, samen met Nicodemus aan, om Zijn lichaam van het Kruis af te nemen, het in een lijkwade te wikkelen en het te begraven. Hij vraagt aan Pontius Pilatus toelating om het lichaam in een nog ongebruikt graf in zijn tuin te mogen begraven. Ook daarbij krijgt hij weer de assistentie van Nicodemus. Samen leggen ze Hem in het graf dat in een rots is uitgehouwen en sluiten ze de toegang af met een rotsblok (Marcus 15: 43-47).

In de kunst van het *ancien régime* verschijnen Johannes van Arimathea en Nicodemus meestal zij aan zij, waarbij Johannes makkelijk herkenbaar is aan zijn kostbare mantel en zijn luxueuze hoed.



E. EEN SIBILLE

Jan van den Hoecke
Antwerpen
ca.1640-1650
olieverf op doek
103 X 76,5 cm
(in een moderne lijst: 113 X 86,5 cm)

Herkomst

verz. B. Campbell-Smith, Schotland, 1951.
12.12.2003, Londen, Christie's, lot 8.
part. verz., Italië, 2003-2019.

Literatuur

H. Lahrkamp: *Der „Lange Jan“ - Leben und Werk des Barockmalers Johann Bockhorst aus Münster*, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, nr. 60, 1982, pp.112-113.
H. Vlieghe, *Nicht Jan Bockhorst, sondern Jan van den Hoecke*, in: *Beiträge zum internationalen Colloquium „Jan Bockhorst - Maler der Rubenszeit“ im Westfälischen Landesmuseum Münster*, in: *Westfalen*, LXVIII, 1990, pp.166-167.
M. Galen, *Johann Bockhorst. Gemälde und Zeichnungen*, Hamburg, 2012, pp.361-362, afb.p.364.
J. Sanzsalazar, *Jan van den Hoecke (1611-1651), el pintor de Sibilas: éxito, inspiración y dispersión de una iconografía muy personal*, in: *Philostrato, Revista de Historia y Arte*, januari, 2019, pp.5-32.
RKD, doc.108177.

Vergelijk

Een tweede versie van deze onbekende *Sibille* bevindt zich in het Musée des Beaux-Arts (Musée le Tessé) in Le Mans.

ARS LONGA, VETTING BREVIS

De keuring in Maastricht is altijd al één van de sterkste punten geweest van de *The European Fine Art Fair*. Het is dan ook eerder ongelukkig te moeten vaststellen dat de laatste jaren de zgn. *vetting* soms nogal eenzijdig is geworden enerzijds en, in vele gevallen, verworden is tot betweterigheid anderzijds.

Laten we even terugkeren in de tijd: in de jaren '90 was ik medewerker van Jan Dirven, een in Antwerpen gevestigd kunsthandelaar. Maar daarnaast was Jan ook één van de zes *founding fathers* van de *Tefafen* en hij was langere tijd *Chairman* van de *Antiquairs*-sectie van een beurs die toen nog in volle expansie was¹. Als zijn rechterhand was ik in die tijd (1991-2002) ook stevast secretaris van één van de keuringcommissies (*medieval and renaissance antiques and works of art*) en dus een bevoorrechte getuige. Hoewel tijdens de keuring ook toen ongetwijfeld fouten en vergissingen gemaakt werden, durf ik, met de hand op mijn hart, beweren dat de keurmeesters alles in het werk stelden om zowel de handelaar als de klant naar best vermogen te dienen en te beschermen.

Ik ben ervan overtuigd dat ook de huidige keurmeesters al hun kennis zullen gebruiken om hun plicht naar behoren te volbrengen, maar ik zou hier toch graag twee kanttekeningen willen maken. Eerst en vooral lijkt het mij niet erg verstandig dat de keuring in Maastricht, sinds een aantal jaren, uitsluitend gebeurt door museummensen. Geen twijfel dat deze curatoren een zeer gedegen wetenschappelijke kennis hebben, maar het is te betreuren dat handelaars, restoratoren, externe experts, verzamelaars-*connaisseurs* en anderen uit de diverse comités zijn geweerd. Samen met hen is ook een heel specifieke kennis uit de keuring verloren ge-

gaan, zoals vertrouwdschap met de handel, kennis over de herkomst van de stukken of specifieke technische en materiële bekwaamheden. De keuring is aldus te eenzijdig geworden en niet meer alle disciplines worden op dezelfde, zeer gedegen manier beoordeeld.

Maar er is ook een tweede opmerking die vele handelaars tot ergernis strekt. De *vetting* is, in enkele gevallen, verworden tot een *vetting*. Toen ik als secretaris bij één van de keuringcommissies aanwezig was, bleef deze keuring grotendeels beperkt tot het beoordelen van de authenticiteit, het weren van minderwaardige objecten “*die niet in het belang van de beurs zijn*” en het evalueren van de toestand (*conditie*). Ik neem aan dat dit vandaag nog steeds primordiaal is, maar, omdat valse en minderwaardige objecten nog amper door handelaars worden meegebracht enerzijds en omdat de keurmeesters alle museummensen zijn anderzijds, is het eerder onaangenaam vast te stellen dat het resultaat van de keuring in sommige gevallen beperkt blijft tot enkele, eerder flauwe en betweterige, opmerkingen over toeschrijvingen en dateringen.

Mochten de keuringcommissies weer bestaan uit een selectie, maar diverse groep van curatoren, wetenschappers, handelaars, veilingmedewerkers, restoratoren en verzamelaars, dan ben ik ervan overtuigd dat de huidige profileringsdrang van sommige keurmeesters vanzelf weer zal verdwijnen, dat alle disciplines op gelijkwaardige basis zullen beoordeeld worden en dat de essentie van de keuring -het weren van niet authentieke en minderwaardige objecten- weer de bovenhand haalt.

¹ A. van Griensven, *A History of the European Fine Art Fair*, in: *The European Fine Art Fair. Handbook 1993*, s.l., 1993, pp.11-16.



F. BRONZEN CORPUS

Oost-Frankrijk (“*Burgundische Folge*”)
2de helft 12de eeuw
brons, met groene patina
18,7 X 15,2 cm

Vergelijk

P. Bloch, *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlin, 1992, nrs.VD, 1-8, pp.223-227 en afbn. pp.100-102.
P. Williamson, *The Wyvern-coll., 1. ... Sculpture and Metalwork*, Londen, 2018, nr.28.

M&M: MUSEA & DE MARKT

Het is een vaak gehoorde kritiek in de kunsthandel: “*musea kopen niks*”; “*musea beschikken over geen budgetten*”; en “*museumdirecteuren en curatoren hebben een moeizame relatie met de handelaars*”.

Het zijn uitlatingen welke ik al jarenlang hoor en welke ik telkens weer moet counteren. Laat ik het hier nog eens proberen.

Wat mij betreft, horen musea immers tot mijn betere klanten. In de twintig jaar die ik als zelfstandig kunsthandelaar actief ben, heb ik meer dan vijftig *stuks* aan Belgische musea en instellingen in Nederland, Frankrijk, Duitsland, Zwitserland, de Verenigde Staten en Canada verkocht¹. U hoort mij dus geenszins jammeren over musea, noch over hun belangstelling, werkwijze, budget of aankooppolitiek.

Wil men tot zaken komen met musea, dan moet men vooreerst begrijpen wat musea zijn en wat het takenpakket van een museum precies omvat: musea zijn openbare wetenschappelijke instellingen die als opdracht hebben een collectie op te bouwen, deze voor de volgende generaties te bewaren, deze publiekelijk toegankelijk te maken en deze te bestuderen.

Als openbare instellingen zijn musea dus, per definitie, niet-commercieel. Wil men derhalve met musea tot zaken komen, dan moet men musea op een andere manier benaderen en behandelen dan de gewijde (meer commerciële en informele) wijze waarop we in de kunsthandel met particulieren gebruikelijk omgaan.

Omdat (Europese) musea gefinancierd worden met openbare middelen, kunnen curatoren, in tegenstelling tot privé-verzamelaars, ook niet eigenge-reid te werk gaan en hebben ze de noodzakelijke steun nodig van derden, zijnde bijvoorbeeld de *Trustees*, de *Vrienden*, de stad of de staat. Bovendien kost dit tijd en vergt dit inderdaad vaak heel wat geduld, wat niet elke kunsthandelaar steeds opnieuw kan opbrengen.

Musea zijn echter ook wetenschappelijke instellingen, waar kennis én respect voor kennis een belangrijke waarde uitmaken. Met een vlotte commerciële babbel krijgt men er geen voet tussen de deur. Daartegenover kunnen kennis, opleiding, onderzoek en zin voor kwaliteit -musea zijn immers erg kieskeurig- dan weer vele deuren openen.

Tenslotte moeten wij handelaars er begrip voor opbrengen dat het niet tot de voornaamste taken van een museum behoort om het aanbod op de kunst-



markt nauwgezet te volgen. Bovendien ontbreekt het hiervoor de curatoren veelal aan tijd. Dit is immers -dat weten wij beter dan wie ook- een *fulltime job*. Daarom moeten wij er niet van uitgaan dat elk museum op de markt naar het gewenste kunstwerk op zoek gaat, maar het is veeleer onze taak om zelf het “juiste” museum met het “juiste” stuk te benaderen. En hiervoor zijn goed doorwrochte catalogi een heel nuttig instrument.

- 1 Op mijn website vindt u een volledig overzicht van alle schilderijen, tekeningen en objecten (email, ivoor, aardewerk, textiel, beelden en reliëfs) die ik, sinds 2001, aan Belgische (Antwerpen, Mechelen, Kortrijk, Leuven, Lier, Luik en Namen) en buitenlandse musea (Parijs, Limoges, Mougins, Douai, Ecoen, Chartres, Amiens, Amsterdam, Maastricht, Keulen, Münster, Karlsruhe, Kleve, Zürich, Chicago, Minneapolis, Philadelphia, Richmond, New York en Ottawa) heb verkocht; zie: www.worksofart.be.

G. PLAKET: SUZANNA EN DE TWEE OUDERLINGEN

Martial Courteys
Limoges
ca.1590
veelkleurig geschilderd en translucied email
op koper, verguld
22 X 16,5 cm
(in een moderne, zwarte houten lijst: 31,5 X 26,3 cm)
naar een prent van René Boyvin, naar Giulio Romano.

Herkomst

08.07.1998, Londen, Sotheby's, lot 240.
kunsthandel J. Kugel, Parijs, 1998.
verz. Henry Kravis, New York, na 1998-2017.

Vergelijk

Ph. Verdier, *Painted Enamels...* The Walters Art Gallery, Baltimore, 1967, nr.153.
T. Rappé en L. Boulkina, *Les émaux peints...* Musée National de l'Ermitage, Sint-Petersburg, 2005, nr.79.

moet worden toegeschreven, is de PC gemonogrammeerde kan met *Het Strijdttafereel met Ruiters* in het atelier van zijn vader Pierre Courteys (ca.1520-1591) vervaardigd. Deze monumentale kan met haar kenmerkend oorvormig handvat moet dan ook iets vroeger ontstaan zijn en moet derhalve omstreeks 1565-1575 gedateerd worden (nr.15).

- 1 B. Descheemaeker, *Emaux de Limoges de la renaissance...* de M. Hubert de Givenchy, Parijs, 1994.
- 2 B. Descheemaeker, *The Limoges Painted Enamels...*, from the Thyssen-Bornemisza Collection. Catalogue 14, Antwerpen, 2015.
- 3 20.05.1977, Londen, Sotheby's, *Mentmore. Catalogue of Works of Art ...*, 2, lot 1149.

UIT EEN VOORAANSTAANDE COLLECTIE

De catalogus *Emaux de Limoges de la renaissance provenant de la collection de M. Hubert de Givenchy* heb ik, in de jaren '90, gepubliceerd¹. In 2015 had ik het voorrecht om de volledige verzameling *Limoges Painted Enamels...from the Thyssen-Bornemisza Collection* te mogen beschrijven en, als handelaar, ter verkoop aan te bieden².

En recent heb ik een aanzienlijk deel van de collectie 16de eeuws geschilderd email uit Limoges van een vooraanstaande Amerikaanse verzamelaar kunnen verwerven.

Op de Tefaf eerder dit jaar toonde ik zeven stukken email die ik recent van een particulier in New York heb verworven. De vroegere eigenaar is een vooraanstaande Amerikaanse financier, investeerder én filantroop die, voornamelijk in de jaren '90, een schitterende collectie geschilderd email uit de renaissance opbouwde.

Uit diens verzameling verkocht ik vorig jaar reeds een grote verticale ovale schotel met *Het Verzamelen van het Manna*, welke voluit LEONARD LIMOSIN 1573 gesigneerd en gedateerd is, alsook een veelkleurige kan met *Het Offer van Abraham en Melchisedeh* van Jean I Limosin (ca.1600).

In Maastricht toonde ik nog zeven andere stukken 16de eeuws geschilderd email uit diezelfde Amerikaanse verzameling. Het belangrijkste is ongetwijfeld de grote horizontale ovale schotel met het wapen van de familie de Benoist. Deze polychrome schotel toont *Abraham die de Offergave van de Koning van Sodom Afwijst*. De schotel, afkomstig uit de verzameling van Baron Mayer de Rothschild in Mentmore (VK), is voluit M REYMOND gesigneerd en moet omstreeks 1600 vervaardigd zijn³. Terwijl ik ook deze schotel eerder dit jaar kon verkopen, zijn er nog vier plaketten met *Apostel-figures* (ca.1540-1545). Elk van deze grote en rijk vergulde plaketten, resp. *Andreas, Johannes, Thomas en Jacobus Minor* voorstellend, is CN gemonogrammeerd (Colin Nouailher, ca.1540-1545 ; nr.13). Een veelkleurig en met translucied email geschilderd tafereel van *Suzanna en de Twee Ouderlingen*, uit diezelfde Amerikaanse verzameling, is niet gesigneerd (ca.1590). Terwijl deze plaket aan Martial Courteys (ca.1550-1592)



H. TAFELSCHEL: TWEKEIZERSPORTRETEN IN PROFIEL

Jan I van den Eynde
Mechelen-Antwerpen
1545 (gedat.)
brons (met ijzeren klepel)
h. 12,8 X diam. 7,7 cm

Herkomst

part. verz., Antwerpen, 1995.
part. verz., België, 2019.

Vergelijk

O. ter Kuile, *Koper en brons... Rijksmuseum te Amsterdam*, Den Haag, 1986, nr.327.

BRONS EN MESSING

Kandelaren, vizels, lavabo's, maatbekers, kannen, wierookvaten, wijwateremmers en tafelbellen. Ik heb er altijd wel één of meerdere van gehad: scherp, elegant van vorm en met een mooie patine. Middeleeuwse en renaissance-voorwerpen in brons en messing zullen ook in de toekomst in mijn collectie een centrale plaats blijven innemen.

Bronzen en messing gebruiksvoorwerpen uit de 12de tot de 16de eeuw vormen een mooi verzamelgebied.

Het is in de allereerste plaats een discipline die de mogelijkheid biedt om in relatief korte tijd en met een haalbaar budget een mooie collectie samen te stellen. In tegenstelling tot veel andere specialisaties biedt de huidige markt hier immers nog een ruime keuze, niet alleen in de aard van de goederen en de kwantiteit ervan, maar ook naar herkomst in tijd en ruimte. Dit vrij rijkelijke aanbod garandeert derhalve ook een gunstige prijs voor objecten die vaak zeer decoratief ogen, ook in een modern of klassiek interieur.

Maar het is vooral de eigenheid van het materiaal enerzijds en de rijke verscheidenheid aan vormen en de sierlijkheid ervan anderzijds die een brons en messing-verzameling tot een prachtig geheel verheffen.

Daarnaast bewijzen de meeste gebruiksvoorwerpen in brons of messing dat middeleeuwse kunst niet uitsluitend religieus van aard is.

Hoewel het nu natuurlijk zo goed als onmogelijk is vast te stellen of deze of gene kandelaar een religieuze dan wel een profane ruimte van licht voorzag, lijdt het weinig twijfel dat de hierboven afgebeelde tafelschel afkomstig is uit het interieur van een ongetwijfeld welgesteld huishouden. Bronzen gebruiksvoorwerpen waren immers te kostbaar voor gewone gezinnen, welke meestal enkel over aardewerk beschikten.



I. DE JUDASKUS

Brussel (of Artois, Noord-Frankrijk ?)
ca.1500
noten, met deels originele polychromie en vergulding
46,3 X 45 X 17,3 cm

Herkomst

part. verz., Bayeux (Normandië) (?).

Literatuur

B. Descheemaeker, in: tent. kat.: 2019, Antwerpen, *Sculpta Manent. Beelden en reliëfs uit het Noorden (ca.1300-1600)*. Catalogus 19, Antwerpen, 2016, nr.11.

Vergelijk

U. Schneider, in: tent. kat.: 1998, Aken, *In gotischer Gesellschaft...*, Aken, 1998, nrs.2-3.

DE DIGITALE REVOLUTIE

Omdat het participeren aan grote internationale evenementen -hetzij als exposant, hetzij als bezoeker- in de toekomst ongetwijfeld grote wijzigingen zal ondergaan, moeten we ook de kunstbeurzen zoals ze vandaag georganiseerd en beleefd worden in vraag durven te stellen.

Is het nog van deze tijd om duizenden mensen voor een erg korte tijd naar een kleine plek, vaak ver van huis, samen te brengen om er hen de stukken te tonen van enkele honderden galeriehouders, kunsthandelaren en antiquairs ? Het is niet omdat de kunsthandel de afgelopen vijftig jaar grotendeels (en met groot succes) zo functioneerde, dat dit ook voor de volgende vijf decennia zal gelden.

We moeten toegeven dat de kunsthandel behoort tot die sectoren die nog steeds volgens oude tradities en vroegere methodes werkt. De 21ste eeuw wordt gedomineerd door het *online*-gebeuren, maar de kunsthandel heeft grotendeels deze *digitale trein* gemist. Hoewel nagenoeg alle handelaren over een fraaie website beschikken, is dit meestal niet veel meer dan een aantrekkelijke vitrine en worden er, zeker door handelaren in Oude Kunst, amper zaken gedaan via het internet. Ook hun aanwezigheid op sociale media, zoals Facebook, Instagram, WeChat, Twitter, is ondermaats en, in mijn geval, zelfs volkomen onbestaande.

In elk geval heeft de veilingwereld, sinds de lente van dit jaar -dus in enkele maanden tijd- een enorme transformatie ondergaan: alle veilingen gebeuren nu ook -en vaak uitsluitend- *online* ; een nieuw en jonger cliënteel wordt bereikt ; de kopers hebben maar zelden de stukken in werkelijkheid gezien ; en enorme bedragen worden gepend. Als wij handelaren niet eindeloos achterop willen raken tegenover de grote veilinghuizen, dan zullen ook wij veel meer de schier eindeloze mogelijkheden van het internet moeten benutten. Omdat wij als individuele kunsthandelaren vaak erg klein zijn, lijkt het mij voor de hand te liggen dat wij ons als groep *online* gaan manifesteren en promoten -bijvoorbeeld als leden van het SNA* of als Tefaf-exposanten. Zeker Tefaf heeft de reputatie, de naamsbekendheid en het *renomme* die met deze van de twee grote veilinghuizen kunnen concurreren. In het verleden heeft Tefaf wel vaker het voortouw geno-

men en heeft het aan de kunsthandel geregeld nieuwe impulsen gegeven, denken we bijvoorbeeld maar aan het introduceren van enkele nieuwe secties (*design, works on paper, ...*) of het creëren van kansen voor jonge handelaren (*showcase*). Het lijkt mij derhalve vanzelfsprekend dat Tefaf de komende jaren ook de weg zal wijzen op het digitale pad, want in de *virtuele wereld* ligt nog een gigantisch onontgonnen terrein voor ons kunsthandelaren open.

Het is dan ook uitstekend nieuws dat -kort voordat bovenstaande tekst ter perse zou gaan- het Tefaf *Executive Committee* heeft beslist om een eerste (nog vrij beperkte) Tefaf *Online beurs* te organiseren. Deze start met een VIP presentatie (*early access day*) op 30 oktober 2020 en duurt vervolgens van 31 oktober tot en met 4 november (*general admission days*). Op dit nieuw gecreëerde *forum* zullen alle courante Tefaf-exposanten elk één object *online* kunnen presenteren met de welbekende Tefaf-garanties van kwaliteit, authenticiteit en conditie.

Een schitterend initiatief dat ongetwijfeld een succesvolle toekomst tegemoet gaat.

* SNA is het *Syndicat National des Antiquaires*, de Franse vereniging van kunsthandelaren, waar ook veel buitenlandse antiquairs (waaronder ikzelf) lid van zijn.



J. PLAKET: DE RAAF CORNUS BETRAPT CORONIS OP ONTROUW

Jacques I. Laudin (op de achterzijde design.: *Laudin emailleur au faubour de magni(gne) a Limoges*)
Limoges
ca. 1660
geschilderd email in blauwgrisaille op koper, verguld
16,7 X 20,8 cm
naar een prent voor *De Metamorphosen van Ovidius*
van een anonieme graveur naar Hendrick Goltzius
(ca. 1590).

Herkomst

part. verz., Kopenhagen, 2020.

Vergelijk

Een plakiet met de voorstelling van *Pan en Syrinx* behorend tot dezelfde reeks bevindt zich in het Victoria and Albert Museum in Londen (inv. nr. 2049:1, 2-1855).

te waken zodat hij verzekerd blijft van haar trouw. Dit gaat echter helemaal mis, want Coronis is al langer verliefd op Ischys met wie zij uiteindelijk de liefde bedrijft. Wanneer Cornus getuige is van haar ontrouw, vliegt hij naar Delphi en licht Apollo in. Apollo is razend en, omdat Cornus niets heeft ondernomen om Ischys weg te houden van Coronis, maakt hij de kraai zwart - wat vanaf dan voor al zijn nakomelingen zal gelden. En natuurlijk moet ook Coronis het ontgelden. Artemis, godin van de jacht, tweelingzus van Apollo en beschermgodin van de kuisheid, zal haar met pijlen doorboren, waarna ze overlijdt.

Of hoe Corona en Coronis beide een tragische dood sterven.

- 1 E.G. Grimme, *Der Karlsschrein und der Marienschrein im Aachener Dom*, Aken, 2002.

OVER CORONA EN CORONIS

Sinds het begin van dit jaar worden we overstelpt met informatie over *Covid-19*, gemeenzaam *Corona* genoemd.

Maar was het u bekend dat er ook een heilige met die naam vereerd wordt en dat Coronis een figuur is uit de antieke mythologie? Of wat u, ondanks alles, nog niet wist over *Corona*.

Volgens de legende, wordt Victor van Damascus, een Romeins soldaat die ten tijde van Keizer Antoninus Pius (138-161 na Chr.) in Syrië gestationeerd is, omwille van zijn geloof in Christus, gemarteld en onthoofd. Tijdens zijn terechtstelling wordt hij bijgestaan door Corona, een jonge vrouw, die ook wordt gearresteerd en vervolgens wordt opgehangen tussen twee palmbomen. In 997 - dus bijna duizend jaar later - wordt een relikwie van deze martelares door Otto III, keizer van het Heilig Roomse rijk, naar Aken gebracht waar het al die tijd in een tombe in de Dom bewaard wordt. Bernhard Witte, een plaatselijke edelsmid, krijgt in 1912 - dus weerom bijna duizend jaar later - de opdracht om voor dit relikwie een relikhouder te vervaardigen. Hij ontwerpt een neo-Byzantijns schrijn, versierd met email, verguld brons, ivoor en edelstenen, dat sinds de jaren '80 in de kelders van de Kathedraal staat te verkommeren, maar in maart van dit jaar weer van onder het stof wordt gehaald. Sinds deze zomer is dit moderne *Corona*-schrijn weer te bewonderen in de Dom van Aken, waar het schittert naast het *Karlsschrein* (1215) en het *Marienschrein* (1239) - twee absolute topstukken uit de Maaslandse edelsmeedkunst'.

En terwijl in het Christendom de Heilige Corona vereerd wordt, beschrijft Ovidius in het tweede boek van zijn *Metamorfosen* de lotgevallen van Coronis, dochter van Phlegyas, de koning van de Lapiden.

Ovidius verhaalt dat Coronis geregeld gaat baden in een meer, waar zij al snel door Apollo wordt opgemerkt. De jonge God wordt smoorverliefd op deze jeugdige koningsdochter met wie hij uiteindelijk het bed zal delen. Wanneer Apollo naar Delphi moet vertrekken, geeft hij aan Cornus, een kraai met kleurrijke vleugels, de opdracht om over het meisje



1. DE TENHEMELOPNEMING VAN DE ZIEL VAN EEN HEILIGE

Limoges
ca.1210-1220
veelkleurig email champlevé op koper,
gegraveerd en verguld
5,3 X 13,3 cm

Twee engelen, elk met een nimbus, houden een blauwgroene mandorla vast, waarin een heilige -eveneens met aureool- met opgeheven armen ten hemel rijst.

Deze plakette bevindt zich in een uitstekende toestand: het veelkleurig email is zo goed als onaangevoerd en ook de vergulding is nog erg fraai bewaard gebleven.

Oorspronkelijk maakte deze plakette deel uit van een klein reliekschrijntje (*châsse*). Dit blijkt vooral uit de aanwezigheid van acht kleine gaatjes waarin nageltjes waren geklonken, waarmee de plakette aan de houten kern (*âme de bois*) was vastgemaakt. Daarnaast zijn er ook meerdere reliekschrijntjes bekend, hetzij *De Moord op Thomas Becket*, hetzij *Het Cephalop-horie-Wonder van de Hl. Valeria* voorstellend, waarvan de plakettes aan de voorzijde van het dak heel erg verwant zijn aan het hier gepresenteerde stuk. In het bijzonder geldt dit voor een *Sint-Valeria*-relikschrijntje in het museum van Hannover (afb.1a)¹, waarvan de plakette bovenaan, zowel naar iconografie, compositie, grootte als kleur haast identiek is aan dit exemplaar.

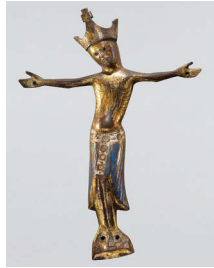
Het is dan ook erg waarschijnlijk dat ook de hier aangeboden plakette in hetzelfde Limogese atelier én omstreeks dezelfde tijd (ca.1210-1220) moet zijn vervaardigd. Of deze plakette eveneens van een *Sint-Valeria*- of een *Thomas Becket*-relikschrijntje afkomstig is², kan niet met zekerheid gesteld worden, maar lijkt wel erg aannemelijk.

Herkomst

part. verz., Frankrijk, 1999.
kunsthandel Jan Dirven, Antwerpen, 1999-2001.
verz. Dr. Günter Abels, Düsseldorf, 2001-2015.

¹ Kestner-Museum, inv. nr.WM XXI, 20 ; Limoges, ca.1210-1220 ; zie: G. François, in: tent. kat.: 1999, Limoges, *Valérie et Thomas Becket*..., Limoges, 1999, p.53, nr.8.

² Vergelijk bijvoorbeeld: tent. kat.: 1999, o.c., p.67, afb.4 en kat. nrs.20 en 21.



2. ZEER GROOT CORPUS

Limoges
2de kwart 13de eeuw
veelkleurig email champlevé op koper,
gegraveerd en verguld
26,5 X 19,7 cm

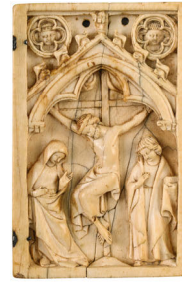
De meeste Limogese corpora in email champlevé zijn afkomstig van houten kruisen, die hetzij op het altaar geplaatst werden, hetzij als processiekruis fungeerden¹. Het lijkt geen twijfel dat ook dit corpus oorspronkelijk op een dergelijk kruis gemonteerd was.

Toch verdient dit exemplaar bijzondere aandacht. Niet alleen is het, met een hoogte van 26,5 cm, veel groter dan de meeste andere corpora, maar het is bovendien ook erg goed bewaard gebleven. De kroon, met het grote kruis vooraan, de beide handen en ook de twee ogen -vervaardigd uit kleine druppeltjes blauw glas- zijn allemaal authentiek en onbeschadigd. En ook de vergulding, die zeer rijkelijk is bewaard, is nog origineel.

Herkomst

part. verz., Frankrijk, 2011.
01.12.2011, Angoulême, Hôtel des ventes, lot nr. onbekend.
part. verz., Spanje, 2011-2018.

¹ P. Thoby, *Les croix limousines...*, Parijs, 1953.



3. RECHTERLUIKJE VAN EEN DIPTIEK: DE KRUISIGING

Parijs
ca.1330-1340
ivoor, met resten van de oorspronkelijke
zilveren scharniertjes
9,7 X 6,3 cm

Onder een gotische drielobbe boog is de Gekruisigde voorgesteld. Hij wordt geflankeerd door Zijn moeder, de maagd Maria, en Johannes, die beide uitting geven aan hun diepste smart.

Dit ivoren plakette met *De Kruisiging* maakte oorspronkelijk deel uit van een diptiek, waarvan het linkerluikje zeer waarschijnlijk *Maria met Kind Omgeven door Twee Kandelaar Dragende Engelen* voorstelde -in de literatuur ook wel *La Vierge Glorieuse* genoemd. Hoewel er van dit type gotische ivoren nog talloze voorbeelden bewaard zijn gebleven, is dit luikje echter zeer ongewoon. In de beide zwikken bovenaan is immers een medaillon met een vierpas uitgespaard, waarin telkens een klein gezichtje is afgebeeld.

Hoewel het verleidelijk is om hierin de portretten te willen herkennen van de schenkers voor wie het diptiekje bestemd is, worden personen in de 14de eeuw nooit frontaal geportretteerd. Bovendien leren talloze voorbeelden uit de laatmiddeleeuwse schilderkunst dat opdrachtgevers, *in principe*, als oranten worden afgebeeld, waarbij ze voor Maria in profiel neergeknield zitten en hun handen in aanbidding gevouwen zijn. Derhalve verbeelden beide gezichten hier geen natuurlijke personen, maar betreffen het veeleer personificaties van de *Zon* (*Sol*), het mannelijke gezicht (rechts) en de *Maan* (*Luna*), het vrouwelijke gezicht (links).

De literatuur vermeldt welgeteld acht andere ivoren plakettes waarin de *Zon* en de *Maan* als profane portretjes in de zwikken zijn afgebeeld. Terwijl bij twee ervan deze gezichten helemaal vrij staan¹, zijn er zes andere ivoortjes bekend waarbij deze gezichten, zoals hier, ingeschreven zijn in gotische vierpassen. Het betreffen een paar schrijftabletjes in het British Museum² en een diptiek in een Antwerpse particuliere verzameling³ enerzijds en plakettes in Turijn⁴, in het Musée de Cluny⁵ en in twee privé-verzamelingen anderzijds⁶.

Herkomst

verz. Paul Corbin, Frankrijk, 1948.
door vererving aan: part. verz., Frankrijk, 1948-2013.

¹ Het betreffen twee plakettes met *La Vierge Glorieuse* ; één in het Louvre (D. Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux... Musée du Louvre*, Parijs, 2003, nr.160) en één dat ik in 2010 verkocht heb (B. Descheemaeker, *Nieuwsbrief 16*, Antwerpen, september 2010, p.15).

² D. Gaborit-Chopin, in: tent. kat.: 1998, Parijs, *L'art au temps des rois maudits...*, Parijs, 1998, nr.100.

³ Zie: tent. kat.: 1981, Antwerpen, *Gotische groepen uit Antwerps privé-bezit*, Antwerpen, 1981, nr.9.

⁴ Palazzo Madama-Museo civico d'arte antica ; zie: R. Koechlin, *Les ivoires gothiques*, II, Parijs, 1924, nr.469.

⁵ Gaborit-Chopin, 2003, o.c., nr.266.

⁶ Terwijl het ene zich in een Nederlandse particuliere verzameling bevindt (*De Aanbidding van de Koningen* ; herk.: 08.07.2003, Londen, Sotheby's, lot 15), is de huidige bewaarplaats van het tweede mij onbekend (herk.: 05.07.2000, Londen, Sotheby's, lot 3).



4. SCHOTELKANDELAAR OP DRIE LEEUWTJES

De Nederlanden (vermoedelijk Vlaanderen)
1ste helft 15de eeuw
brons, met bodempatina
h. 29,5 cm ; diam. (voet) 11,9 cm
920 gr.

Deze bronzen schotelkandelaar steunt op drie gehurkte leeuw-tjes. De vrij hoge schotel, die van fijne gegroefde ringen is voorzien, heeft een opstaande rand, zodat deze, als vetvanger, de gesmolten was kan opvangen¹. De geprofileerde zes-kantige schacht heeft onderaan een bredere zes-kantige sokkel met een ronde, platte knoop en in het midden een zes-kantige knoop. Vanaf hier loopt de stam spits toe, zodat het bovendeel als kaarsenpin fungeert.

De groenbruine, licht gewolkte patina van het stuk wijst er op dat deze schotelkandelaar een bodemvondst betreft. Dit verklaart ook de uitzonderlijk goede staat van bewaring: de leeuw-tjes zijn immers alle drie nog origineel en niet opnieuw bevestigd en ook de centrale stam is nooit gebroken. Bovendien zijn de verschillende onderdelen nog vrij scherp gebleven en zijn her en der nog de originele vijlsporen zichtbaar.

Dergelijke monumentale schotelkandelaren op leeuw-tjes behoren tot de mooiste en meest verfijnde bronzen gebruiksvoorwerpen uit de late middeleeuwen. Traditioneel dateert men ze in de eerste helft van de 15de eeuw en lokaliseert men deze in de Zuidelijke of Noordelijke Nederlanden².

Herkomst

part. verz., België, 2002.
kunsthandel Luc Van Onkelen, Brussel, 2002.
Bernard Descheemaeker-Works of Art, Antwerpen, 2002.
verz. Dr. Guy Onghena, Deurle (Gent), 2002-2017.

- 1 Kaarsenvet is in de middeleeuwen een erg kostbaar product. Het is dus van belang dat de gebruikte was goed opgevangen wordt zodat deze naderhand opnieuw gebruikt kan worden bij de productie van nieuwe kaarsen.
- 2 Zie bijvoorbeeld: O. ter Kuile, *Koper en brons... Rijksmuseum te Amsterdam*, Den Haag, 1986, nr.142, p.104 ; H. Vreeken, *Kunstnijverheid... Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam*, Rotterdam, 1994, p.90.



5. MEDAILLON: TRONENDE MADONNA MET KIND

Zuid-Duitsland of Salzburg
ca.1480
parelmoer
diam. 4,8 cm

Op dit kleine medaillon in parelmoer zit Maria op een monumentale troon. Ze is gehuld in een lang gewaad ; ze heeft een grote kroon op het hoofd ; en met haar linkerhand ondersteunt ze haar Kind. Ze wordt geflankeerd door twee engelen, waarbij de engel links een scepter, en de engel rechts een globe met kruis vasthoudt -symbool van de Christelijke wereld.

De smalle onversierde rand rondom verraadt dat dit reliëf ooit gevat was in een, wellicht verguld zilveren, montering. De meeste van deze parelmoeren medaillons zijn immers oorspronkelijk bedoeld als hanger¹, of als *pin* om een hoed te decoreren (een zgn. *enseigne de chapeau*), of als versiering van laatgotische reliekhouders. Onder meer in het beroemde *Hallesches Heiltum*² zijn er verscheidene reliquiaria afgebeeld die van kleine plakketjes in ivoor, translucid email of parelmoer zijn voorzien³.

Bij het vervaardigen van dergelijke parelmoeren reliëfs maakt de snijder meestal gebruik van grafische modellen, veelal van Duitse herkomst (zoals de meester E.S., de meester van 1446, enz.).

In de Cisterciënzerabdij St. Marienstern in Panschwitz-Kuckau (vlakbij Dresden) bevindt er zich een hanger met zilveren montering, waarvan het parelmoeren medaillon eveneens een zittende Maria met Kind voorstelt, die door twee engelen -eveneens met scepter en globe- is omgeven (afb.5a)⁴.

Herkomst

verz. Dr. Johannes Jantzen, Bad Homburg, 1972.
door vererving aan: part. verz., Duitsland, 1972-2016.

- 1 Zie bijvoorbeeld: B. Fricke, *Matter and Meaning of Mother-of-Pearl...*, in: *Gesta*, 51/1, 2012, p.46, afb.15.
- 2 Het zgn. *Hallesches Heiltum* is de verzameling reliekhouders en edelsmeedwerk die Karnaal Albrecht von Brandenburg (1490-1545) in zijn residentie te Halle (Duitsland) bewaarde. Bijna al deze kunstwerken gingen verloren, maar er is wel een prachtig geïllustreerde *codex* bewaard die een belangrijk aantal van deze stukken inventariseert en afbeeldt (zie: *Das Hallesche Heiltum...*, uitg. door Ph. M. Halm en R. Berliner, Berlijn, 1931).
- 3 Zie bijvoorbeeld: *Das Hallesches Heiltum...*, o.c., pp.141-142 en 176.
- 4 M. Winzeler, in: tent. kat.: 2005, Essen-Bonn, *Krone und Schleiter...*, München, 2005, nr.299.



6. DE KRUISAFNEMING

Brussel (germerkt)
ca.1475-1480
eiken
57,5 X 45,5 X 15,2 cm

Jozef van Arimathea, staande op een ladder, en Nicodemus, met hoed en lange mantel, tonen het dode lichaam van Christus. Bij *De Kruisafneming* zijn ook Johannes, die de maagd Maria ondersteunt, en de drie Maria's aanwezig, Maria Magdalena, met zalfpot, Maria Salomé en Maria Cleophas.

Hoewel alle oorspronkelijke polychromie is verwijderd, is deze retabelgroep erg goed bewaard gebleven. Wel dient opgemerkt te worden dat, bij een vroegere restauratie, aan beide zijden van het hellend grondvlak een nieuw stuk eikenhout is toegevoegd. Dit is ongetwijfeld gebeurd om de stabiliteit van het beeld te vergroten, maar het heeft wel het aanzicht van de groep enigszins veranderd: het grondvlak is nu veel breder, waardoor enerzijds de compactheid van de compositie ten dele verloren is gegaan en waardoor anderzijds de breedte van de groep niet meer overeenstemt met het eerder conventionele verticale formaat van een travee van een 15de eeuwse Brussels retabel.

Op de deels uitgeholde achterzijde van deze groep is rechts een *hamertje* ingeslagen (afb.6a). Dit waarmerk dat door de Brusselse gilde in 1454 wordt geïntroduceerd, duidt aan dat het gebruikte eikenhout voldoet aan de door de gilde gestelde materiële eisen.

Onder het *hamertje* is een klein rond atelier-merk (of eigenaars-merk ?) zichtbaar, dat vooralsnog onvermeld is in de literatuur.

Deze eikenhouten *Kruisafneming* is een typisch voorbeeld van de Brabantse retabelkunst van het laatste kwart van de 15de eeuw, een periode waarin er in Brussel talrijke beeldsnijders actief zijn en hun ateliers voor een zeer grote productie zorgen. Tot de meest verwante groepen behoren onder meer een *Kruisafneming* in de San Pedro-kerk in Zumaia (nabij San Sebastian, Spanje)¹ en een *Kruisafneming* uit een reeks van vier *Pasie*-taferelen in Brussel². Opvallend is dat de hier gepresenteerde groep veel hoger (57,5 cm) is dan deze beide vergelijkingsstukken (47 en 46,8 cm) en bovendien één figuur meer in beeld brengt (Maria Magdalena), wat er op kan wijzen dat dit reliëf uit een zeer rijk en erg monumentaal ensemble afkomstig is.

Het is algemeen bekend dat het geschilderde oeuvre van Rogier van der Weyden een erg grote invloed heeft gehad op de Brusselse beeldhouwkunst van de tweede helft van de 15de eeuw. Wat deze groep betreft, geldt dit voornamelijk voor de houding van de knielende Maria vooraan, die duidelijk schatplichtig is aan het *Rogieriaans* vormenrepertorium³. Deze heilige vrouw is een schitterend voorbeeld van een *Gewandfiguur*, een figuur waarvan het ganse lichaam -hoofd en armen inclusief- verborgen gaat achter een kleed en een sluier. Niettemin is haar houding perfect in beeld gebracht en drukt ze ook nog droefheid en medeleven uit.



Herkomst

part. verz., Frankrijk (Val-de-Loire), 2017.

- 1 M.A. Arrazola Echevarria, *El renacimiento en Guipuzcoa*, II, Donostia-San Sebastian, 1988, pp.413-414.
- 2 R. De Boodt en A. Huysmans, in: *Beeldhouwkunst van de Zuidelijke Nederlanden...*, Brussel, 2000, nr.43.
- 3 Vgl.: M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, II, Leiden-Brussel, 1967, nrs.16 en 59a, pln.34 en 86.

7. HL. ANNA-TE-DRIEËN

naaste omgeving van Dries Holthuys
Kleve-Kalkar
ca.1500
eiken, met sporen van originele polychromie
h. 63,8 cm

Anna, met halsdoek en sluier, ondersteunt met haar rechterhand Christus. Deze wendt zich tot Maria die op Anna's linkerhand neerzit. De maagd Maria is als jong meisje voorgesteld. Haar godsvrucht blijkt uit het bidsnoer dat ter hoogte van haar zij neerhangt. Op haar schoot staat een fruitmand, waaruit ze met haar rechterhand één vrucht -ongetwijfeld een appel- wegneemt.

De appel, symbool van Eva en dus ook van de zondeval, verwijst hier naar de verlossing uit de zonde door de geboorte van Jezus, Maria's zoon.

Dit eikenhouten beeld is vrij gaaf bewaard gebleven. Anna en Maria bevinden zich nog in uitstekende staat. De linkerarm van Christus ontbreekt evenwel, terwijl het rechterarmpje is vernieuwd.

Het beeld dat een weinig is uitgehold, laat aan de achterzijde een smal verticaal afdekplaatje zien. Groot was mijn verbazing toen ik in 2007, in deze kleine holte, een briefje met een korte notitie terugvond. Een vroegere eigenaar, ene Dr. Udo Esch, vermeldt hierop dat hij deze *Annatrits* heeft "erworven im Nachkriegsjahre 1945 in Münster für 1500,- Mark". "Möge Sie uns schützen", voegt hij er in deze ongetwijfeld barre tijden aan toe¹.

Van dit beeld is er mij in de kunsthistorische literatuur een tweede versie bekend die zich omstreeks 1890 in de beroemde verzameling van Ferdinand Langenberg te Goch -vlakbij Kleve- bevond (afb.7a)². Hoewel op onze *Annatrits* Jezus naakt is voorgesteld, draagt het Christuskind op de groep in de Langenberg-collectie een lang hemd. Desondanks, zijn deze twee beelden verder zo gelijkaardig dat ze ongetwijfeld uit eenzelfde Nederrijns atelier afkomstig moeten zijn. Dat daarbij aan een beeldsnijder uit de directe omgeving van Dries Holthuys (ca.1455-ca.1525) moet gedacht worden, blijkt uit talloze details, zoals de zeer herkenbare lieflijke gezichtjes, de typische haren en de forse verticale, parallelle plooiën op de borst van Maria. Aan diezelfde, zeer getalenteerde beeldsnijder kan wellicht ook een *Anna* in de Stiftskirche van Kleve worden toegeschreven³, alsook een *Anna-te-Drieën* uit de voormalige verzameling Richard Moest⁴.

Herkomst

part. verz., Münster, voor 1945.
verz. Udo Esch, 1945.
part. verz., Duitsland, 2007.
Bernard Descheemaeker-Works of Art, Antwerpen, 2007-2008.
verz. Heinz-Josef Esch, Düsseldorf, 2008-2018.
door vererving aan: part. verz., Düsseldorf, 2018-2020.

- 1 Deze ontdekking deed ik in 2007, wanneer ik dit beeld voor de eerste keer in bezit had. Na het overlijden van mijn klant, konden zijn erfgenamen dit briefje bij hem niet meer terugvinden, maar gelukkig heb ik, in mijn eigen archief, hiervan wel nog een kopie bewaard.
- 2 *Anna-te-Drieën* ; eiken, h. 60 cm ; naaste omgeving van Dries Holthuys, Nederrijn, ca.1500 ; Huidige bevindplaats onbekend ; zie: G. de Werd, *Spätgotische Skulpturen in der Sammlung Ferdinand Langenberg...*, in: tent. kat.: 1998-1999, Kleve, *Heilige aus Holz...*, Kleve, 1998, nr.7, p.116 en pp.105-106.
- 3 Vriendelijke mededeling van Guido de Werd (Kleve) ; zie: H.P. Hilger, *Die Denkmäler des Rheinlandes*, 4. *Kreis Kleve*, Düsseldorf, 1967, p.61, afb.169 ; R. Karrenbrock, in: tent. kat.: 1999-2000, Rottweil-Aachen, *Antlitz des Mittelalters...*, Trossingen, 1999, p.82.
- 4 Part. verz. ; Lit.: H. Schweitzer, *Die Skulpturensammlung im Städtischen Suermondt-Museum zu Aachen*, Aken, 1910, pp.86-87 ; Karrenbrock, o.c., p.82 en p.84, fig.16 ; B. Descheemaeker, *Nieuwsbrief 7*, Antwerpen, februari 2004, p.11.



8. CHRISTUSKINDJE

Mechelen
ca.1500-1510
lindenhout (of noten ?), met (grotendeels) originele polychromie en vergulding
h. 39,7 cm (zonder de sokkel)
op zijn origineel verguld eikenhouten sokkeltje:
h. 4,8 X 18,5 X 12,2 cm

Het Christuskindje dat helemaal naakt is afgebeeld hield oorspronkelijk in Zijn linkerhand (dat verloren is gegaan) een wereldbol, terwijl Hij met de rechterhand een zegenend gebaar maakt. Hij heeft prachtig krullende, vergulde lokken, lieflijke oogjes, bolle wangen en een klein fijn mondje met felle rode lippen.

Het eigenlijke beeldje, dat nog grotendeels zijn oorspronkelijke beschildering bewaard heeft en ongevoel groot is, staat nog op zijn originele, verguld eikenhouten sokkel.

Het is best mogelijk dat ook dit Christuskindje onderaan op één van beide voetjes (met de *Mechelse balkjes*) gemerkt is, maar omdat het nog steeds op zijn origineel sokkeltje staat, is dit moeilijk te verifiëren.

Dezelfde Mechelse ateliers die omstreeks het 1ste kwart van de 16de eeuw de beroemde *poupées de Malines* vervaardigen -kleine houten beeldjes van veelal vrouwelijke heiligen- zijn eveneens verantwoordelijk voor de vele kleine beeldjes van het naakte *Christuskindje*. Zoals de *Besloten Hofjes* zijn deze Jezus-voorstellingen een typisch product van de vroomheid in laatmiddeleeuwse vrouwenkloosters, waar de religieuzen deze *popjes* met veel liefde omgeven en hen soms van een ganse garderobe van brokaten kleedjes en zilveren kroontjes voorzien. Omdat dit beeldtype buitengewoon populair is in de Duitstalige landen, de Bourgondische Nederlanden en Spanje is de productie ervan inderdaad erg groot, maar de kwaliteit evenwel zeer verschillend.

Het hier gepresenteerde voorbeeld is echter van erg hoge kwaliteit en het heeft ook nog grotendeels zijn oorspronkelijke polychromie bewaard. Het meest markante van dit exemplaar is echter het ongewoon grote formaat. Terwijl de meeste Mechelse *Christuskindjes* vaak niet meer dan 25 à 32 cm hoog zijn, meet dit beeldje net geen 40 cm (zonder sokkel).

Een zowel naar stijl, houding, grootte als kwaliteit erg vergelijkbaar *Christuskindje* bevindt zich in het Diözesanmuseum in Keulen².

Herkomst

part. verz., München, 2017.

1 Voor een overzicht, zie o.m.: W. Godenne, *Préliminaire...*, 1963, pp.101-108 ; R. De Roo e.a., in: tent. kat.: 1971, Leuven, *Aspecten van de laatgotiek...*, 1971, pp.420-433, nrs.MB/1-7 ; R. Karrenbrock, in: tent. kat.: 1999, Rottweil-Aken, *Antlitz des Mittelalters...*, 1999, nrs.54-57, pp.183-199 ; K. Hegner en Br. Herrbach-Schmidt, in: tent. kat.: 2006, Bonn, *Krone und Schleier...*, Bonn-Essen, 2005, nrs.384-385.

2 Karrenbrock, o.c., pp.186-187, afb.43.



9. JOZEF VAN ARIMATHEA

toegesch. aan de meester van het *Sint-Joris*-retabel van Grosskmehlen
Antwerpen
ca.1515-1520
eiken
h. 47 cm

Deze vrij grote eikenhouten figuur stelt Jozef van Arimathea voor. Hij is gekleed in een lange mantel, die dichtgeknoopt is met een riem waaraan achteraan een lederen tas hangt. Op zijn hoofd draagt hij een breedgerande hoed met sluier.

De doornenkroon die hij met zijn beide handen vasthoudt, verraadt dat deze retabelfiguur oorspronkelijk deel uitmaakte van een *Bewenings-* of *Grafleggings-*groep, waarbij hij uiterst links opgesteld stond. Een zeer gelijkaardige Jozef van Arimathea -eveneens in profiel naar rechts kijkend, met hoed en doornenkroon afgebeeld en van erg gelijkaardige afmetingen- vindt men terug op de *Pieta*-groep van het Antwerpse *Maria*-altaar van Osna-brück (ca.1520¹).

Jozef van Arimathea behoort niet tot de apostelen van Jezus, noch tot zijn naaste volgelingen. Wel is hij een (geheime) aanhanger van Jezus, die, na de kruisdood van Christus aan Pontius Pilatus de toestemming vraagt om Jezus te mogen begraven in een nog ongebruikt graf in zijn tuin (Joh. 19: 38-42). Vandaar dat hij, samen met Nicodemus, assisteert bij de kruisafname en ook veelal afgebeeld wordt bij de bewening (*Pieta*) en de graflegging van Christus.

Stilistisch herinnert deze langgerekte, vrij statische figuur aan de hogepriester op een retabelgroep met *De Opdracht in de Tempel* in Berlijn (afb.9a)². De plooi- en val-in het bijzonder onderaan- en vooral het profielgezicht met de starre, gladde baard zijn op beide figuren zo gelijkaardig dat ze in hetzelfde Antwerpse atelier vervaardigd moeten zijn, en waarschijnlijk zelfs van de hand zijn van dezelfde beeldsnijder. Wellicht moet hier gedacht worden aan de meester die eveneens het *Sint-Joris*-retabel van Grosskmehlen (ca.1510) heeft vervaardigd. De figuur van de gouverneur die uiterst links op *De Gevangenneming van Sint-Joris* is afgebeeld lijkt immers eveneens van dezelfde hand³.

Herkomst

verz. notaris Verlinden, Antwerpen, 1948.
part. verz., België, 2017.

Literatuur

A. Janssen en Ch. Van Herck, in: *Kerkelijke kunstschaten*, Antwerpen, 1949, p.65, afb.127.
H. De Smedt en I. Kalden-Rosenfeld, in: tent. kat.: 1993, Antwerpen, *Antwerpse retabels. 15de-16de eeuw. 1. Catalogus*, Antwerpen, 1993, p.156.

Tentoonstellingen

1911, Mechelen, *Exposition des anciens métiers d'art*, Mechelen, 1911, nr.57.
1948, Antwerpen, *Kerkelijke kunstschaten*, Antwerpen, 1948, nr.35.

- 1 J. de Borchgrave d'Altena, *Notes pour servir...*, Brussel, 1957-1958, pp.110-111. - Vergelijk ook een profielfiguur van een *Staanende Man*, uit de voormalige verzameling Schoufour-Martin (zie: E. Bertrand, *Emaux Limousins...*, Parijs, 1995, p.18, pl.IX ; M. van Vlieden, *Gehouwen, gesneden, geschonken...*, Rotterdam, 2017, nr.46).
- 2 Antwerpen (gemerkt), ca.1520 ; T. Demmler, *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton...*, 3, Berlin-Leipzig, 1930, nr.477, p.336 (en nr.8081, pp.341-342) ; De Smedt-Kalden-Rosenfeld, o.c., nr.290.
- 3 H. Krohm, *Retables... de Grosskmehlen*, in: *Retables brabançons... Actes du Colloque...*, Parijs, 2002, pp.544-547 en p.570, afb.10.



10. TAFELSCHHEL: DE VERKONDIGING EN DE VERA ICOON

Jan II van den Eynde (*Johannes a Fine* gesign.)
Antwerpen
1553 (gedat.)
brons (met ijzeren klepel)
h. 12,3 X diam. 7,9 cm

Dit uiterst verfijnde belletje bestaat uit een handvat met drie rechtopstaande putti, een rijkversierde mantel en een aparte, ijzeren klepel.

De inscriptie A G P *, aangebracht op de bovenste fries van de mantel, staat voor *Ave (Maria) gratia plena* en verwijst naar *De Verkondiging* afgebeeld op het middelste register. Aan de ene zijde is de aartsengel Gabriël voorgesteld die Maria, geflankeerd door twee speelse engeltjes, begroet. Aan de andere zijde is de *Vera Icoon* afgebeeld, het doek met de ware beeltenis van Christus die door twee putti wordt opgehouden.

De tafelschel is op de onderste fries gedateerd en gesigneerd in Romeinse kapitalen: *ME FECIT IOHANNES A FINE A° 1553*.

Dit ronduit schitterende belletje is quasi perfect bewaard gebleven. Ook alle inscripties en versieringen zijn nog haarscherp.

Jan II van den Eynde, van wie ook enkele vijzels bekend zijn¹, is vooral beroemd omwille van zijn kleine, maar prachtige bronzen tafelschellen. Hij wordt in 1515 te Mechelen geboren, waar hij de gieterij van zijn vader Jan I zal verderzetten². Van 1545 tot aan zijn dood in 1556 is hij echter in Antwerpen werkzaam³.

In navolging van vele van zijn tijdgenoten laat hij zijn naam latiniseren tot *Johannes a Fine*, of kortweg *Fine* of *Finis*.

Herkomst

verz. Albert Oppenheim, Keulen, voor 1914.
28.10.1914 (23.10.1917), Berlijn, Lepke, lot 235.
verz. Rosener, Berlijn, 1957.
verz. Prof. Dr. Werner Gramberg, Hamburg, 1957-1985.
door vererving aan: part. verz., Hamburg, 1985-2019.

Tentoonstelling

1961, Hamburg (Kunstgewerbemuseum), *Sechs Sammler stellen aus*, Hamburg, 1961.

- 1 D.A. Wittop Koning, *Nederlandse vijzels*, Utrecht, 1989, p.98.
- 2 Cf. supra: afb.H, p.25.
- 3 F.W. Schubart, *Die Handglocken des Johannes a Fine*, in: *Christliches Kunstblatt...*, 45, 1903, pp.33-40 ; G. van Doorslaer, *Joannes a Fine...*, in: *Annales de l'académie royale d'archéologie de Belgique*, 59, 1907, pp.206-226.



11. PAX: TRONENDE MADONNA MET KIND

toegeschr. aan het atelier van de meester van de Grote Voorhoofden
Limoges
ca.1510
veelkleurig geschilderd email op koper, verguld
9,8 X 7,5 cm
(gevat in een monumentale 19de eeuwse verguld bronzen lijst: 20,8 X 12,7 cm)

Geflankeerd door twee musicerende engelen zit Maria op een monumentale troon neer. Met haar beide handen houdt ze het naakte Kind vast dat op haar schoot neerzit.

Niet alleen de compositie en het sterk grafische karakter van de voorstelling, maar ook het coloriet en vooral de zeer herkenbare gezichtstypes laten toe deze plakiet in verband te brengen met een *Madonna met Kind* in Baltimore¹. Deze *pax* wordt door Philippe Verdier toegeschreven aan het atelier van de meester van de Grote Voorhoofden en omstreeks het begin van de 16de eeuw gedateerd, een situering welke ongetwijfeld eveneens voor dit stuk geldt.

Het kleine formaat en de halfronde vorm van het email laten er geen twijfel over bestaan dat deze plakiet oorspronkelijk als *pax* of *kus-plaat* ("*baiser de paix*") bedoeld is.

Tijdens de eucharistie worden de gelovigen uitgenodigd om een *pax*-plaatje te zoenen, een gewoonte die in de Katholieke eredienst nog niet helemaal in onbruik is geraakt. Dit verklaart ook de aanwezigheid, op de achterzijde, van een handvat waarmee de priester de *pax* vasthoudt.

Daar deze kus-plaatjes tijdens de *Offerande* -dus in de funeraire context van Dood en Begrafenis- gebruikt worden, bieden *Passie*-voorstellingen een passende iconografie. Daarnaast treft men op *paxen* ook meer devotionele thema's aan zoals *De Annunciatie*, *De Geboorte*, *De Aanbidding van de Koningen* of, zoals hier, *De Madonna met Kind*.

Er zijn niet alleen kusplaten in geschilderd email ; ze bestaan immers ook in ivoor, brons, parelmoer, niello of verguld zilver.

Herkomst

verz. Alfred Rüttschi, Zürich, voor 1954.
26-27.11.1954, Bern, Stuker, lot 386.
part. verz., Zwitserland, 1954.
door vererving aan: part. verz., Zwitserland, 2007.
Bernard Descheemaeker - Works of Art, Antwerpen, 2007-2012.
verz. J.-A. Chabannes, Parijs, 2012-2019.

- 1 Ph. Verdier, *Painted Enamels... The Walters Art Gallery*, Baltimore, 1967, nr.24.



12. GROTE PLAKET: DE AANBIDDING DER HERDERS

meester NB
Limoges
1543 (gedat.)
veelkleurig geschilderd email op koper, verguld
29,3 X 20,3 cm
(in een moderne, verguld houten lijst: 33,6 X 24,6 cm)

Onder een houten baldakijn -een verwijzing naar de stal van Bethlehem- zit Maria met het Kind op haar schoot. Ze is in het blauw gekleed en wordt omgeven door zes herders en herderinnen, waarvan één een lammetje vastheeft en een ander een hond aan de leiband houdt. Bovenaan links, gekleed in een groene mantel met bruine kraag, herkent men Jozef. Als oudere man is hij kaal en met lange baard afgebeeld.

Centraal in het midden en helemaal onderaan staat de datum 1543.

Van meester NB -een anonieme emailleur die omstreeks 1540-1545 in Limoges actief is- zijn een twintigtal plaketten bekend die allemaal gedateerd en/of NB gemonogrammeerd zijn. Het zijn steeds veelkleurig plaketten van groot formaat met taferelen uit *Het Leven van Christus*¹. Gezien de stijl, de kleurenpracht en de datering 1543 moet ook deze plakiet toegeschreven worden aan deze Limogese emailleur uit de directe omgeving van Colin Nouailher.

Een quasi identieke plakiet van bijna dezelfde afmetingen, zij het niet gedateerd (en ook niet gemonogrammeerd), bevindt zich in een particuliere verzameling in New Orleans².

Herkomst

verz. Daniël George van Beuningen, Rotterdam, 1955.

- 1 V. Notin, *Les acquisitions...*, in: *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limosin*, CXXXIII, 2005, pp.246-248.
- 2 *De Aanbidding der Herders* ; meester NB, ca.1543 ; 31,4 X 22,6 cm (met lijst) ; herk.: 19.03.1971, New York, Parke-Bernet Galleries, lot 167.



13. REEKS VAN VIER PLAKETTEN: VIER APOSTELN

Colin Nouailher (elk CN gemonogr.)

Limoges

ca.1540-1545

veelkleurig geschilderd email op koper, verguld

15,7 X 13,3 cm (Andreas ; C)

16,1 X 13,5 cm (Johannes ; D)

15,5 X 13,3 cm (Thomas ; G)

15,9 X 13,3 cm (Jacobus Minor ; I)

(alle in een moderne, houten lijst: 20 X 17,1 cm)

geïnspireerd door prenten van Lucas van Leyden (ca.1511)

Onder een boog in de vorm van een vergulde arbeske en geflankeerd door twee zuilen staat op elk van de vier, vrij grote, veelkleurige plaketten een apostel. Elke apostel wordt geïdentificeerd door een opschrift in Romeinse kapitalen. Het betreffen achterenvolgens: SANCTE ANDREA, SANCTE IOHANNES, SANCTE THOMA en SANCTE IACOBE.

Iedere apostel is ten voeten uit afgebeeld, staat barvoets, is voorzien van een aureool en draagt zijn gebruikelijke attributen: het X-vormige kruis voor Andreas, de gifbeker met de slang voor Johannes de Evangelist, de winkelhaak voor Thomas en de knots voor Jacobus Minor.

Op de sokkels van de beide zuilen staat telkens het monogram CN¹.

Heel opvallend is dat, op elke plakette, onder het identificerend opschrift, hetzij links, hetzij rechts een vergulde slinger is afgebeeld waaraan achterenvolgens de letters C, D, G en I zijn opgehangen. Het lijkt erg waarschijnlijk dat deze letters -het betreft inderdaad telkens een andere letter uit het begin van het alfabet- bedoeld zijn om de volgorde van de plaketten in de reeks te bepalen² en wellicht zelfs de plaats aan te geven waar deze Vier Apostelen in het groter geheel moesten worden aangebracht. Er kan immers geen twijfel over bestaan dat deze apostelen afkomstig zijn uit een reeks van twaalf en wellicht zelfs bedoeld waren om deel uit te maken van een groter kerkelijk ensemble. Daarbij kan gedacht worden aan een monumentaal retabel waarbij deze Apostelen (in twee groepen van zes) op de zijluiken of (als een lange doorlopende fries) op de predella opgesteld stonden³.

Van diezelfde serie zijn mij nog twee andere, eveneens CN gemonogrammeerde, Apostelen bekend: het betreft een plakette met Paulus (SANCTE PAULUS) in het British Museum enerzijds⁴ en één met Mattheus (SANCTE MASSIAS ; H) in een Belgische particuliere verzameling anderzijds.

Het telkens terugkerende monogram CN wijst er op dat deze reeks door Colin Nouailher vervaardigd is. Wellicht moet dit ensemble omstreeks 1540-1545 ontstaan zijn.

Het grafisch model waarnaar deze reeks van De Twaalf Apostelen is uitgevoerd is onbekend, maar dit model lijkt wel te zijn geïnspireerd op een prentenreeks van Lucas van Leyden (ca.1511 ; afbn.13a-d). Het is markant dat ook de series met De Negen Besten (Les Neuf Preux) die Colin Nouailher omstreeks dezelfde tijd (ca.1540-1545) vervaardigt, gebaseerd lijken op

prenten van Jacob Cornelis van Oostsanen, een ander toonaangevend graveur uit de Noordelijke Nederlanden. Vandaar dat het niet uitgesloten is dat Colin Nouailher de composities van enkele prenten van van Leyden en van Oostsanen zelf heeft gevarieerd en dat hij deze eigen variaties vervolgens gebruikt als model voor zijn taferelen in geschilderd email.

Herkomst

23-24.11.1984, New York, Sotheby's, lot 72.

30.10.1986, Parijs, Drouot, Cornette de Saint-Cyr, lot 94.

part. verz., Parijs, 1986.

verz. Henry Kravis, New York, ca.1995-2017.

- 1 Op de plakette met Andreas ontbreekt rechts onderaan de 'N'.
- 2 Eenzelfde systeem van "belettering" (nummering) gebruikt Colin Nouailher ook bij enkele series van De Negen Besten (zie: A.-M. Bautier, *Les neuf preux...*, in: *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1989, pp.320-348). - Iets gelijkaardigs treft men ook aan in het latere oeuvre van Pierre Reymond (ca.1570-1575). De bordjes van enkele (zeer omvangrijke) reeksen met voorstellingen van Het Leven van Psyche zijn onderaan, hetzij met Arabische, hetzij met Romeinse cijfers genummerd (zie: V. Notin, in: tent. kat.: *La rencontre des héros...*, Limoges, 2002, pp.135-137, afbn.124-125 en nr.33, p.140).
- 3 Vergelijk bijvoorbeeld de zijluiken van een klein huisretabel uit 1584 in een particuliere verzameling in New York (zie: 13.01.1993, New York, Christie's, lot 79).
- 4 The British Museum, inv. nr.1854, 1206.2 ; 16,3 X 13,5 cm ; niet gepubliceerd.

14. BORDJE: L'UNG FAICT LE MAL

Jean III of Pierre Pénicaud

Limoges

ca.1560-1570

geschilderd email in blauw-grisaille op koper, verguld
diam. 19,5 cm

naar een embleem van Barthélemy Aneau (1558)



De spreuk L'UNG FAICT LE MAL, L'AVTRE EST PUNI (afb.14a) dat in het ovale medaillon bovenaan het bordje te lezen staat, gaat terug op een embleem dat Barthélemy Aneau in 1558 gepubliceerd heeft (afb.14b)¹.

Een embleem bestaat steeds uit drie onderdelen: een spreuk (*motto*), een illustratie (*pictura*) en een kort onderschrift (*subscriptio*), veelal in versvorm, dat het motto en de illustratie verklaart. Het tafereel op de voorzijde van het bordje is inderdaad eveneens gebaseerd op de illustratie die onder de spreuk is afgebeeld. Het stelt een wandelende man voor die op zijn rug een zak met keien draagt, waarvan hij één gooit ("gecteur") naar een hond die achter hem aan loopt. Wellicht in de overtuiging dat, wat hem toegeworpen wordt, geen steen maar iets eetbaar betreft, bijt de onschuldige hond ("l'innocent") op de steen ("le chien mord la pierre gectée") en verwondt hij zich ("blesse"). Het is dus de jongeling die het kwaad verricht ("L'ung faict le mal"), maar het is de hond die pijnlijk gestraft wordt ("L'autre est puny").

Het eerste embleemboek, dat niets meer is dan een bundeling van 104 moraliserende epigrammen, betreft het *Emblematum Liber* dat de Italiaanse humanist Andreas Alciatus in 1531 in Augsburg publiceert. Dit boek geeft de aanzet tot talloze andere embleembundels, eerst uitsluitend in het Latijn. Wanneer omstreeks het midden van de 16de eeuw het genre aan populariteit wint en zich over gans West-Europa verspreidt, worden ook de eerste embleemboeken in de volkstaal uitgegeven. Hiervan is het boek van Barthélemy Aneau een zeer mooi voorbeeld.

Om stilistische redenen moet dit bordje aan Jean III of Pierre Pénicaud toegeschreven worden en omstreeks 1560-1570 gedateerd worden². Dat betekent dat het bordje vervaardigd is, erg kort nadat het embleem -dat als *terminus post quem* geldt- is gepubliceerd (1558).

Daarnaast moet er op gewezen worden dat dit bordje überhaupt het eerste stuk Limogees email is waarvan bekend is dat het op embleemliteratuur is gebaseerd ; nooit eerder is er immers in de literatuur melding gemaakt van emblemen die model staan voor 16de eeuws geschilderd email³. Maar het staat wel niet helemaal alleen: er zijn mij immers nog acht andere bordjes van Jean III of Pierre Pénicaud bekend die eveneens op illustraties uit ditzelfde embleemboek zijn gebaseerd en daarom tot dezelfde of tot een analoge serie behoren. Het betreffen zeven bordjes in twee verschillende particuliere verzamelingen⁴ en het AMVRE-VERTV-bordje uit de voormalige verzameling Dikran Kelekian⁵.

Omdat embleemliteratuur een literair-humanistisch genre is, mag men veronderstellen dat emailleers niet in het bezit zijn van dergelijke publica-



15. KAN: STRIJDTAFEREEL MET RUITERS

Pierre Courteys (*PC* gemonogr.)
Limoges

ca.1565-1575

geschilderd email in grisaille op koper, verguld
h. 29,3 cm

naar prenten van Jacques Androuet du Cerceau (ca.1543-1545)
en Bernard Salomon (1553)

Deze kan is samengesteld uit vijf delen: een hals die versierd is met verticale acanthusbladeren en met een vergulding *en camaïeu* (afb.15c) ; een imposant oovormig handvat, blauw geëmailleerd ; een tweeledige buik ; en een lage voet.

Terwijl de kraag versierd is met drie oudtestamentische scènes is op de onderste fries van de buik een strijdtafereel afgebeeld waarbij een tiental naakte ruiters elkaar met speren, zwaarden en dolken te lijf gaan. Onder deze fries hangen vier vruchtenslingers waartussen twee medaillons en twee cartouches zijn bevestigd. Op de beide cartouches vooraan en achteraan is telkens het monogram *PC* aangebracht (afb.15a-b).

De voet is versierd met palmetten en vier maskers die middels vruchtenslingers, met elkaar verbonden zijn.

De kan bevindt zich in uitmuntende staat. Dat geldt zowel voor het email als voor de rijkelijke vergulding.

Het monogram *PC* laat toe deze kan aan Pierre Courteys (ca.1520-1591) toe te schrijven. Een datering omstreeks (het einde van) het derde kwart van de 16de eeuw lijkt erg waarschijnlijk.

De strijdende ruiters op de onderste fries zijn ontleend aan een reeks *Combats de Cavalerie* die Jacques Androuet du Cerceau omstreeks 1543-1545 heeft vervaardigd, vermoedelijk naar ontwerpen van Bramante (afb.15e). Hoewel de Limogese emailleurs wel vaker deze gravures gebruiken voor de versiering van kannen¹, is de hier gepresenteerde kan, voor zover bekend, het enige *objet de forme* waarbij Pierre Courteys zich door deze prenten laat inspireren.

De drie oudtestamentische scènes op de kraag verbeelden respectievelijk *Het Uitrusten van de Israëlieten op de Zevende Dag* (Exodus XVI), een neventaafereel bij *De Strijd van de Israëlieten tegen de Amalekieten bij Rephidim* (Exodus XVII) en *De Vraag van Mozes aan Aaron om het Manna in het Tabernakel te Bewaren* (Exodus XVI). Elk van deze composities is ontleend aan een gravure van Bernard Salomon (afb.15d) voor Claude Paradins *Quadrins historiques de la Bible*, voor het eerst uitgegeven in 1553 bij Jean de Tournes te Lyon².

ties. Het is derhalve erg waarschijnlijk dat het hier een opdracht betreft van een Franse intellectueel. Omstreeks 1560-1570 bestelt deze bij Jean III of Pierre Pénicaud een reeks bordjes, die specifiek naar enkele van deze emblemen moet worden vervaardigd en waarbij hij de emailleur wellicht zelf het embleemboek ter hand stelt.

Op de keerzijde staat een profielportret van *PASLAS* (*Pallas*), te midden van een grote arabeske.

De toestand van dit bordje is buitengewoon goed ; het is helemaal intact en ook de vergulding op voor- en keerzijde is nog erg goed bewaard.

Herkomst

part. verz., Milaan, 2019.

- 1 B. Aneau, *Toutes les emblèmes de M. André Alciat...*, Lyon, 1558, p.219, embleem nr.CLXXIV.
- 2 Vergelijk bijvoorbeeld: S. Baratte, *Musée du Louvre...*, Parijs, 2000, pp.102 en 111-112.
- 3 Over de Limogese emailleurs en hun grafische modellen, zie: M. Beyssi-Cassan, *Le métier d'émailleur...*, Limoges, 2006, passim.
- 4 Het betreft enerzijds een reeks van zes bordjes die in 1994 geveild werd (07.07.1994, Londen, Sotheby's, lot 172 ; hiervoor stonden de volgende emblemen model: Aneau, o.c., p.52 (nr.XXIX), p.60 (nr.XXXV ; in spiegelbeeld !), p.65 (nr. XLI), p.144 (nr.CXVI), p.202 (nr.CLXI) en p.251 (nr.CXCIV)) en anderzijds een bordje uit een voormalige Franse verzameling. Omdat dit laatste bordje (dat zeer ernstig beschadigd is ; 13.06.2015, Dijon, Hôtel de ventes Victor Hugo, lot 118) hetzelfde tafereel voorstelt als één van de eerste zes (Aneau, o.c., p.251 (nr.CXCIV)) heeft Jean III of Pierre Pénicaud minstens twee series vervaardigd naar emblemen van Barthélemy Aneau.
- 5 23.11.1984, New York, Sotheby's, lot 76 ; 09-10.01.1996, New York, Sotheby's, lot 142 (Aneau, o.c., p.141 (nr.CX)).

Herkomst

kunsthandel J. Kugel, Parijs, ca.1995.
verz. Henry Kravis, New York, ca.1995-2017.

- 1 Het volstaat hier te verwijzen naar Jean de Court, van wie, onder meer in het Los Angeles County Museum of Art en in het Louvre, twee kannen bewaard zijn met voorstellingen naar deze prenten van Jacques Androuet du Cerceau (zie: P. Kjellberg, *Emaux et Modèles*, in: *Connaissance des arts*, juli 1979, pp.54-57 ; S. Caroselli, *The Painted Enamels of Limoges...* *The Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles, 1993, nr.26, pp.162-165 ; S. Baratte, *Musée du Louvre...*, Parijs, 2000, p.343).
- 2 De gravures van Bernard Salomon (1506-1561) die zowel in de *Biblia Sacra* van Jean de Tournes (Lyon, 1544) als in Claude Paradins *Quadrins historiques de la Bible* (Lyon, 1553) worden gepubliceerd, gelden voor de Limogese emailleurs als dé belangrijkste modellen voor de weergave van oudtestamentische taferelen.



16. ALBARELLO: DIAPR. COMPOS

Antwerpen
eind 16de eeuw
aardewerk, versierd in blauw “*alla porcellana*”
op witte grond
h. 17,8 cm

Deze albarello of apothekerspot is in blauw “*alla porcellana*” versierd en draagt een diagonale schriftband met het opschrift *DIAPR * COMPOS*.

Het “*alla porcellana*”-decorum, dat op het einde van de 15de eeuw in het Veneto (N-O-Italië) ontstaat, tracht het blauw-wit Ming porselein uit China (het zgn. *bleu de Chine*) -of de Turkse imitatie ervan- zo nauwkeurig mogelijk na te volgen. Vanaf de 15de eeuw worden immers grote hoeveelheden Chinees porselein naar Venetië verscheept, waarna, gezien het enorme succes van dit overzeese product, lokale ambachtstlui dit nieuwe materiaal imiteren en de decoratiepatronen ervan kopiëren.

Wanneer Italiaanse geleerders vanaf het einde van de 15de eeuw naar Antwerpen uitwijken zullen zij dit decorum vervolgens in het Noorden introduceren.

Ook het “*a foglie*”-patroon op Antwerps aardewerk -een imitatie van bladwerk- is uit Venetië afkomstig, waar het omstreeks het tweede kwart van de 16de eeuw ontstaat.

Antwerpse *albarelli* (en stroopkannen) zijn nooit van een deksel voorzien. In plaats hiervan wordt de bovenkant van het vaatwerk, bij gebruik, afgedekt met een laagje paraffine.

Het opschrift *DIAPR * COMPOS* staat voor *diaprunum compositum*. Dit is een oud farmaceutisch product dat onder meer tegen hoge koorts voorgeschreven wordt¹.

Herkomst

kunsthandel Robert Montagu, Toulouse, voor 1992.
04-05.06.1992, Parijs, Hôtel Drouot, lot 235.
part. verz., Frankrijk, 1992-2009.

¹ *Den leydts-man en onderwijser der medicijnen...*, Amsterdam, 1662, pp.290-291 ; M. de Meuve, *Dictionnaire pharmaceutique, ou apparat de médecine...*, Lyon, 1695, pp.515-516.



17. DE DRIE GODDELIJKE DEUGDEN: GELOOF, HOOP EN LIEFDE

Pieter van Lint (PVLV gemonogrammeerd)
Antwerpen
ca.1642-1645
olieverf op paneel (het eikenhouten paneel LS
gemerkt: Lambrecht I of Lambrecht II Steens)
28 X 38,5 cm
(in een moderne houten lijst: 41,3 X 51,5 cm)

Deze, vooralsnog geheel onbekende, olieverschets is het ontwerp voor het schilderij met *De Drie Goddelijke Deugden* dat in de Sint-Waltrudiskerk van Herentals (België, afb.17c) bewaard wordt¹. Hoewel dit doek van monumentale afmetingen (162 X 225 cm) niet is gesigneerd wordt het, sinds het einde van de 19de eeuw, op stilistische basis, beschouwd als een werk van Pieter van Lint (1609-1690)²; een toeschrijving die inderdaad bevestigd wordt door de hier gepubliceerde schets. Op dit paneel is immers het monogram PVLV (*Pieter van Lint fecit*) duidelijk zichtbaar op de bank uiterst rechts (afb.17a).

Het schilderij in Herentals is niet goed gedocumenteerd en alles wijst er op dat het ook niet oorspronkelijk voor de Sint-Waltrudiskerk bestemd was. Het is wellicht afkomstig uit een klooster uit de omgeving van Herentals dat, in de nadagen van de Franse revolutie, is opgeheven en waarvan de inboedel is verkocht. Vermoedelijk is het doek door de deken van Herentals, Petrus Franciscus van Kessel, kort na 1800 voor zijn kerk aangekocht. In elk geval wordt het in een kerkinventaris van omstreeks 1855 voor het eerst vermeld, waarbij opgemerkt wordt dat het hangt tegen de zijwand van de hoofdbeuk, waar het tot vandaag nog steeds te bewonderen is.

Beide schilderijen -de kleine, voorbereidende schets op paneel en het monumentale doek- stellen *De Drie Goddelijke Deugden* voor. Uiterst links zit *De Liefde* (*Caritas*), gekleed in een lang rood gewaad waarover ze een donkerblauw kleed gedrapeerd heeft. Er zit een kindje op haar schoot, een tweede kijkt haar geknield aan en een derde schurkt zich tegen haar rechterschouder aan. De vrouwelijke personificatie in het midden, met het donkergroene kleed, verbeeldt *De Hoop* (*Spes*). Terwijl zij herkenbaar is aan het anker dat tegen haar rechterbeen steunt, zijn de kelk en het kruis de attributen van *Het Geloof* (*Fides*). Zij zit uiterst rechts op een lage bank neer. Ze draagt een gouden kroon en is helemaal in het wit gekleed. Bovenaan in het midden is de duif van de Heilige Geest afgebeeld, die haar stralen verdeelt over de drie personificaties.

Het belangrijkste verschil tussen de schets en het uiteindelijke doek is de compositorische samenhang tussen de drie *Deugden*. Op het doek vormen ze een hechte eenheid van drie dicht bij elkaar zittende personificaties, terwijl op de schets *De Liefde* enerzijds en *De Hoop* en *Het Geloof* anderzijds verder uit elkaar zitten. In het midden, onder de aanvliegende duif, is een mooi en kleurrijk landschapje zichtbaar met een loge, enkele zuilen, een klassiek gebouw, enkele bomen en wat groen.

Dit compositorisch verschil tussen paneel en doek doet vermoeden dat de (onbekende) opdrachtgever van dit schilderij van mening was dat de drie figuren

wat te ver uit elkaar zaten en dat hij een meer hechte compositie wenste, wat op het uiteindelijke doek is gerealiseerd.

De oorspronkelijke compositie -met aan de linkerzijde *De Liefde* en aan de rechterzijde *De Hoop* en *Het Geloof*- is helemaal schatplichtig aan het schilderij met *Het Huwelijk van Maria en Jozef* dat Pieter van Lint in 1642 (?) heeft vervaardigd. Vermoedelijk was dit doek oorspronkelijk voor de gildekamer van de Antwerpse timmerlieden bestemd, maar het bevindt zich sinds 1947 in de Kathedraal van Antwerpen (afb.17e)³. In zijn inventaris van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, wijst Stefaan Grieten er op dat de *Drie Goddelijke Deugden* vooraan op dit schilderij zeer waarschijnlijk model stonden voor de compositie in Herentals. Dit wordt nu bevestigd door de hier gepubliceerde olieverschets, waarvan de compositie nog veel dichter staat bij het tafereel op de voorgrond van het schilderij in de Kathedraal. Maar er is ook nog een ander parallellisme tussen beide tafereelen: zowel de schets als het schilderij in Antwerpen zijn beide gesigneerd op de bank waarop de personificatie van *Het Geloof*, uiterst rechts, neerzit.

Het schilderij in Herentals wordt traditioneel omstreeks 1640-1645 gedateerd. Dat wordt nu niet alleen bevestigd door de nauwe compositorische verwantschap tussen de schets en het 1642 (?) gedateerde *Huwelijk van Maria en Jozef* in Antwerpen, maar ook door het eikenhouten paneel waarop deze schets is geschilderd. Op de keerzijde is immers, in het midden, het tafereelmakersmerk LS duidelijk zichtbaar (afb.17b). Dit merkteken toont aan dat het eikenhouten paneel, dat aan de vier zijden mooi is afgeschuind, vervaardigd en geleverd is door Lambrecht I of, zijn zoon, Lambrecht II Steens, die beide hetzelfde merkteken gebruiken⁴. Omdat Pieter van Lint pas in 1640 terugkeert uit Italië en Parijs enerzijds en omdat Lambrecht II meester wordt in 1640-1641 anderzijds, is het zeer waarschijnlijk dat dit eikenhouten paneel niet van Lambrecht I -die ooit panelen leverde aan Rubens-, maar van Lambrecht II Steens afkomstig is. Omdat deze laatste reeds tien jaar later overlijdt⁵, moet het paneel dus tussen 1640/41 en 1650/51 -en vermoedelijk zelfs in het begin van de jaren '40- zijn vervaardigd.

Wijzen we er tenslotte nog op dat er een kopergravure bekend is waarop het tafereel van *De Drie Goddelijke Deugden* in spiegelbeeld is afgebeeld (afb.17d)⁶. Deze gravure is, zoals het bijschrift vermeldt, uitgevoerd door Pieter de Bailliu (1613-1660) naar een compositie van Pieter van Lint⁷. Opvallend is dat deze gravure niet naar het uiteindelijke schilderij is vervaardigd, maar dat veel eerder een voorbereidend ontwerp hiervoor model stond. Op de gravure is immers ook het doorkijkje naar het landschap zichtbaar en zitten *De Liefde* aan de linkerzijde en *De Hoop* en *Het Geloof* aan de rechterzijde verder uit elkaar. Wel is op de gravure, achter de *Caritas*, een sterk geprofileerde klassieke architectuur te zien, terwijl op de schets en het schilderij een gordijn geschilderd is. Wellicht was dit motief nog wel aanwezig op een voorbereidende tekening, welke dan model stond voor de kopergravure.



18. ALLEGORIE: DE WIJSHEID OMGEVEN DOOR VIER VROUWELIJKE PERSONIFICATIES

Theodoor van Thulden
Antwerpen
ca.1655-1660
pen en penseel in bruin en zwart krijt
11,5 X 13,5 cm

Centraal op deze pentekening staat een sculptuur van Minerva, godin van de Wijsheid en de Wetenschappen. Ze draagt een korte wapenuitrusting, ze heeft een helm op het hoofd, en ze leunt op een lans. Dit bijna klassieke beeld staat op een halfronde sokkel en in een ondiepe nis die door twee getorste zuilen geflankeerd wordt.

Aan de voet van dit beeld zijn vier vrouwelijke figuren voorgesteld die elk door hun attributen als de personificatie van een deugd herkenbaar zijn. De breidel enerzijds en het hondje en de huwelijksring anderzijds identificeren de figuren links als *De Matigheid* en *De Trouw*, terwijl aan de rechterkant *De Vrede*, met lauriertak, en *De Voorzichtigheid*, met spiegel, hebben postgevat.

Helemaal vooraan houden twee naakte putti een cartouche vast met een kort opschrift: "*Eén in vieren ende vier in één*" (afb.18a).

Er kan geen twijfel over bestaan dat het eerste deel van deze kernsprek (*één in vieren*) verwijst naar de vier individuele personificaties, die als in een *Sacra Conversazione*, rond het beeld van de godin zijn verzameld. Het tweede gedeelte (*vier in één*) staat dan voor Minerva die elk van deze vier deugden belichaamt.

Deze tekening is noch gesigineerd, noch gedateerd en er is schijnbaar ook geen schilderij of gravure bekend die deze compositie herhaalt. De tekenstijl, de gezichten, de specifieke wijze waarop dit blad met een bruin penseel is verhoogd, de compositie en het opschrift zijn evenwel alle zo typisch voor het latere oeuvre van Theodoor van Thulden (1606-1669) dat er over de toeschrijving geen twijfel kan bestaan. Een datering omstreeks het einde van zijn loopbaan, ca.1655-1660, ligt dan ook voor de hand¹.

Herkomst
part. verz., Frankrijk, 2017.

- ¹ Vgl.: A. Roy, in: tent. kat.: 1991-1992, 's Hertogenbosch-Straatsburg, *Theodoor van Thulden...*, Zwolle-'s Hertogenbosch-Straatsburg, 1991, nrs.31, 36, 53-56, 68-69 en 140.



19. EEN DRIEDELIG REISBESTEK MET LEDEREN ETUI

Frankrijk (Parijs ?)
ca.1645-1660
etui: houten kern, verguld leder en rode zijde:
3,3 X 18,8 X 7 cm
bestekje: email en *ronde bosse*, op koper en zilver,
verguld en ijzer
vork: l. 16,2 cm
mes: l. 15,7 cm
lepel: l. 15,9 cm

Dit schitterend geëmailleerde reisbestek is helemaal compleet bewaard: het oorspronkelijke etui bestaat uit een houten kern, de zgn. *âme de bois*, die aan de buitenzijde met verguld leder overdekt is en aan de binnenzijde van rode zijde is voorzien. Hierin wordt het drieledig bestek bewaard: een verguld zilveren lepel, een vork met twee tanden en een mes met ijzeren lemmet. Het handvat van de drie stukken is telkens op identieke wijze versierd met veelkleurige tulpjes, margrietjes, roosjes, insecten en lieveheersbeestjes in email en *ronde bosse*. De kleurenpracht hiervan is buitengewoon rijk: er zijn rode, roze, oranje en blauwe bloemen met gebladerte in verschillende tinten van groen.

Maar ook de toestand van bewaring is uitzonderlijk. Het lederen foedraal, dat ontegenzeggelijk oorspronkelijk is, heeft een weinig geleden, maar de staat van het bestek is quasi perfect.

In de literatuur is er amper een bestek te vinden dat de verfijning en de technische bravoure heeft van dit exemplaar¹. Het meest gelijkaardige bestekje, dat vermoedelijk zelfs in hetzelfde atelier is vervaardigd, is een *Vork en Mes* in het Metropolitan Museum of Art (afb.19a), dat afkomstig is uit de verzamelingen van Baron Max von Goldschmidt-Rothschild (1950) en Irwin Untermyer (1964)². Dit bestekje wordt -volgens de "*object details*" op de website van het museum- in Holland gesitueerd, ongetwijfeld omdat er onder meer tulpen zijn afgebeeld, maar de kwaliteit van het email en *ronde bosse* en vooral het verguld lederen etui lijken veeleer op een herkomst uit Frankrijk, vermoedelijk zelfs Parijs, te wijzen³. Een datering omstreeks het begin of het midden van het derde kwart van de 17de eeuw lijkt erg waarschijnlijk.

Herkomst
part. verz., België, 2019.

- ¹ Vergelijk bijvoorbeeld: Kl. Marquardt, *Europäisches Essbesteck...*, Stuttgart, 1997, pp.110-111, nrs.341-348; J. Van Trig, ... *Cutlery. The J. Hollander Collection*, Antwerpen, 2003, pp.155-162, nrs.266-278.
- ² Inv. nrs.64.101.400-401; niet gepubliceerd.
- ³ Vergelijk bijvoorbeeld de *petit cylindre porte-almanach* in het Kasteel Rosenborg in Kopenhagen, waarop trouwens eveneens tulpen zijn afgebeeld (Parijs, 1647 (gedat.); M. Bimbenet-Privat, in: tent. kat.: 2002, Parijs, *Un temps d'exubérance...*, Parijs, 2002, nr.183).

Herkomst
part. verz., 2019.

- ¹ *De Drie Goddelijke Deugden: Geloof, Hoop en Liefde*; inv. nr. E036; olieverf op doek: 162 X 225 cm; zie: St. Grieten, *Inventaris...*, 3. *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen...*, Turnhout, 1996, pp.416-417; J. Cools, *De Drie Goddelijke Deugden opgefleurd...*, in: *Historisch Jaarboek van Herentals*, XXVI, 2017, pp.113-127.
- ² *Bulletijn van het Comité van Briefwisselende Leden der Koninklijke Commissie van Monumenten, 1887-1890*, Antwerpen, 1891: "Goed bewaard doek, en met recht, denken wij, aan van Lint toegekend."
- ³ PIETER VAN LINT "F° A° 1642 (?) (gesign. en gedateerd); Inv. nr. JVDN E.62; olieverf op doek: 180 X 243 cm; zie: Grieten, o.c., nr.965, pp.416-417; B. Wolters van der Wey, *Groepsvertoon. Publieke groepsportretten...*, niet gepubl. doct. verh., 3, Leuven, 2012, pp.407-413.
- ⁴ J. Van Damme, *De Antwerpse tafereelmakers...*, in: *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1990, pp.195, 207 en 209, afb.6.
- ⁵ P. Rombouts en Th. van Lierus, *De Liggeren en andere historische archieven...*, 2, Antwerpen, 1872-1876, pp.117, 122, 215 en 220.
- ⁶ *De Drie Goddelijke Deugden: Geloof, Hoop en Liefde*; kopergravure: 32,2 X 37,9 cm; zie: Cools, o.c., pp.123-125.
- ⁷ *Pet. van Lint pinxit et excudit* (links) en *Pet. De Bailliu sculp-sit* (rechts).



20. BALUSTRADETAPIJT: TWEDE TAFERELEN UIT HET LEVEN VAN CHRISTUS

Noordelijke Nederlanden
ca. 1620-1640
wol en zijde op een wollen schering (7 draden/cm)
248 X 335 cm

Dit *balustradetapijt* is opgebouwd uit twee gespiegelde cartouches met scènes uit *Het Leven van Christus* tegen een rode achtergrond. Beide cartouches bestaan uit ornamenten in de kwabstijl met in het midden aan de bovenzijde twee gevleugelde engelshoofden. De minst bevolkte cartouche verbeeldt *Christus en de Samaritaanse Vrouw*. Centraal naast de bron wijst Christus naar de Samaritaanse vrouw. Zij draagt een emmer om het water te putten en voor haar staan een kruik en aap. In de achtergrond lopen de apostelen richting het tafereel. De scene speelt zich af in een landschap met bomen en een stad. De tweede cartouche toont *Maria Magdalena die de Voeten van Christus wast*. Christus zit centraal met vier mannen aan een tafel in het huis van Simon de Farizeeër. Op de voorgrond knielt Maria Magdalena naast hem, olijft zijn voeten en droogt ze met haar haren. Enkele bedienden verzorgen de maaltijd op het achterplan dat links gevuld is met bomen en rechts bestaat uit een architecturaal decor. Het geheel is ingesloten tussen twee boorden met guirlandes van gebladerte en fruit.

Het herhaalde kwabmotief en de verbeelde iconografie verraden de Noord-Nederlandse oorsprong van dit tapijt. Hier waren vanaf het einde van de 16de eeuw veelal Vlaamse wandtapijtondernemers actief in onder meer Delft, Gouda en Schoonhoven. Het ontbreken van een signatuur en stadsmerk maken het onmogelijk om een specifiek atelier aan te wijzen, maar vermoedelijk moet de producent in één van deze actieve centra gezocht worden. De verbeelde onderwerpen genieten namelijk een grote belangstelling in de Noordelijke Nederlanden. Ze worden gebruikt om protestantse visies te benadrukken die afwijken van het katholieke gedachtengoed. Zo tonen de in dit tapijt geweven thema's dat genade, zowel bij de Samaritaanse vrouw, Maria Magdalena, als bij de toeschouwer, verkregen kan worden door niets dan geloof en Gods barmhartigheid. Ook de gebruikte ornamenten in kwabstijl zijn populair. Ze komen voornamelijk terug in zilverwerk uit de Republiek tijdens de eerste helft van de 17de eeuw, maar ook in de wandtapijtkunst weven ateliers ze herhaaldelijk. De rondom de scene met Maria Magdalena gebruikte cartouche komt bijvoorbeeld terug in een wandtapijt met *Rebecca en Elzvier bij de Bron* uit het Rijksmuseum¹ en in een stuk met *Orpheus en de Dieren* in Zweeds privébezit².

Net als deze cartouchewandtapijten is het hier beschreven stuk tussen 1620 en 1640 te dateren en grijpen de voorstellingen terug op prenten uit de 16de en 17de eeuw. Opvallend is echter dat dit tapijt twee narratieve cartouches combineert en niet, zoals de andere wandtapijten uit deze groep, is opgebouwd uit een decoratief ensemble boven één cartouche. Het unieke karakter van dit stuk wordt vergroot door de horizontale focus. Waar de andere cartou-

chewandtapijten hoger zijn dan breed, is dit tapijt aanzienlijk breder dan hoog. Dit in combinatie met de gespiegelde scènes wijst erop dat het stuk oorspronkelijk bedoeld was om over een balustrade te hangen. Noch in de literatuur, noch in de rijke beelddocumentatie van het RKD in Den Haag is er een tweede voorbeeld van een dergelijk balustradetapijt gevonden³, zodat dit weefsel (voor zover bekend) volstrekt uniek is in de 17de eeuwse wandtapijtkunst van de Nederlanden.

Herkomst

kunsthandel Bernard Blondeel, Antwerpen en kunsthandel Armand Deroyan, Parijs, 1998.
verz. Joost R. Ritman (*Dutch Renaissance Art Collection*), Amsterdam, na 1998-2016.

Literatuur

E. Hartkamp-Jonxis en H. Smit, *European Tapestries in the Rijksmuseum*, (*Catalogues of the Decorative Arts in the Rijksmuseum*, Amsterdam, 5), Zwolle, 2004, p.234, voetrn.167, p.237 (en p.238, voetrn.176).

- 1 Hartkamp-Jonxis-Smit, o.c., nr.59.
- 2 V. Woldbye en C.A. Burgers, in: tent. kat.: 1971, Amsterdam, *Geweven boeket*, Amsterdam, 1971, nr.43.
- 3 Vriendelijke mededeling van Ebelte Hartkamp-Jonxis (eertijds: Rijksmuseum, Amsterdam).



BERNARD DESCHEEMAERKER WORKS OF ART

Helendalei 7
2018 Antwerpen
Belgium

tel. + 32 3 225 15 56
mob. + 32 476 32 55 77

info@worksofart.be
www.worksofart.be

Ars Longa Ars Longa

20 Years of Masterpieces from
the Middle Ages and the Renaissance.
A Selection from My Current Collection.

All objects illustrated in this catalogue
will be on view in my Antwerp gallery,
by appointment only.

All prices available on request.

I publish a catalogue or a *Newsletter* every six months.
If you would like to receive those publications
in the future, just send me your name and address
and you will receive your own copy.
You will then also be invited
to all my future exhibitions.

For the acquisition of important new objects I am more than willing
to travel to your home whether here in Belgium or abroad.

20 Jaar Meesterwerken uit
de Middeleeuwen en de Renaissance.
Een Keuze uit Mijn Huidige Collectie.

Alle in deze catalogus geïllustreerde stukken
zijn te bezichtigen in mijn galerie te Antwerpen,
evenwel enkel na afspraak.

Alle prijzen op aanvraag.

Tweemaal per jaar verzorg ik een eigen publicatie.
Wilt ook u, in de toekomst, mijn catalogi of mijn *Nieuwsbrieven*
toegestuurd krijgen, dan volstaat het mij een berichtje
te sturen met vermelding van uw naam en adres.
Bovendien wordt u dan ook uitgenodigd
voor al mijn toekomstige tentoonstellingen.

Voor het verwerven van belangrijke nieuwe stukken
zijn wij steeds bereid ons -ook naar het buitenland- te verplaatsen.



COLOPHON

Research and Editor / Onderzoek en Redactie: Bernard Descheemaeker, Antwerp & Jos Beerens, Louvain (no.20)
English Translation / Engelse Vertaling: Marilyn S. Zwaaf-Glazer, Amsterdam
Photographs / Foto's: Congo Blue, Antwerp
Lay-Out: Steurs, Antwerp
Printing / Druk: Daneels, Beerse