

REPENSER ^{la}

NATURE MORTE
au
XX^e
siècle



HELENE BAILLY

REPENSER la
NATURE MORTE au XX^e
siècle

HELENE BAILLY



8	Préface : <i>Repenser la Nature Morte</i>, par Étienne Jollet	90	Fernand Léger
12	Chronologie des natures mortes	92	Charles Macaire
14	Bernard Buffet	94	Henri Martin
24	Clémentine de Chabaneix	96	Henri Matisse
28	Jean Denant	100	Jean Metzinger
32	Maurice Denis	104	Jeannette Mundt
34	Kees Van Dongen	106	Manuel Ortiz de Zarate
38	Arthur Dubois-Pillet	108	Max Pechstein
40	Victoire Dubourg Fantin-Latour	110	Francis Picabia
42	Georges d’Espagnat	112	Pablo Picasso
46	Jean Fautrier	122	Pierre-Auguste Renoir
48	Juan Gris	130	Théo van Rysselberghe
50	Armand Guillaumin	134	Arthur Segal
52	Julie Hamisky	136	Léon de Smet
56	Henri Hayden	138	Félix Vallotton
58	Auguste Herbin	142	Louis Valtat
64	Ernst Ludwig Kirchner	148	Édouard Vuillard
72	Moïse Kisling	152	Zao Wou-Ki
78	Piotr Konchalovsky	160	Catalogue : Artistes Modernes
82	Claude Lalanne	169	Catalogue : Artistes Contemporain-es
86	François-Xavier Lalanne	170	Contacts



Repenser la nature morte

Etienne Jollet

Docteur et Professeur d'Histoire et Civilisations à la Sorbonne.

Des natures mortes modernes : voilà comment à bon droit l'on pourrait décrire les œuvres que présente la galerie HELENE BAILLY. D'une part, elles relèvent bien de ce genre ancien, montrant quelques objets en absence d'un être humain ; d'autre part, elles s'intègrent dans l'histoire de la modernité, au sens de la volonté traditionnellement datée du milieu du XIX^e siècle d'être « absolument moderne », comme le dira Rimbaud. Alors pourquoi le recours à l'un des genres qui incarnent la continuité de l'art occidental ? Dans ce qui pourrait sembler constituer un paradoxe il y a peut-être l'occasion de revenir sur ses propres certitudes concernant la nature morte ; concernant la modernité. La nature morte réapparaît à la fin du XVI^e siècle notamment avec la *Corbeille De Fruits* du Caravage, quand un érudit, le cardinal del Monte, veut faire renaître un genre évoqué par Plinie l'Ancien : le genre le plus simple est en fait un genre savant. Qu'en est-il chez les Modernes ?

« Voyons voir », comme on dit joliment en français. Voyons de telle façon que l'on dépasse ce qui semble si évident qu'on ne le voit plus. Ainsi chez Vuillard : où la nature morte serait tout aussi bien vue d'intérieur ; les objets sont ici des bibelots, ces petits objets pour petits appartements parisiens. Mais le plus souvent il s'agit de lieux indéterminés, la caractéristique commune étant la modalité de vision : une présentation, plutôt que la représentation. Les choses sont présentées au spectateur, comme sur un étal, alors que c'est une table, ou une desserte, ou un guéridon. De vieilles dispositions, que la scholastique médiévale savait déjà décrire, peut-être mieux que nous : « eccéité », ce que l'on désigne. Mais qui est aussi « haecceité » : ce qui, tout simplement, est. Souvent, de fait, pas si simplement : avec un léger « étrangeté », dû à l'angle de vue choisi, de face, en plongée, ou en contre-plongée.

Les objets, plutôt que l'objet : la nature morte, c'est le pluriel, sinon c'est un portrait, ainsi *L'Asperge* de Manet, une plaisanterie d'artiste. Évidemment, ces distinctions n'ont pas de sens : la nature morte est un jeu entre le un et le multiple. Mais décidément parler de pluriel est plus judicieux, car le terme introduit

l'idée d'hétérogénéité : Chardin, le maître français en la matière, a été reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture « dans le talent des animaux et des fruits », sans qu'on voie le rapport entre les uns et les autres ; mais justement. Les peintres présentés ici, actifs avant tout durant la première moitié du XX^e siècle, questionnent l'unité au travers de nouvelles techniques : le collage pour les cubistes, le montage dans la tradition d'Eisenstein. Inversement, est remarquable le goût pour l'unité : la composition est soulignée par le recours fréquent à des cernes, des traits épais, des contours qui traduisent visuellement l'idée d'un ordre sous-jacent à ce que l'on voit.

Au point qu'on se rapproche de ce que dans ces mêmes années on va s'habituer à appeler « abstraction » pour dénommer la force des pouvoirs sans référence à la réalité visible. Ce phénomène est sensible par exemple chez le Picasso des années 20, dans cet entre-deux-guerres où après le chaos l'on tente en Europe de reconstruire un ordre, dans le retour au « beau métier », à la maîtrise technique. Paradoxalement, elle repose également sur une profonde perturbation de l'espace initiée par Cézanne, ce que l'on peut appeler le « grand basculement » : la manière dont les surfaces horizontales : dessus de cheminée, table, desserte deviennent verticales et occupent la quasi-totalité du tableau. Cela donnera les billards de Braque. Ici, chez Picasso, chez Balthus, la table est devenue fond. Chez Zao Wou-Ki la surface est indéterminée. Les déformations créées par le point de vue, ou par le miroir comme chez Vuillard, les plis des nappes recouvrant partiellement la surface du support (chez Renoir ou Herbin) participent de cette désorientation.

Alors on essaie de se repérer. La composition est puissante mais les objets continuent à imposer leur singularité. Et les relations entre eux sont complexes, loin d'une simple juxtaposition. Ce qui compte, c'est le « et » des titres : *Pomme et Verre* (cf. Cat. 44, p. 114), *Tasse et Mandarines* (cf. Cat. 49, p. 129), *Dahlia et Courges* (cf. Cat. 53, p. 141). Le tout avec des statuts différents : selon les règnes, végétal, animal, minéral ; selon la localisation, ce qui est devant,

derrière ; ce qui est à côté ; ce qui est dedans, bol, coupe, bouteille, les contenants semblent fasciner, ils présentent eux aussi à leur échelle ; selon le degré de réalité différents : il y a des fruits, mais sur la céramique japonaise de la peinture représentant un monde. Seule certitude : quelle que soit la combinaison, tout cela reste. L'absence d'action fait que le temps des motifs est celui de la toile elle-même : indéterminé. Les motifs visibles ont été placés là, ils continuent à être là. À ce titre, toute nature morte est un monument. Moneo, je me souviens. Les plus petites natures mortes sont toujours monumentales.

Et ces monuments restent là, mis, comme on dit, « en évidence ». Evidance de ce qui ne l'est pas, car il n'y a rien à comprendre et tout à ressentir. Motifs si l'on veut, même si c'est sans motif, au sens de « raison d'être ». Peindre une nature morte, c'est peindre des choses, pas des causes. L'étymologie dit que les deux mots ont la même origine ; c'est peut-être la force de la nature morte de faire sentir qu'une partie des choses manquent : la justification de leur représentation. Après tout, on ne connaît pas leur identité. Sont-ce des motifs génériques ; encore un vase, encore des fruits ? Ou bien singuliers, de par la manière unique de les peindre ? « Mêmété » ou « ipséité », dit à nouveau la scholastique : ce vase peint par Vallotton, est-ce un exemple de vase parmi tous les vases, ou un vase unique ? Cela concerne de fait le spectateur : ce n'est pas mon vase (ce qui en grec ancien appartient à l'allotrion, l'étranger), donc pas à l'oikeion, ce qui m'est propre ; pourtant je le ressens dans sa singularité (idion) et en même temps comme appartenant à l'ensemble des humains (koinon) en tant qu'ils sont humains, justement ; et c'est sans doute pour cela qu'il me touche. De l'avoir à l'être : en regardant une nature morte, on se l'approprie, même si elle ne vous appartient pas.

Le commun : ces natures mortes participent de ce qui serait la basse continue de la vie humaine : ce qui nous est commun, au moment même où la vie dans les grandes villes devient plus individualisée, chacun dans son espace, où le dialogue plus avec les objets alentour qu'avec les êtres. Et puis comme une petite métaphysique personnelle : le petit mystère intime au cœur du quotidien, la question qu'on réfrène tant elle peut être effrayante : qu'est-ce qu'est le monde quand je ne suis pas là ? Eh bien il est ici, dans ces tableaux : il s'organise, il propose son propre ordonnancement en reprenant la tradition, indépendamment de la mécanisation du monde qui a lieu à l'époque ; du tumulte des masses, des mégalo-poles qui se constituent, des grands spectacles en mou-

vement, le cinéma ou les revues dansantes. Et c'est peut-être ici que la modernité se retrouve : dans le goût non pas pour le futur, mais pour l'origine ; pour la détermination de l'origine, à travers ce genre qui, en ces temps de crise, fait si judicieusement retour aux gestes premiers. La toile, le pinceau, le pigment ; les motifs. Non plus « voyons voir » mais « voyons ». Ou encore mieux : « Soyons ». Face aux objets de la nature morte, aux temps anciens de la modernité.



Cat. 49, p. 129 : Pierre-Auguste Renoir, *Tasse et Mandarines*, 1916-1918.

Rethinking still life

Etienne Jollet
Doctor and Professor of History
and Civilizations at the Sorbonne.

Modern Still Lifes: that is how one could rightly describe the works presented by the HELENE BAILLY gallery. On the one hand, they clearly belong to this ancient genre, depicting objects in the absence of human figures; on the other hand, they participate in the history of modernity, in the sense of that enduring will to be “absolutely modern,” as Rimbaud once put it in the mid-19th century. So why return to one of the genres that most embodies the continuity of Western art? In what may appear as a paradox lies perhaps an opportunity to reconsider some of our certainties, about still life, and about modernity itself. Still life reemerges at the end of the 16th century, notably with Caravaggio’s *Corbeille De Fruits*, when an erudite patron, Cardinal del Monte, sought to revive a genre once mentioned by Pliny the Elder: the simplest genre is in fact a learned one. What, then, of the Moderns?

“Let’s take a look”, as the French say so aptly. Let us look in such a way that we move beyond what appears so obvious that it is no longer seen. Consider Vuillard, for instance, where still life might just as well be seen as an interior view: the objects are trinkets, those small things suited to small Parisian apartments. But more often the setting is indeterminate, and what links them is a particular mode of vision, not representation, but presentation. The objects are laid out for the viewer like items on display, even if they’re placed on a table, a sideboard, or a pedestal. These are ancient arrangements that medieval scholastics once described, perhaps better than we do, using terms like *haecceity*, what is designated, or more simply, what is. Often not so simply: a slight sense of estrangement emerges from the chosen angle, head-on, from above, or from below.

Objects, rather than the object: still life is inherently plural, otherwise it becomes a portrait, like Manet’s *Asperges*, an artist’s joke. Of course, such distinctions are ultimately meaningless: still life is a game between the one and the many. But the plural matters, for it introduces the idea of heterogeneity. Chardin, France’s great master of the genre, was received into the Royal Academy of Painting and Sculpture “for his talent with animals and fruit”, though one might not see what animals and fruit have in common. Precisely the point.



Cat. 53, p. 141: Félix Vallotton, *Dahlias et Courges*, 1916.

The painters featured here, working mostly in the early 20th century, explore this tension through new techniques: collage for the Cubists, montage in the tradition of Eisenstein. Conversely, a strong desire for unity is also present: compositions are often outlined with thick contours, visual markers of the underlying order beneath appearances.

This unity approaches what, in those very years, came to be called abstraction, the power of forms detached from visible reality. We sense this in Picasso’s work from the 1920s, during the interwar period when, after the chaos, Europe strove to rebuild order and reclaim “good craftsmanship” and technical mastery. Paradoxically, this order rests on the deep spatial disruption introduced by Cézanne, what we might call the “great tipping”: how horizontal surfaces (mantels, tables, sideboards) become vertical, dominating the composition. This will lead to Braque’s billiard tables.

Here, in Picasso or Balthus, the table becomes the background. In Zao Wou-Ki, the surface becomes indeterminate. The spatial shifts from angle of view, or from reflections as in Vuillard, and the folds of tablecloths partly covering the support (as in Renoir or Herbin) all contribute to this disorientation.

And so we try to find our bearings. The composition is powerful, but the objects retain their singularity. Their relationships are complex, far from mere juxtaposition. What matters is the “and” in the titles: *Pomme et Verre* (see Cat. 44, p. 114), *Tasse et Mandarines* (see Cat. 49, p. 129), *Dahlias et Courges* (see Cat. 53, p. 141). With varying statuses: botanical, mineral, or animal; foreground or background; side by side or inside one another, bowls, cups, bottles. Containers themselves fascinate, staging presence at their own scale. The degree of reality differs too: fruits exist, but also Japanese ceramics painted with their own worlds.

The only certainty: no matter the combination, these things endure. The absence of action suspends the time of the motif, anchoring it in the timeless present of the canvas. The visible elements were placed there, and they remain. In that sense, every still life is a monument. Moneo, I remember. Even the smallest still lifes are monumental.

And these monuments are laid out, as we say, “in plain sight.” The obviousness of what is not obvious, because there is nothing to understand, and everything to feel. Motifs, perhaps, but without motive, in the sense of justification. To paint a still life is to paint

things, not causes. Etymologically, the two words share a root. Still life suggests that something is missing: the reason for their presence. After all, we do not know their identity. Are they generic motifs — yet another vase, yet more fruit? Or singular, by virtue of the unique way they are painted? “Mêmeté” or “ipséité”, the Scholastics again: is Vallotton’s painted vase an example of a vase, or the vase? This concerns the viewer too: it is not my vase (what the Greeks called *allotrión*, the foreign), not *oikeion* (what is proper to me); yet I perceive it in its uniqueness (*idion*), and at the same time as something shared by all humans (*koinon*). And perhaps that is why it moves me. From having to being: in looking at a still life, we appropriate it, even if it is not ours.

The shared experience: these still lifes are part of what might be called the *basso continuo* of human life, what we share, at a time when city life becomes ever more individualized, where we converse more with our objects than with one another. And perhaps also, a personal metaphysics: the intimate mystery of the everyday, that haunting question we avoid because it terrifies, what is the world when I am not there? Well, here it is, in these paintings: organized, proposing its own order through tradition, unaffected by the mechanization of the era, the noise of crowds, the rise of metropolises, the spectacle of cinema or cabarets. And here, perhaps, lies modernity: not in the love of the future, but of origin, the search for origin, through a genre that, in times of crisis, so fittingly returns to the first gestures. Canvas, brush, pigment; and motifs. No longer let’s take a look, but simply let us look. Or even better: let us be, before the objects of still life, in the ancient time of modernity.

Chronologie des natures mortes

Chronology of still lifes

Antiquité

Égypte - Grèce - Rome

Les natures mortes sont représentées sur des fresques, des mosaïques et des peintures murales. Elles mettent en scène des aliments, de la vaisselle ou des animaux et ont une valeur rituelle (abondance, vie après la mort).

Still lifes are depicted in frescoes, mosaics, and wall paintings. They feature food, tableware, or animals and hold ritual significance, symbolizing abundance and life after death.



Nature Morte Aux Pêches, I^{er} siècle av. J.-C., Pompéi, Musée Archéologique National de Naples (Naples).



Nature Morte Aux Œufs, 90-45 av. J.-C., Pompéi, Musée Archéologique National de Naples (Naples).

Moyen Âge

IV^e – XV^e siècle

L'usage des natures mortes est essentiellement décoratif, dans les enluminures et des retables. Elles représentent des fruits, des fleurs ou des objets liturgiques aux symboles spirituels.

The use of still lifes is primarily decorative, appearing in illuminated manuscripts and altarpieces. They depict fruits, flowers, or liturgical objects with spiritual symbolism.



Amonciation, Florence, 1333, Simone Martini.



Le Christ Au Jardin Des Oliviers Dans Les Heures de Catherine de Clèves, vers 1440, The Morgan Library & Museum (New York).



Grande Touffe D'Herbes, 1503, Albrecht Dürer.



Vertumne, 1590, Giuseppe Arcimboldo.



Corbelle De Fruits, 1594-1602, Le Caravage.

Renaissance tardive & Maniérisme

XV^e siècle

À cette époque apparaissent les premiers tableaux autonomes d'objets. Des valeurs morale, symbolique et allégorique sont associées aux vanités naissantes.

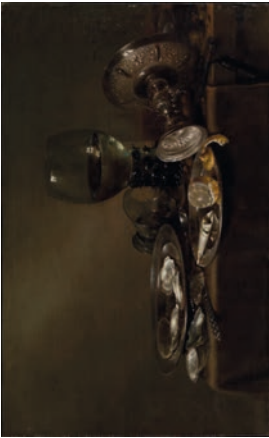
During this period, the first autonomous paintings of objects emerge. Moral, symbolic, and allegorical values are associated with the early development of vanitas themes.

Âge d'or néerlandais

XVI^e siècle

La nature morte est à son apogée aux Provinces-Unies. Le terme *stilleven* (vie silencieuse) se caractérise par une splendeur des détails (verrerie, crustacés et mets précieux), mais aussi par les Vanités (sabliers, bougies et crânes) soulignant la fugacité de la vie.

Still life reaches its peak in the Dutch Republic. The term *stilleven* (silent life) is characterized by lavish detail (glassware, shellfish, and luxurious foods) but also by Vanitas symbols such as hourglasses, candles, and skulls, emphasizing the transience of life.



Still Life With Oysters, A Silver Tazza and Glassware, 1635, Willem Claesz Heda.



Vanité, 'Nature Morte', 1630, Pieter Claesz.

Baroque & Rococo

Fin XVII^e – XVIII^e siècle

Le genre se diffuse avec des compositions riches, décoratives plutôt que morales, mêlant fleurs exotiques et porcelaines orientales.

The genre spreads through rich, decorative compositions, more aesthetic than moral, combining exotic flowers and Eastern porcelain.



Still Life Of Exotic Flowers On A Marble Ledge, 1735, Rachel Ruysch.

Romantisme & Réalisme

XIX^e siècle

La nature morte est caractérisée par un retour au quotidien.

Still life is characterized by a return to everyday subjects.



Nature Morte Avec Pommes et Grenade, 1871-1872, Gustave Courbet.

Impressionnisme & Postimpressionnisme

XIX^e siècle

Des artistes tels que Monet y intègre l'étude de la lumière changeante, et d'autres comme Cézanne, structurent les formes et ouvre la voie au cubisme.

Artists such as Monet incorporated the study of changing light, while others like Cézanne structured forms and paved the way for Cubism.



Le Service A Thé, 1872, Claude Monet, Musée d'Art de Dallas.



Nature Morte Au Comptoir, 1879, Paul Cézanne.

Cubisme & Surréalisme

XX^e siècle

Le cubisme révolutionne la nature morte en fragmentant les objets du quotidien en formes géométriques et en multipliant les points de vue dans une même composition, ce qu'on retrouve notamment chez Picasso et Braque.

Par la suite, des artistes surréalistes tels que Dali et Magritte apporteront une vision onirique à ces compositions.

Cubism revolutionized still life by fragmenting everyday objects into geometric shapes and combining multiple perspectives within a single composition, as seen in the works of Picasso and Braque. Later, Surrealist artists such as Dali and Magritte brought a dreamlike vision to these compositions.



Nature Morte Aux Poires, 1922, Georges Braque.



Valeurs Personnelles, 1952, René Magritte.

Pop Art

XX^e siècle

Le pop art réinvente la nature morte en intégrant des objets de consommation courante et des images publicitaires, soulignant la culture matérielle contemporaine. Les supports se multiplient : collages, assemblages et photographies.

Pop art reinvented still life by incorporating everyday consumer goods and advertising imagery, highlighting contemporary material culture. The mediums diversified to include collages, assemblages, and photography.



Nature Morte Au Moulin, 1972, Roy Lichtenstein.



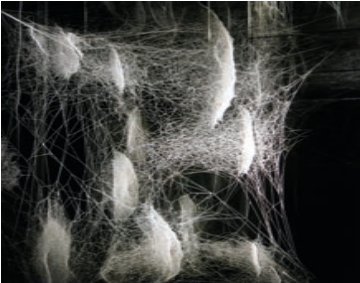
Space Fruit : Oranges, 1978, Andy Warhol.

Aujourd'hui

XXI^e siècle

Au XXI^e siècle, la nature morte devient un laboratoire critique et expérimental en abordant des sujets relatifs à l'écologie, la consommation ou encore l'identité. Ce thème invite à une transdisciplinarité : installations, vidéo, 3D, numérique.

In the 21st century, still life has become a critical and experimental laboratory, addressing themes such as ecology, consumption, and identity. The genre invites transdisciplinary approaches, including installations, video, 3D, and digital media.



On Air, 2018-2019, Thomas Saraceno.



Still, Life, 2022, Juan David Figueroa.

BERNARD BUFFET

1928
1999

La Nature morte par Bernard Buffet

La Nature morte, considérée comme un genre mineur, a néanmoins inspiré nombre d'artistes. Son étonnante capacité de renouvellement se vérifie depuis l'antiquité jusqu'à nos jours ; elle chemine obstinément dans l'histoire de l'art.

Les fresques romaines représentaient des objets du quotidien, au XVI^e siècle, dans les Flandres et les Pays-Bas, elle connaît son âge d'or, les artistes excellent en virtuosité technique tout en explorant les profondeurs symboliques.

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, Jean Siméon Chardin puis Paul Cézanne déplacent la focale : la matière, la lumière, la structure sont revisitées.

Au XX^e siècle l'essor de l'abstraction n'a pu étouffer ce genre « modeste » qui ressurgit, critique ou nostalgique, suivant les époques.

C'est dans ce contexte que surgit Bernard Buffet (1928-1999), résolument attaché à la figuration. Comme le rappelle le critique Henry Périer, « Buffet est tout sauf un peintre abstrait ; sa fidélité au réel heurtait l'orthodoxie moderniste ». À seulement 19 ans, il présente ses premières natures mortes, affirmant déjà un style personnel en décalage avec les courants dominants de l'époque.

En 1947, elles sont déjà sévères, mais c'est à partir de 1948 qu'il s'impose avec des compositions aux perspectives décalées, une austérité voulue, des objets en déséquilibre qui nous obligent à regarder au-delà de l'image ou de l'anecdote pour partager et si possible comprendre, le point de vue de l'artiste. Bouteilles, poissons, fleurs flétries, brocs, fourchettes (etc.) tous cernés de noirs, aux couleurs désaturés,

au graphisme épuré, nous proposent une œuvre en adéquation avec l'intensité dramatique ambiante de l'après-guerre ; le peintre ne laisse sur la toile que l'essentiel.

Plus tard, de 1951 à 1953, il nourrira un peu plus ses couleurs et ses matières tout en gardant son graphisme toutefois moins acéré.

Les grandes expositions thématiques annuellement présentées dans sa galerie parisienne ne l'ont jamais empêché de revenir sur le sujet.

À partir de 1955 il nous offrira une figuration plus affirmée avec des objets du quotidien et des denrées alimentaires du marché, plus généreuse en matière, en peinture et curieusement, la même année, il peindra quelques tableaux aux couleurs plus contenues et au graphisme plus acéré.

De 1956 à 1977, il restera fidèle au genre mais le choix des éléments présentés sur ses natures mortes évoluera au fil des années.

Son entrée à l'Académie des Beaux-Arts en 1974 (plus jeune académicien élu dans la section peinture) a influencé son style si reconnaissable ; il abandonnera pour un temps, son fameux trait noir qui bordait ses sujets notamment sur *Nature Morte Au Chou*, 1976.

En 1977, il se lança avec un plaisir certain à peindre à nouveau des vanités, des tables de jeux, des raies et des homards, des légumes du marché en grands formats. Je ne vous cacherai pas que les amateurs de l'époque furent un peu surpris par le choix des objets mis en scène, issus de la vie quotidienne, et sa facture de l'époque, généreuse en peinture et moins graphique. Aujourd'hui ces tableaux sont recherchés.

Bernard Buffet nous offrira en 1988 quelques très grandes natures mortes flamboyantes voire opulentes et chaleureusement colorées. En 1996 et 1997, avec sa série *Les Terroristes* dont il peint les accessoires, il reviendra à des sujets plus graves mais si prémonitoires.

Le geste pictural gagne en liberté et en intensité, porté par une urgence de dire, de témoigner. La composition, quant à elle, adopte un désordre assumé, reflet du chaos de l'époque.

Certains, considérant sa prolifique production lui ont reproché d'avoir galvaudé son talent naturel, sa personnalité indéniable, son style unique et reconnaissable.

Pour l'avoir bien connu et travaillé à ses côtés, il faut savoir que pour lui peindre était vital. Son hypersensibilité ne pouvait trouver de répit sans l'acte de peindre. Il n'était pas le seul à fonctionner ainsi, et si

certains estiment que la répétition de ses sujets traduit une forme de redondance, il serait plus pertinent d'y voir l'expression d'une insatisfaction chronique, plutôt qu'un simple manque d'inspiration.

Ce trait de caractère propre aux vrais artistes et créateurs est un très bon signe car il est moteur. Imaginerait-on un artiste se satisfaire d'une ultime œuvre ?

Je soutiens la démarche de la Galerie HELENE BAILLY et de son équipe ; la Nature morte doit être redéfinie aujourd'hui.

Elle n'est plus une mise en forme picturale d'objets choisis. Elle révèle aussi une irrésistible inspiration spontanée.

Les objets qui généralement ornent les natures mortes font partie de l'environnement immédiat de l'artiste, souvent posés çà et là dans son atelier.

Lorsque son esprit est ailleurs, il peut les côtoyer sans les remarquer jusqu'au jour où la disposition des objets, les reflets de la lumière qui les inonde, le rythme de leurs couleurs, lui parlent et lui donnent, à nouveau, envie de peindre.

Cet appel spontané qui s'installe entre les objets et le peintre à un moment précis participe de la récurrence aléatoire des natures mortes dans l'œuvre de Bernard Buffet ; l'un des rares peintres figuratifs du XX^e siècle qui a résisté à contre-courant aux modes successives tout en respectant la tradition picturale du genre et en imposant simultanément une vision moderne qui le distingue encore au XXI^e siècle.

Skill Life by Bernard Buffet

J. Jansem

Member of the French Union of Art Experts –
Specialist in the Work of Bernard Buffet

Still life, traditionally considered a minor genre, has nevertheless inspired countless artists. Its remarkable capacity for renewal has endured from antiquity to the present day; it has persisted with determination throughout the history of art.

Roman frescoes already depicted everyday objects, and in the 16th century, in Flanders and the Netherlands, still life reached its golden age. Artists demonstrated technical virtuosity while exploring symbolic depth.

In the 18th and 19th centuries, Jean Siméon Chardin and Paul Cézanne shifted the focus to materiality, light, and structure.

In the 20th century, the rise of abstraction could not eclipse this "modest" genre, which reemerged in critical or nostalgic forms depending on the era.

It is within this context that Bernard Buffet (1928–1999) emerges, firmly committed to figuration. As critic Henry Périer noted, "Buffet was anything but an abstract painter; his fidelity to reality clashed with modernist orthodoxy." At just 19, he presented his first still lifes, already asserting a personal style at odds with the dominant movements of the time.

In 1947, his compositions were already severe, and by 1948 he gained recognition with skewed perspectives, deliberate austerity, and unbalanced arrangements that compel viewers to look beyond mere image or anecdote, to engage with the artist's perspective.

Bottles, fish, wilted flowers, jugs, forks, all outlined in black, painted in desaturated colors and sparse graphics, mirror the postwar atmosphere's dramatic intensity. The canvas retains only the essential.

From 1951 to 1953, Bernard Buffet enriched his colors and textures, while maintaining a more tempered graphic line.

Despite the annual thematic exhibitions at his Paris gallery, he never abandoned still life.

From 1955, his figurative style grew more generous, incorporating everyday objects and market produce with fuller brushwork and more pigment. Interestingly, that same year he also created works with more subdued colors and sharper lines.

Between 1956 and 1977, he remained loyal to the genre, with the types of elements evolving over time. His election to the Académie des Beaux-Arts in 1974

(as its youngest member in the painting section) marked a stylistic shift; for instance, he briefly dropped his iconic black outline, notably in *Nature Morte Au Chou* (1976).

In 1977, he enthusiastically returned to themes of vanitas, gaming tables, skates and lobsters, and market vegetables in large formats. These subject choices and painterly treatments, more spontaneous, less graphic, surprised collectors at the time. Today, these works are highly sought after.

In 1988, Bernard Buffet produced some vibrant, even opulent and warmly colored large still lifes. In 1996–1997, with his *Les Terroristes* series, he returned to darker themes.

By then, his brushwork had gained freedom and intensity, driven by a sense of urgency. The compositions embraced deliberate disorder, echoing the chaos of the times.

Some critics, noting his prolific output, accused him of diluting his natural talent and unmistakable style. But for those who knew him well, painting was vital to Buffet. His hypersensitivity found no rest without the act of creation. For him, repetition reflected not a lack of inspiration, but rather a chronic dissatisfaction, a true trait of authentic creators.

Could we imagine a real artist ever content with a "final masterpiece"?

I support the HELENE BAILLY gallery's initiative: still life must be redefined today. It is no longer merely a formal arrangement of selected objects, it also expresses a spontaneous inspiration.

The objects depicted often surround the artist in the studio, unnoticed until the interplay of their arrangement, light, and color suddenly speaks to him, urging him to paint.

This spontaneous "calling" between painter and object at a specific moment explains the recurring yet unpredictable presence of still life in Buffet's work. He remains one of the rare figurative painters of the 20th century who swam against the tide of trends while honoring the tradition of the genre and asserting a modern vision that continues to distinguish him in the 21st century.





Cat. 1
Nature Morte Sur Un Guéridon, 1996
 Signé au centre à droite : Bernard Buffet
 Daté en bas à droite : 1996
 Huile sur toile d'origine
 100 x 73 cm / 39 3/8 x 28 3/4 in.



Cat. 2
Guéridon À Deux Plateaux, 1996
 Signé en haut à droite : Bernard Buffet
 Daté en haut à gauche : 1996
 Huile sur toile d'origine
 100 x 73 cm / 39 3/8 x 28 3/4 in.



Cat. 3
Poker, 1998
 Signé au centre : Bernard Buffet
 Daté au centre à droite : 1998
 Huile sur toile d'origine
 60 x 81 cm / 23 5/8 x 31 7/8 in.

Cat. 4
Fleurs Sur Une Table Chinoise, 1999
 Signé et daté en bas à gauche: Bernard Buffet; 1999
 Cachet Maurice Garnier au dos
 Huile sur toile d'origine
 81 x 60 cm / 32 x 23 5/8 in.



CLÉMENTINE DE CHABANEIX

Née en
1972

Dès son enfance, Clémentine de Chabaneix est baignée dans un écosystème de femmes où l'art et l'amour du vivant lui sont transmis. Avec sa soeur jumelle, elle est élevée par une mère comédienne dotée d'un fort caractère et d'une liberté également héritée. L'artiste se souvient d'un voyage au Brésil, d'impressions puissantes d'un vivant aussi flamboyant que mystique. « J'ai des souvenirs de serpents qui mangent des cochons, de nous qui jouons dans les sables mouvants, d'une grand-mère qui me vaudou-ise sur la table de sa cuisine. »¹

Un héritage artistique également reçu de ses grands-parents, Claude et François-Xavier Lalanne, dont l'univers à la fois sculpté et animalier, trouve de fortes résonances au sein de sa pratique. Elle se souvient des week-ends passés chez eux, réveillée par le martèlement du métal, vivant dans une grande liberté et dans l'observation constante du jardin. Elle est impressionnée par l'engagement total de ses grands-parents envers leur travail qui occupe une place centrale dans la famille. Un engagement qui la motive à son tour envers la céramique.

From early childhood, Clémentine de Chabaneix was immersed in a matriarchal ecosystem where art and a deep connection to the living world were passed down to her. Alongside her twin sister, she was raised by a strong-willed actress mother, whose independence and creativity left a lasting imprint. The artist recalls a transformative trip to Brazil, marked by vivid impressions of life in its most flamboyant and mystical forms: "I remember snakes eating pigs, us playing in quicksand, and a grandmother casting voodoo spells on me at her kitchen table."¹

Her artistic legacy also stems from her grandparents, Claude and François-Xavier Lalanne, whose sculptural and animal-inspired universe strongly resonates in her own practice. She fondly remembers weekends spent at their home, waking to the sound of hammering metal, living with great freedom and in constant observation of the garden. Their complete dedication to their work left a profound impression on her and instilled in her a similar commitment to ceramics.

Extrait d'*Éloge de la tendresse radicale*,
Julie Crenn.

¹ Citations de l'artiste extraite d'une conversation menée dans son atelier, Montreuil, mai 2023.

¹ Quotes from the artist, taken from a conversation held in her studio in Montreuil, May 2023.



Cat. 5
Soda Fauvette, 2023
 Céramique émaillée
 19 x 13 x 8 cm / 7 1/2 x 5 1/10 x 3 1/10 in.

© Juan Cruz Ibañez Gangutia.



Cat. 6
Bluette, 2025
 Céramique émaillée et cuivre
 28 x 14 x 14 cm / 11 x 5 1/2 x 5 1/2 in.

© Juan Cruz Ibañez Gangutia.

DENANT JEAN

Né en
1979

Jean Denant (né en 1979) , artiste important dans la scène contemporaine française, vit et travaille à Sète, dans le sud de la France.

Au croisement de la peinture, du dessin, de la sculpture, de l'architecture et du design, son travail explore les thèmes de l'identité, du territoire et de la matérialité à travers une pratique à la fois physique et conceptuelle. Présent dans de grandes collections (Fondation Carmignac, Royaume de Belgique, FRAC Languedoc Roussillon...), il expose régulièrement en France et à l'étranger et a participé à des foires d'art importantes (FIAC, ARCO, Art Brussels...). Denant a reçu d'importantes commandes publiques, allant de sculptures monumentales à des interventions architecturales - dont Le Pont des Arts récemment achevé dans sa ville natale. Ses œuvres puissantes et poétiques continuent d'attirer l'attention des institutions et des collectionneurs.

Jean Denant (born 1979), a prominent figure on the contemporary French art scene, lives and works in Sète, in the south of France.

At the crossroads of painting, drawing, sculpture, architecture, and design, his work explores themes of identity, territory, and materiality through a practice that is both physical and conceptual. Featured in major collections (Fondation Carmignac, Kingdom of Belgium, FRAC Languedoc-Roussillon, among others), he regularly exhibits in France and abroad and has participated in major art fairs such as FIAC, ARCO, and Art Brussels. Denant has received significant public commissions, ranging from monumental sculptures to architectural interventions, including Le Pont des Arts, recently completed in his hometown. His powerful and poetic works continue to attract the attention of institutions and collectors alike.



Cat. 7
États Limites, 2022-2025
 Ciment et brique sur papier
 120 x 80 cm / 47 1/4 x 31 1/2 in.



Cat. 8
États Limites, 2022-2025
 Ciment et brique sur papier
 120 x 80 cm / 47 1/4 x 31 1/2 in.

DENIS MAURICE

1870
1943

Figure majeure du symbolisme et membre fondateur du groupe des Nabis, Maurice Denis (1870-1943) considérait que peindre, c'était avant tout organiser des couleurs sur une surface plane. Cette conviction se retrouve dans ses natures mortes qui, bien que moins célèbres que ses grandes compositions religieuses ou décoratives, révèlent une facette plus intime et méditative de son œuvre. Chez Denis, la nature morte devient un champ d'expérimentation formelle et spirituelle.

Il aborde ce genre avec un souci de composition rigoureuse, souvent influencé par les maîtres italiens et l'art médiéval, qu'il admirait profondément. Objets du quotidien, fruits ou livres sont ordonnés avec une grande clarté sur des fonds sobres, parfois placés dans des intérieurs feutrés.

Les natures mortes de Maurice Denis ne cherchent ni le réalisme minutieux ni la rupture moderne mais plutôt une forme d'accord entre beauté et spiritualité. Elles incarnent un équilibre entre tradition classique, modernité nabi et rigueur formelle.

A major figure of Symbolism and a founding member of the Nabis group, Maurice Denis (1870–1943) believed that painting was, above all, about organizing colors on a flat surface. This conviction is reflected in his still lifes, which, though less well-known than his large religious or decorative compositions, reveal a more intimate and contemplative side of his work. For Denis, the still life became a space for both formal and spiritual exploration.

He approached the genre with a strong sense of compositional structure, often influenced by the Italian masters and medieval art he deeply admired. Everyday objects, fruits, or books are arranged with great clarity against plain backgrounds, sometimes within quiet, enclosed interiors.

Denis's still lifes do not aim for meticulous realism or radical innovation but rather seek harmony between beauty and spirituality. They embody a balance between classical tradition, Nabi modernity, and formal discipline.



Cat. 9
Compotier De Prunes, circa 1920
Monogrammé en bas à droite
Huile sur toile d'origine
33 x 40 cm / 13 x 15 3/4 in.

VAN DONGEN

KEES

1877
1968

Connu pour ses portraits flamboyants, ses nus audacieux et ses scènes de fête, Van Dongen (1877-1968) fut l'un des grands représentants du fauvisme. Moins nombreuses mais tout aussi révélatrices, ses natures mortes témoignent de la même liberté colorée et de la même expressivité instinctive. Elles lui permettent d'explorer le rapport direct à la matière, au rythme des formes et à l'éclat pur des pigments.

Dans ses compositions, fleurs, objets de table ou éléments décoratifs, deviennent prétexte à des harmonies chromatiques intenses aux couleurs saturées. Plutôt que la précision ou la fidélité descriptive, Van Dongen privilégie une approche picturale vive où l'objet se transforme en surface de projection pour son énergie visuelle. La nature morte devient alors un exercice de style, mais aussi un espace de liberté à mi-chemin entre l'abstraction du motif et la jouissance de peindre.

Ses natures mortes révèlent une fascination pour la richesse visuelle du quotidien, un goût du luxe affiché ou suggéré, toujours mis au service de la couleur. Chez Van Dongen, même le plus simple bouquet semble chargé d'une présence vibrante, presque provocante, où la peinture célèbre avant tout la force du regard et la volupté du geste.

Known for his flamboyant portraits, bold nudes, and festive scenes, Kees Van Dongen (1877-1968) was one of the leading figures of Fauvism. Though less numerous, his still lifes are equally revealing, demonstrating the same vibrant freedom and instinctive expressiveness. They allowed him to explore a direct relationship with matter, the rhythm of forms, and the pure brilliance of pigment.

In his compositions, flowers, tableware, or decorative objects become excuses for intense chromatic harmonies and saturated colors. Rather than aiming for precision or descriptive accuracy, Kees Van Dongen embraced a lively painterly approach in which the object is transformed into a surface for visual energy. The still life thus becomes both a stylistic exercise and a space of freedom, halfway between the abstraction of the motif and the pleasure of painting.

His still lifes reveal a fascination with the visual richness of everyday life and a taste for luxury, whether overt or suggested, always in the service of color. In Van Dongen's hands, even the simplest bouquet seems to radiate with a vibrant, almost provocative presence, where painting ultimately celebrates the power of vision and the sensuality of the gesture.



Cat. 10
Roses Blanches
Signé en bas à droite : Van Dongen
Huile sur panneau
33 x 24 cm / 13 x 9 1/2 in.



Cat. 11
Composition Florale, Avec Une Pipe, circa 1945-1950
 Signé au centre à gauche: Van Dongen
 Huile sur toile d'origine
 54,5 x 33 cm / 21 1/2 x 13 in.



Cat. 12
Bouquet De Fleurs, circa 1950
 Signé en bas à droite: Van Dongen
 Contre-signé au dos sur le châssis: Van Dongen
 Huile sur toile d'origine
 55 x 38 cm / 21 5/8 x 15 in.

DUBOIS-PILLET

ALBERT

1846
1890

Officier de carrière devenu peintre autodidacte, Albert Dubois-Pillet (1846-1890) s'impose dans les années 1880 comme l'un des pionniers du néo-impressionnisme, aux côtés de Seurat et Signac. Moins exposées que ses paysages ou ses scènes de vie, ses natures mortes n'en révèlent pas moins une approche méthodique et novatrice de la lumière et de la couleur, fidèle à la rigueur du pointillisme qu'il contribua à théoriser.

Les fleurs, fruits ou céramiques y sont traités avec sobriété mais une extrême attention à la lumière. Par la juxtaposition de petites touches colorées, il fait vibrer les volumes tout en conservant clarté et structure. Ces œuvres, souvent dépouillées de tout artifice, traduisent une volonté de ramener le réel à ses lois optiques fondamentales sans sacrifier la poésie silencieuse des choses.

Chez Dubois-Pillet, la nature morte incarne une peinture réfléchie, presque méditative. Son héritage, bien que discret du fait de sa mort prématurée, témoigne de cette ambition de concilier rigueur et sensibilité pour ouvrir la voie à une modernité sereine.

Career officer turned self-taught painter, Albert Dubois-Pillet (1846-1890) emerged in the 1880s as one of the pioneers of Neo-Impressionism, alongside Georges Seurat and Paul Signac. Less frequently exhibited than his landscapes or genre scenes, his still lifes nonetheless reveal a methodical and innovative approach to light and color, in keeping with the rigor of pointillism, which he helped theorize.

Flowers, fruits, and ceramics are rendered with restraint but extraordinary attention to light. Through the juxtaposition of small, vibrant touches of color, he brings the volumes to life while maintaining clarity and structure. These works, often stripped of ornament, reflect a desire to reduce reality to its fundamental optical laws, without forsaking the quiet poetry of things.

In Dubois-Pillet's work, still life becomes a thoughtful, almost meditative practice. Though his legacy remained understated due to his early death, it reflects his pursuit to reconcile discipline with sensitivity and pave the way for a serene modernity in painting.



Cat. 13
Bouquet De Fleurs
Signé en bas à droite: Dubois Pillet
Huile sur toile d'origine
56 x 46 cm / 22 x 18 1/8 in.

DUBOURG FANTIN-LATOIR VICTORIA

1840
1926

Victoria Dubourg (1840-1926), épouse de Henri Fantin-Latour, s'est principalement consacrée à la nature morte, un genre qu'elle a exploré avec une grande constance et une délicatesse très personnelle. Formée dans un milieu cultivé et artistique, elle développe très tôt un goût prononcé pour les objets, les fleurs et les scènes d'intérieur, qu'elle traite avec soin, sensibilité et délicatesse.

Ses natures mortes se distinguent par une grande justesse, un sens de l'équilibre et une sobriété élégante. Bouquets et compositions florales sont rendus avec précision, sans jamais tomber dans la démonstration technique. La lumière douce, la composition mesurée et l'attention portée aux textures donnent à ses œuvres une atmosphère de recueillement, presque intime.

Si son nom est longtemps resté dans l'ombre de celui de son mari, Victoria Dubourg Fantin-Latour n'en demeure pas moins une peintre à part entière, dont les natures mortes rivalisent de finesse avec celles des grands maîtres du genre.

Victoria Dubourg (1840–1926), wife of Henri Fantin-Latour, devoted most of her career to still life painting, a genre she explored with remarkable consistency and a delicate, highly personal touch. Raised in a cultured and artistic environment, she developed an early appreciation for objects, flowers, and interior scenes, which she treated with care, sensitivity, and refinement.

Her still lifes are marked by sharp observational skill, a sense of balance, and understated elegance. Bouquets and floral arrangements are rendered with precision, yet never become exercises in technical display. Soft light, measured composition, and attention to texture give her works a contemplative, almost intimate quality.

Though long overshadowed by her husband's name, Victoria Dubourg Fantin-Latour stands on her own as an accomplished painter, whose still lifes rival those of the greatest masters in finesse.



Cat. 14
Corbeille De Roses
Monogrammé en bas à droite: VD
Huile sur toile d'origine
36,5 x 47,5 cm / 14 3/8 x 19 in.

GEORGES D'ESPAGNAT

1870
1950

Peintre postimpressionniste, Georges d’Espagnat (1870-1950) s’est illustré dans une grande variété de genres : scènes intimistes, figures féminines, paysages baignés de douceur mais aussi natures mortes, auxquelles il accorda une grande attention. Héritier de l’esprit de Renoir et proche des Nabis par sa sensibilité décorative, il inscrit ses natures mortes dans une recherche de l’harmonie entre formes, couleurs et lumières.

Ses compositions, souvent simples, révèlent une grande délicatesse dans le traitement des objets : fleurs dans un vase, porcelaines ou objets du quotidien deviennent sous son pinceau les éléments d’un monde paisible, presque silencieux. D’Espagnat ne cherche pas la rupture formelle mais plutôt un équilibre où le réel est toujours filtré par un regard attentif et légèrement idéalisé.

Dans ses natures mortes, Georges d’Espagnat exprime une quête de beauté intime, discrète, proche de l’univers domestique et affectif. Ces œuvres, souvent liées à l’espace de l’atelier ou du foyer, témoignent de son attachement à un art à la fois moderne et fidèle à la tradition du regard contemplatif.

Post-Impressionist painter, Georges d’Espagnat (1870–1950) explored a wide range of subjects, including intimate scenes, female figures, and luminous landscapes, but he also devoted significant attention to still life, a genre he handled with particular care. Heir to the spirit of Renoir and close to the Nabis through his decorative sensibility, d’Espagnat pursued harmony between form, color, and light in his still lifes.

His often simple compositions reveal a great delicacy in the treatment of objects: flowers in a vase, porcelain, or everyday items become, under his brush, the elements of a peaceful, almost silent world. George D’Espagnat did not seek formal rupture but rather a sense of balance, where reality is always filtered through a careful and slightly idealized gaze.

In his still lifes, d’Espagnat conveys a quest for intimate and understated beauty, rooted in the domestic and emotional realm. Frequently set in the studio or the home, these works reflect his dedication to an art that is both modern and deeply connected to the contemplative tradition.



Cat. 15
Bouquet De Fleurs
 Signé en bas à droite: GdE
 Huile sur toile d'origine
 72,7 x 59,2 cm / 28 5/8 x 23 1/4 in.



Cat. 16
Deux Vases De Fleurs
 Signé en haut à droite: GdE
 Huile sur toile d'origine
 81,5 x 65 cm / 32 1/8 x 25 5/8 in.

JEAN FAUTRIER

1898
1964

Avant de devenir un artiste très novateur après la Seconde Guerre mondiale, Jean Fautrier (1898-1964) a commencé sa carrière avec une peinture plus calme et silencieuse. Dans ses natures mortes, peintes entre 1920 et 1930, il choisit souvent des sujets simples : des assiettes, des pots ou des bouquets. Ces sujets, peints avec peu de couleurs, sont souvent posés seuls, sur des fonds sombres.

Ce qui frappe dans ces œuvres, c'est le calme qui s'en dégage. Les formes sont simples, les couleurs discrètes. Fautrier ne cherche pas à décorer ou à embellir mais plutôt transmettre la présence silencieuse des choses. Les objets semblent lourds, immobiles ce qui leur confère une importance capitale.

Dans ses natures mortes, Jean Fautrier prépare déjà ce qui fera la force de son art plus tard : une attention particulière à la matière, à la texture, à ce que la peinture peut dire sans entièrement montrer. Même si ses œuvres deviendront ensuite plus abstraites, ses premières natures mortes gardent une place importante dans sa production.

Before becoming a highly innovative artist after World War II, Jean Fautrier (1898–1964) began his career with a quieter, more restrained form of painting. In the still lifes he created between 1920 and 1930, he often chose simple subjects: plates, pots, or bouquets. These elements, rendered with a limited palette, are typically placed alone against dark backgrounds.

What stands out in these works is the profound sense of calm they convey. The forms are pared down, the colors subdued. Fautrier does not seek decoration or embellishment but rather aims to express the silent presence of things. The objects appear heavy and motionless, giving them a sense of deep significance.

In his still lifes, Fautrier was already laying the groundwork for what would later become the core of his practice: a focus on materiality, texture, and the unspoken potential of paint. Even as his style evolved toward greater abstraction, these early still lifes remained a meaningful part of his artistic journey.



Cat. 17
Nature Morte Au Vase De Giroflées
Signé en haut à gauche : Fautrier
Huile sur toile d'origine
55 x 46 cm / 21 5/8 x 18 1/8 in.

JUAN GRIS

1887
1927

Figure centrale du cubisme, Juan Gris (1887–1927) développe dès les années 1910 une œuvre d’une précision formelle remarquable, où la nature morte devient le lieu d’une recherche plastique et intellectuelle exigeante. Contrairement à ses contemporains, Gris conçoit la composition comme un espace autonome, régi par des principes de structure, de rythme et de cohérence interne.

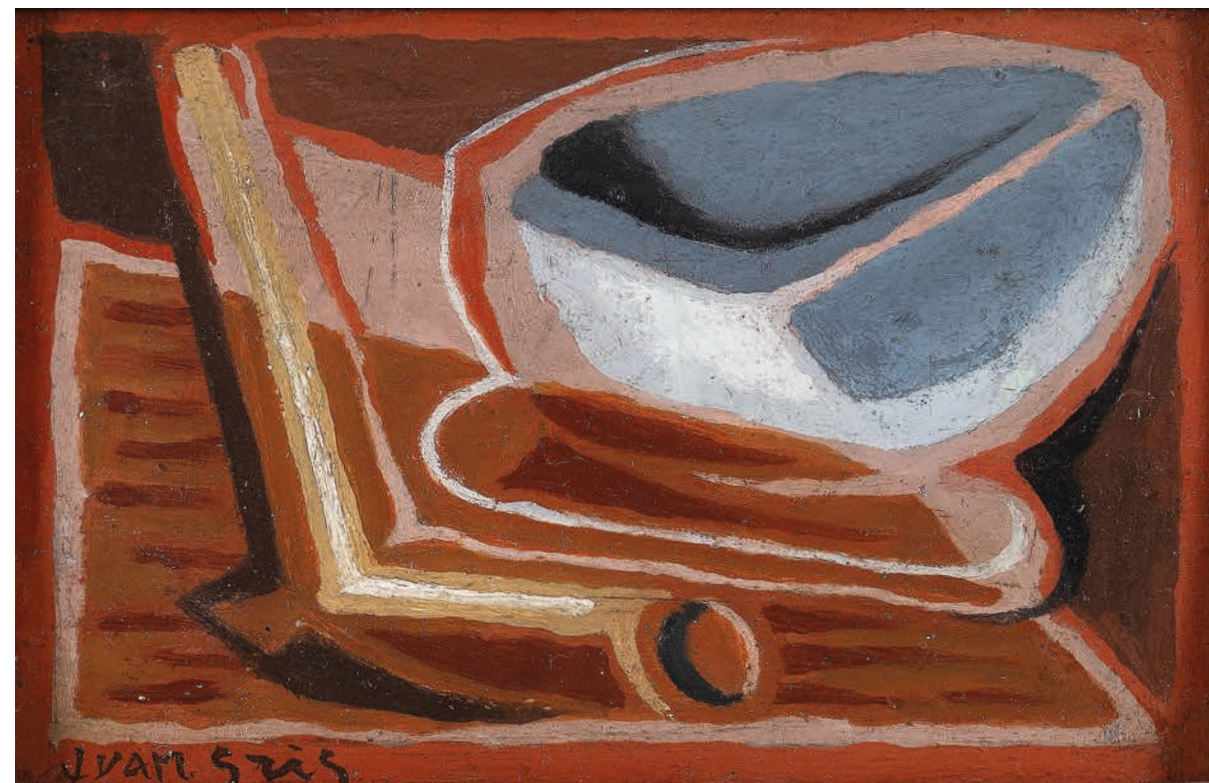
Les objets du quotidien, débarrassés de toute contingence narrative, sont pensés comme des vecteurs de construction. À la fragmentation analytique succède, chez lui, une clarté synthétique : la géométrie se stabilise, la couleur acquiert un rôle structurel, et la lumière devient un outil d’articulation spatiale. Loin d’un formalisme sec, son langage pictural conjugue rigueur et sensibilité, et confère à la nature morte une densité nouvelle, à la fois musicale et architecturée.

Par cette approche profondément réfléchie, Juan Gris fait de la nature morte un laboratoire de la modernité et affirme une position singulière dans l’histoire des avant-gardes européennes.

A central figure of Cubism, Juan Gris (1887–1927) developed from the 1910s onward a body of work marked by remarkable formal precision, where the still life becomes the site of a demanding plastic and intellectual exploration. Unlike many of his contemporaries, Gris approached composition as an autonomous space governed by principles of structure, rhythm, and internal coherence.

Everyday objects, stripped of any narrative contingency, are conceived as instruments of construction. To the analytical fragmentation of early Cubism, Gris brought a synthetic clarity: geometry became stabilized, color acquired a structural role, and light served as a tool for articulating space. Far from dry formalism, his pictorial language fused rigor and sensitivity, giving still life a new density, both musical and architectural.

Through this deeply considered approach, Juan Gris transformed still life into a laboratory of modernity, asserting a unique position within the history of the European avant-gardes.



Cat. 18
Bol et Pipe, 1924
Signé en bas à gauche : Juan Gris
Huile sur panneau
9,9 x 15,2 cm / 3 7/8 x 6 in.

GUILLAUMIN

ARMAND

1841
1927

Figure marginale mais fondatrice de l'impressionnisme, Armand Guillaumin (1841–1927) reste fidèle toute sa vie aux principes du mouvement, dont il fut l'un des premiers artisans. Si son œuvre est dominée par le paysage, la nature morte occupe une place constante dans sa pratique, abordée avec la même acuité lumineuse et chromatique.

Ses compositions, sobres dans leur agencement, témoignent d'une attention aiguë à la matière, à la modulation colorée et à la lumière naturelle. Sans prétention décorative, elles traduisent une vision directe, intuitive, où le motif devient prétexte à une célébration sensible de la couleur. Le traitement des fleurs, fruits ou objets usuels n'est jamais anecdotique : il prolonge l'ambition impressionniste d'une peinture saisie sur le vif, mais ancrée dans une réalité humble, quotidienne.

Par leur intensité tranquille et leur fidélité à un regard sensible sur le monde, les natures mortes de Guillaumin s'inscrivent dans une modernité discrète, à la fois pleinement picturale et profondément humaine.

A marginal yet foundational figure of Impressionism, Armand Guillaumin (1841–1927) remained faithful throughout his life to the principles of the movement, of which he was one of the earliest contributors. While his work is largely dominated by landscapes, still life held a constant place in his practice, approached with the same luminous and chromatic acuity.

His compositions, simple in arrangement, show a sharp focus on material, color modulation, and natural light. Without decorative intent, they reflect a direct, intuitive vision, where even the simplest motif becomes a pretext for a sensitive celebration of color. The treatment of flowers, fruits, or everyday items is never anecdotal: it extends the Impressionist ambition of capturing life as it happens, yet rooted in a humble, everyday reality.

Through their quiet intensity and faithful gaze on the world, Guillaumin's still lifes embody a discreet modernity, fully pictorial, deeply human.



Cat. 19
Nature Morte Au Vase De Fleurs, circa 1905
Signé en bas à droite : Guillaumin
Huile sur toile d'origine
61 x 50 cm / 24 x 19 3/4 in.

HAMISKY JULIE

Née en
1975

Julie Hamisky (née en 1975) suspend les délicatesses de la nature dans le temps grâce à sa technique singulière d'électrolyse. Née à Fontainebleau et ayant grandi dans la campagne au sud de Paris, elle apprend à travailler le plâtre dès l'adolescence dans l'atelier de son père, le sculpteur Kim Hamisky.

Elle débute ses études artistiques à Paris à l'ESAG Penninghen et à l'ATEP, École d'Art et de Communication Visuelle. Durant une année formatrice passée au Michoacán, au Mexique, elle se forme à la cire perdue, à l'orfèvrerie traditionnelle, à la joaillerie et à la ferronnerie auprès des sculpteurs renommés James Metcalf et Ana Pellicer.

Elle rentre en France en 1999 et travaille dans l'atelier de ses grands-parents, le célèbre duo d'artistes français Les Lalanne. Elle vit et travaille aujourd'hui à Montreuil, un pôle artistique en pleine expansion au sud de Paris.

Julie Hamisky (b.1975) suspends the delicacies of nature in time with her singular electroplating technique. Born in Fontainebleau and raised in the countryside south of Paris, she learned to work with plaster as a teenager in the studio of her father, sculptor Kim Hamisky.

She began her art studies in Paris at the ESAG Penninghen School and the ATEP École d'Art et de Communication Visuelle, and during a formative year in Michoacán, Mexico, she studied lost-wax casting, traditional goldsmithery, jewelry, and blacksmithing under renowned sculptors James Metcalf and Ana Pellicer.

She returned to France in 1999, where she worked in the studio of her grandparents, the celebrated French artist duo Les Lalanne. She lives and works in Montreuil, France, a growing artists' hub south of Paris.

Cat. 20
Unicum, 2021
Cuivre électroformé, soudure au laiton,
patine à la torche
40 x 25 cm / 15 3/4 x 9 13/16 in.



Cat. 21
Bouquet, 2022
Cuivre électroformé, soudure laiton,
patine à la torche
40 x 45 cm / 15 3/4 x 17 3/4 in.

HAYDEN

HENRI

1883
1970

Formé en Pologne puis installé à Paris à partir de 1907, Henri Hayden (1883–1970) s’inscrit d’abord dans une veine postimpressionniste avant de rejoindre le cercle cubiste autour de 1915, aux côtés de Gleizes, Metzinger, Picasso et Gris. C’est dans le genre de la nature morte qu’il déploie alors le plus pleinement son langage plastique.

Chez Hayden, les objets, verres, bouteilles, papiers imprimés, sont soumis à une fragmentation mesurée, construits selon une logique cubiste sans jamais perdre en lisibilité. Il y introduit une douceur chromatique et une fluidité de traitement qui l’éloignent des rigidités analytiques. La composition, rigoureuse mais jamais aride, articule volume, rythme et tonalité avec une rare élégance.

Après 1920, tout en revenant vers un idiome plus figuratif, Hayden poursuit son exploration des objets du quotidien dans un esprit de synthèse formelle et poétique. La nature morte demeure pour lui un espace d’équilibre entre structure et expression, réflexion et sensibilité, une voie discrète mais singulière au sein des avant-gardes du XX^e siècle.

Trained in Poland and settled in Paris from 1907 onward, Henri Hayden (1883–1970) initially followed a Post-Impressionist path before joining the Cubist circle around 1915, alongside artists like Gleizes, Metzinger, Picasso, and Gris. It was within the genre of still life that Hayden most fully expressed his distinctive visual language.

In Hayden’s work, objects such as glasses, bottles, and printed papers are subject to measured fragmentation, constructed through a Cubist logic without ever sacrificing clarity. He infused his compositions with chromatic softness and fluid handling, setting himself apart from the harsher edges of analytical Cubism. His rigorous yet never austere arrangements skillfully balance volume, rhythm, and tone with rare elegance.

After 1920, even as he returned to a more figurative idiom, Hayden continued to explore everyday objects with a spirit of formal and poetic synthesis. For him, the still life remained a space of harmony between structure and expression, thought and emotion, a discreet yet singular path within the broader avant-garde of the 20th century.



Cat. 22
Bouteille et Journal, 1919
Signé au centre à gauche : Hayden.
Huile sur toile d'origine
37 x 50 cm / 14 5/8 x 19 3/4 in.

HERBIN AUGUSTE

1882
1960

Avant d'être l'un des protagonistes de l'abstraction géométrique en France, Auguste Herbin (1882–1960) développe dans les années 1900-1910 une œuvre figurative nourrie d'impressionnisme puis de cubisme. La nature morte, alors centrale dans sa pratique, lui offre un champ d'expérimentation stable pour interroger la simplification formelle et la structuration de l'espace pictural.

Dans ses compositions, les objets usuels, vases, fruits, fleurs, deviennent des figures compactes, rythmées, parfois quasi abstraites. Herbin s'inscrit dans la grammaire cubiste, tout en affirmant une tendance au dépouillement formel, où les volumes s'aplatissent, les contours se durcissent et les surfaces s'organisent selon des rapports internes plus que mimétiques.

Ce travail préfigure son basculement vers l'abstraction pure à partir des années 1917. Dans la rigueur de ses tableaux non figuratifs ultérieurs, on perçoit encore l'héritage de ces natures mortes, véritables matrices de son langage plastique, où la ligne, la surface et la couleur construisent une image détachée du réel mais fidèle à une exigence de structure.

Before becoming one of the leading figures of geometric abstraction in France, Auguste Herbin (1882–1960) developed a figurative body of work during the 1900s and 1910s, initially shaped by Impressionism and later influenced by Cubism. Still life, central to his practice at the time, provided a stable ground for exploring formal simplification and the structuring of pictorial space.

In his compositions, everyday objects (vases, fruits, flowers) are transformed into compact, rhythmic shapes, at times bordering on abstraction. Herbin embraced the Cubist vocabulary while asserting a drive toward formal reduction, where volumes flatten, contours become sharper, and surfaces are organized according to internal logic rather than mimetic representation.

This work foreshadows his shift toward pure abstraction beginning around 1917. In the disciplined compositions of his later non-figurative paintings, one can still perceive the legacy of these early still lifes, true matrices of his visual language, where line, surface, and color construct an image detached from reality yet grounded in a rigorous structural vision.



Cat. 23
Les Roses, 1912
Signé en bas à droite: Herbin.
Daté et titré au dos sur le châssis: 1912; *Les Roses*.
Huile sur toile d'origine
92 x 60 cm / 36 1/4 x 23 5/8 in.





Cat. 24
Nature Morte À La Nappe, 1937
 Signé et daté en bas à droite: Herbin; 37
 Huile sur toile d'origine
 80 x 100 cm / 31 1/2 x 39 3/8 in.

KIRCHNER

ERNST LUDWIG

1880
1938

Stilleben mit Lampe, Ernst Ludwig Kirchner, 1912.

Alexandra Henze
Doctor and Art historian
and Ernst Ludwig Kirchner's expert

Ernst Ludwig Kirchner's painting *Still Life with Lamp*, created around 1912, is a very powerful and expressive work from the artist's heyday, featuring an oil lamp, a pink coffee cup, a coffee pot on a warmer, a jug, a bottle, a vessel with a lid, a fruit bowl and a dark cup – objects that also appeared in other works during this phase of his career – on a table in front of a curtain with files and ornaments in the background. It is a studio scene, a place of total art, as Kirchner created his studios. (Fig. 1.) Everything in it was staged to form a coherent whole with objects and textiles inspired by primitivism. The artistic technique evident here, of depicting the tabletop as raised rather than tapering towards the back, enabled Kirchner to depict the objects on it on top of each other rather than behind each other, so that they were completely visible.



Fig. 1. Fresques de l'atelier de Ernst Ludwig Kirchner.

This painting was long considered lost. The overall composition is confirmed by the photograph that Kirchner sent to the Umelecky Mesicnik (Fig. 2.). However, there is one noticeable difference between the 1912/13 reproduction and the present painting: in the reproduction, the painting is signed in the lower left corner. On the painting, however, there are no traces of a faded or overpainted signature in the corresponding place, so it is a pen signature that was added to the photograph.

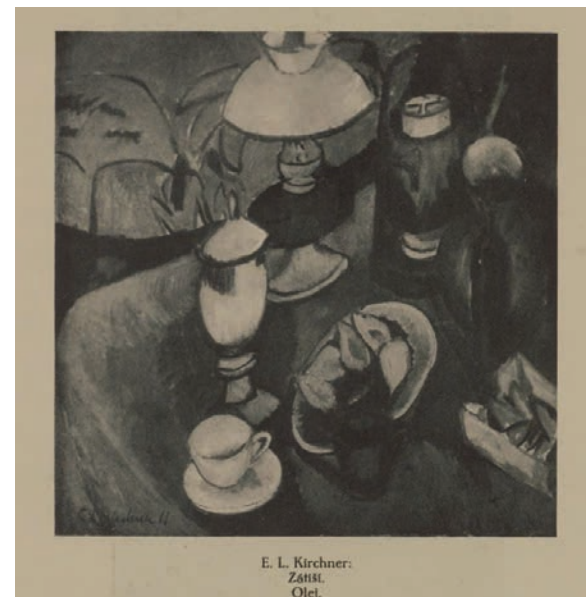


Fig. 2. Reproduction de l'œuvre envoyée à l'Umelecky Mesicnik, 1913.

Still life plays an important and interesting role in Ernst Ludwig Kirchner's work. Although he is best known for his expressive depictions of people, cities and landscapes, Kirchner also created a series of still lifes that offer insights into his artistic development and his personal relationship with nature. Of the 1,200 surviving paintings, more than 60 are devoted to still life.

Still lifes – especially in contrast to the turbulent city scenes he also painted – play an important role in understanding Kirchner's artistic development. They appear in all phases of his work and in each of his styles. Time and again, Kirchner depicted objects that he had brought together by chance or intentionally – often with flowers, fruits or objects from his immediate surroundings. The arrangement and colouring often convey a certain mood and emotion. This is always done as a message of expressive possibility with strong colour contrasts and distorted perspective.

Nature Morte À La Lampe, Ernst Ludwig Kirchner, 1912

Cette nature morte, peinte en 1912, est un exemple magistral du travail d'Ernst Ludwig Kirchner à l'apogée de sa maturité expressionniste. Elle présente une composition frappante avec une lampe à huile, une tasse à café rose distinctive, une cafetière, un pichet, une corbeille de fruits, une bouteille de vin et une boîte de biscuits. Ces objets, placés au premier plan, sont peints avec des coups de pinceau rapides et expressifs dans une palette vibrante de verts acides, roses, ocres et jaunes. Le motif de la lampe à huile apparaît également dans d'autres œuvres de la même période, telles que *Stilleben mit Gläser* (Fig. A) et *Sitzende Frau mit Holzplastik* (Fig. B), toutes deux peintes par Kirchner en 1912.



Fig. A : Ernst Ludwig Kirchner, *Stilleben mit Gläser*, 1912, oil on canvas.
© Brücke Museum, Berlin.



Fig. B : Ernst Ludwig Kirchner, *Sitzende Frau mit Holzplastik*, 1912, oil on canvas.
© Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.

À l'arrière-plan, deux femmes nues vues de dos, probablement Marzella et Fränzi, les jeunes modèles qui posèrent fréquemment pour Kirchner et le cercle de Die Brücke. Marzella, ou Marcella Sprentzel, était une adolescente de Dresde présente dans de nombreux portraits et études de figures de Kirchner dès 1909, tandis que Fränzi, ou Fränzi Fehrmann, née en 1900, devint l'un des modèles les plus reconnaissables du groupe entre 1910 et 1913. Leur présence introduit un élément sensuel et humain qui résonne avec l'un des thèmes clés de l'art de Kirchner et du groupe Die Brücke : la représentation libre et naturelle du corps humain dans un environnement expressif.

La composition est marquée par une forte frontalité et une surface picturale fortement inclinée vers le spectateur, plongeant ce dernier dans la scène et reflétant le langage visuel audacieux de Kirchner à ce moment de sa carrière.

Le tableau est situé dans l'atelier de Kirchner à Dresde, au 80 Berlinerstrasse, où il s'installa en novembre 1909 avant de déménager à Berlin. Il transforma cet espace modeste en un environnement complet, le remplissant de tissus batik, de peintures murales, de sculptures sur bois et d'objets exotiques. Le collectionneur Gustav Schiefler visita l'atelier en 1910 et le décrit comme un lieu profondément personnel et imaginaire. Des photographies prises par Kirchner illustrent clairement ce décor et révèlent l'étroite relation entre son art et son espace de vie.

La structure et la palette du tableau rappellent *Nature Morte À La Danse de Matisse*, 1909 (Fig. C), notamment dans la corbeille de fruits et le tissu rose qui évoque la tasse à café dans l'œuvre de Kirchner.



Fig. C : Henri Matisse, *Nature Morte À La Danse*, 1909, oil on canvas,
89,5 x 117,5 cm, The Hermitage Museum, Saint Petersburg.
© 2006, Succession H. Matisse/ProLitteris, Zurich.

Kirchner fut profondément marqué par sa découverte de l'art tribal dans les musées ethnographiques de Berlin et de Dresde, notamment les œuvres des Grassfields camerounais, qui l'inspirèrent à adopter un nouveau langage visuel et à imaginer une vie plus proche de la nature. Pour fuir la pression de la vie urbaine à Dresde puis à Berlin, il rejoignit ses compagnons du groupe Die Brücke, Erich Heckel et Karl Schmidt-Rottluff, lors de longs séjours à la campagne, en particulier sur l'île de Fehmarn et autour des lacs de Moritzburg. Là, les artistes vivaient simplement avec leurs compagnes et leurs modèles, se baignant nus et dormant sous tentes ou dans des cabanes. Cette immersion dans un mode de vie plus libre et plus élémentaire influença profondément l'art de Kirchner, inspirant ses scènes de baigneuses nues et les compositions érotiques (Fig. D) qui recouvraient autrefois les murs de son atelier, et dont l'écho se retrouve dans cette peinture.

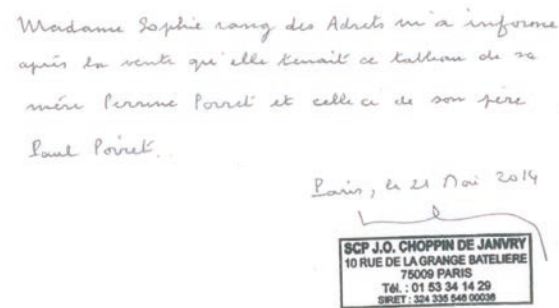


Fig. D : Ernst Ludwig Kirchner, *Interior of Brücke-Atelier, Berliner Strasse 80, Dresden*, 1910.

Bien que titrée *Stilleben mit Lampe*, insistant sur la nature morte au premier plan, l'émotion et le cœur symbolique de la composition résident dans l'harmonie entre les figures humaines et le cadre naturel de l'arrière-plan. Par la distorsion de la perspective, la fusion entre intérieur et extérieur, et l'aplatissement de l'espace pictural, Kirchner transcende la représentation conventionnelle pour créer une expérience spatiale plus symbolique et spirituelle.

L'œuvre fut publiée pour la première fois dans le volume II de la revue artistique pragoise *Umelecky Mesicnik* en 1912–1913. La photographie signée qui y fut reproduite correspond en tous points à la peinture actuelle. Dans une lettre datée du 28 avril 1913, Kirchner écrivait au collectionneur Vincenc Kramář : « Die Abbildung meines Stillebens im Umelecky Mesicnik hat mich sehr erfreut » (« La reproduction de ma nature morte dans *Umelecky Mesicnik* m'a fait très plaisir »)(Fig. E). La signature visible dans la reproduction figure sur la photographie, et non sur la peinture originale, comme l'ont confirmé les examens techniques.

Le tableau fut également répertorié sous le n° 85 dans le catalogue de l'exposition Neue Kunst II Gesamtausstellung, organisée par Hans Goltz à Munich (Odeonsplatz 1), en août et septembre 1913. Il fut ensuite illustré dans Kubismus in Prag 1909–1925, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1991, p. 73. Il figura aussi dans les catalogues de Brücke. El Nacimiento del Expresionismo Alemán, Museo Thyssen-Bornemisza et Fundación Caja Madrid, 2005 (n° 137, p. 235), et Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus, Brücke Museum, Berlin, 2005–2006 (n° 143, p. 269), soulignant son importance historique et sa place significative dans l'œuvre de Kirchner et dans le contexte plus large de l'expressionnisme allemand.



Ce tableau appartenait à Madame Sophie Rang des Adrets, fille de Perrine Poirret, elle-même fille de Paul et Denise Poirret, et donc petite-fille du couturier Paul Poirret.

The painting belonged to Madame Sophie Rang des Adrets, daughter of Perrine Poirret, herself the daughter of Paul and Denise Poirret, and therefore granddaughter of the couturier Paul Poirret.

Still Life With Lamp, Ernst Ludwig Kirchner, 1912

This still life, painted in 1912, is a masterful example of Ernst Ludwig Kirchner's work at the height of his Expressionist maturity. It features a striking composition with an oil lamp, a distinctive pink coffee cup, a coffee pot, a pitcher, a fruit basket, a wine bottle and a basket of biscuits. These objects, placed in the foreground, are painted with rapid and expressive brushstrokes in a vibrant palette of acidic greens, pinks, ochres, and yellows. The motif of the oil lamp also appears in other works from the same period, such as *Stilleben mit Gläser* (Fig. A) and *Sitzende Frau mit Holzplastik* (Fig. B) painted by Kirchner in 1912.

In the background, two nude women seen from behind, likely Marzella and Fränzi, the young models who frequently posed for Kirchner and the Die Brücke circle. Marzella, or Marcella Sprentzel, was an adolescent from Dresden who appeared in many of Kirchner's portraits and figure studies from around 1909 onwards, while Fränzi, or Fränzi Fehrmann, born in 1900, became one of the group's most recognisable models between 1910 and 1913. Their presence introduces a sensual and human element that resonates with one of the key themes in Kirchner's art and that of the Die Brücke group, the natural and uninhibited presence of the human body within a free and expressive environment. The composition is marked by a powerful frontality and a sharply tilted picture plane, immersing the viewer in the scene and reflecting Kirchner's bold visual language at this moment in his career.

The painting is set in Kirchner's Dresden studio at 80 Berlinerstrasse, where he settled in November 1909 and stayed until moving to Berlin. He transformed the modest space into a complete environment, filling it with batik fabrics, wall paintings, wood carvings and exotic objects. Collector Gustav Schiefler visited in 1910 and described the studio as a highly personal and imaginative place. Photographs taken by Kirchner

clearly show this décor and how closely his studio was connected to his art. The structure and color palette of the painting recall Matisse's *Nature Morte À La Danse*, 1909, (Fig. C), especially in the fruit basket and the pink fabric that mirrors the coffee cup in Kirchner's work. Kirchner was profoundly shaped by his encounters with tribal art in the ethnographic museums of Berlin and Dresden, particularly works from the Cameroonian Grassfields, which inspired him to adopt a new visual language and imagine a life closer to nature. Seeking to escape the pressures of urban life in Dresden and later Berlin, he joined fellow Die Brücke members Erich Heckel and Karl Schmidt Rottluff on long trips to the countryside, especially to Fehmarn Island and the Moritzburg lakes. There, the artists lived simply with their companions and models, bathing nude and sleeping in tents or cabins. This immersion in a freer, more elemental way of living deeply informed Kirchner's art, influencing his depictions of nude bathers and the erotic scenes (Fig. D) that once covered the walls of his studio and echo in the present painting.

Though titled *Stilleben mit Lampe*, focusing on the still life in the foreground, the painting's emotional and symbolic heart lies in the harmony between the human figures and the natural setting behind them. By distorting perspective, blending indoor and outdoor motifs, and flattening the pictorial space, Kirchner transcends conventional representation and creates a more symbolic, spiritual experience of space. The work was first published in volume II of the Prague art journal *Umelecky Mesicnik* in 1912–1913. The signed photograph published in that issue matches the present painting in every detail. In a letter dated April 28, 1913, Kirchner wrote to collector Vincenc Kramář: "*Die Abbildung meines Stillebens im Umelecky Mesicnik hat mich sehr erfreut*" ("The reproduction of my still life in *Umelecky Mesicnik* pleased me greatly")(Fig. E). The signature seen in the reproduction appears on the photograph itself, not on the original painting, as confirmed by technical examinations. The painting was also listed under no. 85 in the catalogue of the exhibition Neue Kunst II Gesamtausstellung organized by Hans Goltz in Munich, Odeonsplatz 1, in August and September 1913. It was later illustrated in *Kubismus in Prag* 1909 - 1925, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1991, p. 73. It also appeared in the catalogues of Brücke El Nacimiento del Expresionismo Alemán, Museo Thyssen Bornemisza and Fundación Caja Madrid, 2005 (no. 137, p. 235), and Brücke Die Geburt des

deutschen Expressionismus, Brücke Museum, Berlin, 2005–2006 (no. 143, p. 269), underscoring its historical importance and significance within Kirchner's body of work and the wider context of German Expressionism.

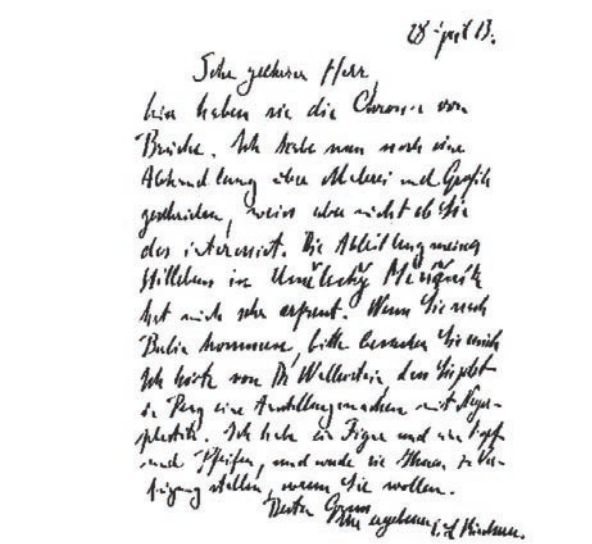


Fig. E: Extrait d'une lettre de Ernst Ludwig Kirchner à Vincenc Kramar, grand collectionneur cubiste tchèque, du 28 avril 1913, dans laquelle Kirchner mentionne pour cette œuvre pour la première fois.
© Kubismus in Prag, 1909–1925, p.73.

Fig. E: Excerpt from a letter by Ernst Ludwig Kirchner to Vincenc Kramář, the prominent Czech Cubist collector, dated April 28, 1913, in which Kirchner mentions this work for the first time.
© Kubismus in Prag, 1909–1925, p.73.



Verso. Image en niveaux de gris avec contraste renforcé pour faire ressortir les détails de l'inscription.
Verso. Grayscale image with enhanced contrast to highlight details of the inscription.



Cat. 25
Nature Morte À La Lampe, 1912
 Signé et titré au dos: E.L. Kirchner; Stilleben mit lampe
 Huile sur toile d'origine
 95 x 95 cm / 37 3/8 x 37 3/8 in.

KISLING moïse

1891
1953



Cat. 26
Tulipes Sur Fond Nacré, circa 1928
Signé en bas à gauche : Kisling
Huile sur toile d'origine
55 x 38 cm / 21 5/8 x 15 in.

Bouquet De Fleurs de Moïse Kisling

Marc Ottavi
Auteur du nouveau *Catalogue
Raisonné* de Moïse Kisling.
Author of the new *Catalogue
Raisonné* of Moïse Kisling.

Kisling aimait la vie, et la vie l'aimait. Cette recherche de bonheur se lit, bien sûr, dans son caractère apprécié de ses contemporains et sa fidélité en amitié mais elle se découvre aussi par le choix de ses thèmes en peinture. Ainsi le *Catalogue Raisonné* de son Œuvre se compose de 5 chapitres, tous liés aux plaisirs de la vie et aux choses simples : les natures mortes, les nus, les paysages, les portraits et les fleurs où il excelle.

Les fleurs l'attirent comme l'abeille.

Afin d'éviter toute composition imaginaire, l'artiste les choisit avec soin, ordonne les masses et détermine les couleurs dans une mise en scène préalable, afin de se rapprocher du naturel.

Après avoir choisi le vase, l'entablement et le fond vient l'aménagement des tiges, des feuilles ou le positionnement des branches une à une.

Kisling en contrôle l'effet par de nombreuses allées et venues, afin d'avoir du recul.

On remarque que ses bouquets de fleurs sont une explosion d'allégresse teintée d'éphémère car ce n'est pas un simple bouquet qui est représenté, mais aussi sa destinée, car ce qui est déjà peint, si beau sur la toile de Kisling, sera déjà fané au moment où l'ouvrage s'achèvera.

La composition remarquablement équilibrée de notre bouquet de roses et de fougères se détache par ses couleurs vives sur un fond blanc nacré.

Dans un pari osé, le vase se fond dans le blanc du rideau et de l'entablement pour mettre en valeur les dégradés de rouge, de rose et les variations de vert de ce bouquet aérien.

Moïse Kisling loved life, and life loved him. This pursuit of happiness was evident not only in his warm personality and enduring friendships but also in the limited range of subjects he chose to paint. The *Catalogue Raisonné* of his Work includes only five categories, all devoted to life's simple pleasures: still lifes, nudes, landscapes, portraits, and flowers, a genre in which he particularly excelled.

Flowers attracted him like bees to nectar.

To avoid any imaginary composition, Kisling selected each element with great care. He arranged masses and defined colors in a preliminary staging to remain close to nature.

After selecting the vase, the tabletop, and the background, Kisling arranged the stems, leaves, or branches one by one.

He carefully controlled the overall effect by walking back and forth repeatedly, to view the composition with perspective.

His bouquets are bursts of joy, touched with a sense of ephemerality, not merely floral arrangements, but depictions of their destiny. What is already so beautiful on Kisling's canvas will have begun to fade by the time the painting is complete.

The remarkably balanced composition of our bouquet of roses and ferns stands out with its vivid colors set against a pearly white background.

In a bold choice, the vase merges into the whiteness of the curtain and tabletop, enhancing the reds, pinks, and greens of this airy arrangement.

Cat. 27
Bouquet De Fleurs, circa 1925
Signé en bas à gauche : Kisling
Huile sur toile d'origine
65 x 50 cm / 26 x 20 in.





Cat. 28
Jonquilles, 1944
 Signé et dédié en bas à gauche: Kisling; à André Bernheim
 Localisé et daté en bas à droite: New York; 1944
 Huile sur toile d'origine
 56 x 38 cm / 22 x 15 in.



Cat. 29
Bouquet De Fleurs Rouges, 1947
 Signé, localisé et daté en haut à droite: Kisling; Sanary; 1947
 Huile sur toile d'origine
 42 x 28 cm / 16 1/2 x 11 in.

KONCHALOVSKY

PIOTR

1876
1956

Peintre russe formé à Paris et à Moscou, Piotr Petrovitch Konchalovsky (1876–1956) est une figure centrale du groupe Le Valet de Carreau, avec lequel il défend dès 1909 une peinture moderne ancrée dans la filiation cézannienne. Si son œuvre embrasse une grande diversité de genres, la nature morte y occupe une place constante et structurante.

Dès les années 1910, Konchalovsky s'approprie ce genre comme un espace de recherche formelle affranchi de toute ambition narrative. Inspiré par Cézanne, il y explore la stabilité des constructions, la densité des volumes et l'agencement des rapports chromatiques. Ses objets, comme la vaisselle, les fruits ou les instruments, sont traités frontalement avec une matière épaisse, des contours nets et une palette concentrée autour de tonalités puissantes. La monumentalité sobre de ces compositions confère aux sujets une présence plastique affirmée, sans affectation ni décor superflu.

À rebours de toute instrumentalisation idéologique, Konchalovsky conçoit la nature morte comme un champ autonome, où l'exigence picturale l'emporte sur toute finalité illustrative. Cette pratique, poursuivie jusque dans les années 1940, s'inscrit dans une démarche d'indépendance artistique remarquable au sein du contexte soviétique.

Russian painter Konchalovsky (1876–1956), trained in both Paris and Moscow, was a central figure of the Jack of Diamonds group, which, from 1909 onward, championed a modern painting rooted in the legacy of Cézanne. While his work spans a wide range of genres, still life holds a constant and foundational place in his artistic practice.

From the 1910s, Konchalovsky embraced still life as a space for formal experimentation, freed from narrative ambition. Inspired by Cézanne, he explored compositional stability, volumetric density, and the interplay of chromatic relationships. Everyday objects such as crockery, fruit, or musical instruments are depicted frontally, with thick impasto, clear outlines, and a concentrated palette dominated by strong, resonant tones. The sober monumentality of these compositions gives the subjects a striking plastic presence, devoid of affectation or decorative excess.

In contrast to any ideological instrumentalization, Konchalovsky viewed still life as an autonomous field in which pictorial rigor takes precedence over illustrative intent. His sustained engagement with the genre through the 1940s reflects a remarkable commitment to artistic independence within the Soviet context.



Cat. 30
Cristal, circa 1917-1921
Signé en bas à gauche: P Konchalovsky
Huile sur toile d'origine
71 x 58 cm / 28 x 22 7/8 in.

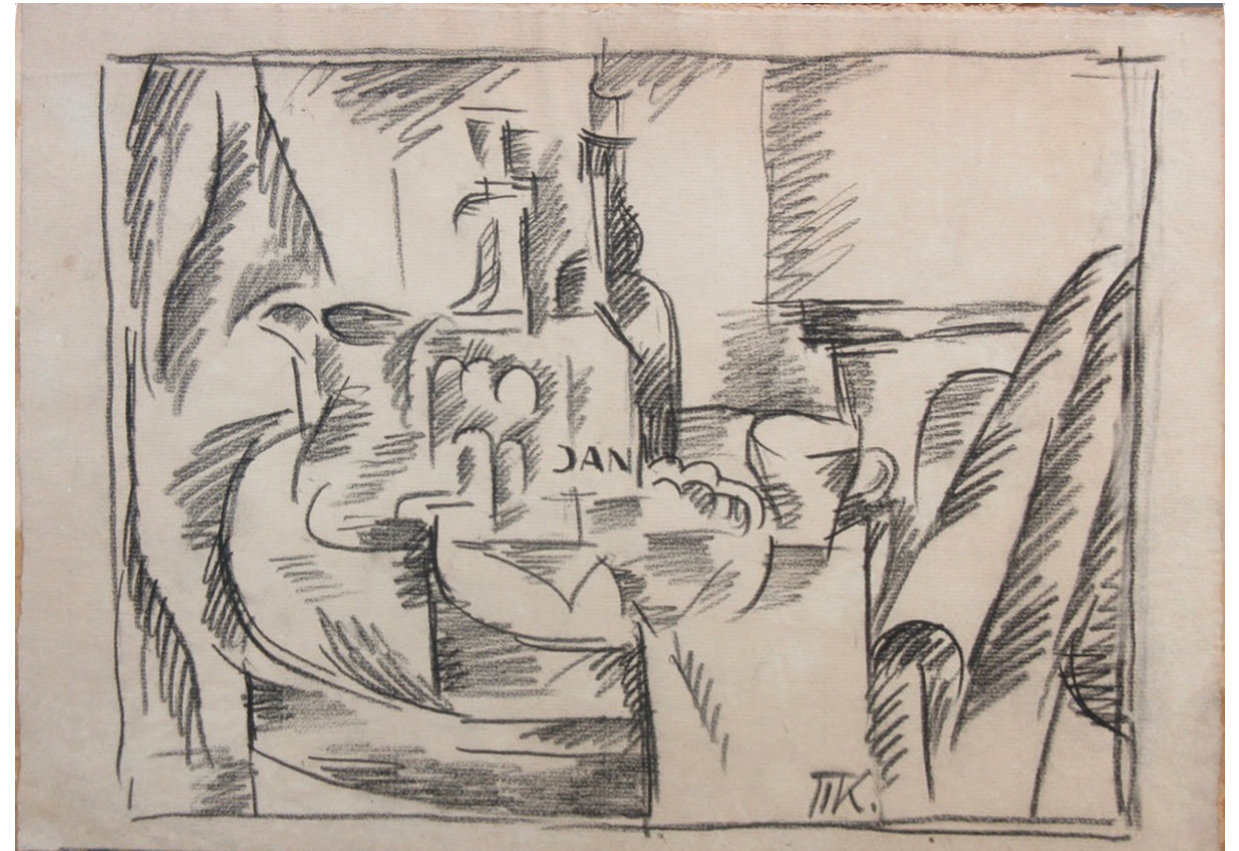
Provenance de l'œuvre

Le tableau provient de la collection familiale de Xénia Muratova, historienne de l'art médiéval et professeur émérite à l'Université de Rennes. Issue d'une lignée prestigieuse, elle est la petite-nièce de l'écrivain et historien de l'art Pavel Muratov (1881-1950). Son grand-père, Vladimir Muratov (1868-1934), fut commandant en chef de l'État-major de la forteresse de Sébastopol entre 1910 et 1915, tandis que son père, Pavel Ivanovitch Muratov, médecin militaire, sillonna l'empire russe (Moscou, Varsovie, Poltava, Sébastopol) au service de l'armée.

En 1922, lors de son exil, ce dernier laissa à Moscou une partie de ses biens, soigneusement conservés par la famille. Après le décès de ses parents en 1987, Xénia Muratova fit don de plusieurs œuvres majeures au Musée d'Art de Moscou ainsi que de meubles et objets au Musée historique de la ville. Ces donations permirent le rapatriement à Paris d'un ensemble d'héritage familial, dont le tableau présenté ici, ultime témoin matériel d'une mémoire patrimoniale et intellectuelle profondément enracinée dans l'histoire culturelle russe et européenne.

The painting comes from the family collection of Xenia Muratova, a medieval art historian and Professor Emeritus at the University of Rennes. Descended from a prestigious lineage, she is the grandniece of the writer and art historian Pavel Muratov (1881–1950). Her grandfather, Vladimir Muratov (1868–1934), served as Chief Commander of the General Staff of the Sevastopol Fortress between 1910 and 1915, while her father, Pavel Ivanovich Muratov, a military doctor, travelled extensively throughout the Russian Empire (Moscow, Warsaw, Poltava, Sevastopol) in the service of the army.

In 1922, during his exile, he left part of his belongings in Moscow, which were carefully preserved by the family. After her parents' death in 1987, Xenia Muratova donated several major works to the Moscow Museum of Art, as well as furniture and objects to the city's Historical Museum. These donations enabled the repatriation to Paris of a selection of family heritage items, including the present painting, a final material witness to a cultural and intellectual legacy deeply rooted in both Russian and European history.



Nature Morte (Dessin préparatoire)
Monogrammé en bas à droite
Crayon et fusain sur papier contrecollé sur carton
24 x 31 cm / 9 7/16 x 12 3/16 in.



Œuvre finale.

LALANNE

CLAUDE

1925
2019

Claude Lalanne (1924–2019) développe à partir des années 1950 une œuvre sculpturale singulière, à la croisée du langage formel et du vocabulaire organique. En collaboration étroite avec son mari François Xavier Lalanne, elle prend part à un renouveau de la sculpture française d’après-guerre, dans un contexte où les frontières entre art, objet et décor tendent à s’effacer.

Formée à l’École des Beaux-arts et à l’École des Arts Décoratifs de Paris, Claude Lalanne se distingue par une méthode de travail fondée sur le moulage direct d’éléments issus du vivant. Grâce à la technique de l’électrolyse, elle fixe dans le métal des fragments végétaux tels que des feuilles, des tiges, des fleurs ou des fruits, en en conservant la structure et les textures avec une grande précision. Ce procédé, à la fois empirique et poétique, donne lieu à un ensemble d’œuvres où la rigueur du geste rejoint une imagination libre et souvent empreinte d’étrangeté.

Son travail se caractérise par une attention constante aux formes de la nature, non dans une perspective décorative ou mimétique, mais comme source d’invention plastique. Claude Lalanne prélève dans son environnement immédiat des éléments familiers, comme des pommes, des artichauts, des branchages ou des oiseaux, qu’elle transforme par l’action du métal en figures sculpturales autonomes. Il ne s’agit ni de naturalisme ni de symbolisme.

Claude Lalanne (1924–2019) developed a singular sculptural practice from the 1950s onward, situated at the crossroads of formal language and organic vocabulary. In close collaboration with her husband François-Xavier Lalanne, she took part in the postwar renewal of French sculpture, at a time when the boundaries between art, object, and decoration were beginning to blur.

Trained at the École des Beaux-Arts and the École des Arts Décoratifs in Paris, Claude Lalanne distinguished herself through a working method based on the direct casting of natural elements. Using the technique of electroplating, she fixed into metal fragments of plants such as leaves, stems, flowers, or fruit, preserving their structure and textures with striking precision. This process, both empirical and poetic, gave rise to a body of work in which technical rigor merges with a free imagination often tinged with strangeness.

Her work is marked by a constant attention to natural forms, not for decorative or mimetic purposes, but as a source of plastic invention. Claude Lalanne gathered familiar elements from her immediate surroundings (apples, artichokes, branches, or birds) which she transformed through metalwork into autonomous sculptural figures. Her approach was neither naturalistic nor symbolic, but rather an exploration of the living transformed into enduring, dreamlike forms.

Cat. 31
Pomme Bouche, 1980
Signé du cachet: Lalanne
Monogrammé, marqué et numéroté sous la pomme:
CL; Artcurial; 117/250
Bronze doré
14 x 11 cm / 5 1/2 x 4 3/8 in.



LALANNE

FRANÇOIS - XAVIER

1927
2008

François-Xavier Lalanne (1927–2008) est un artiste français formé aux Beaux-Arts, dont l'œuvre s'inscrit à la croisée de la sculpture, du design et de la tradition décorative. En tandem avec Claude Lalanne, il développe à partir des années 1950 un corpus d'objets et de figures sculptées qui s'inscrivent dans un registre formel hybride, souvent marqué par la figuration animale et végétale.

Son travail repose sur une transformation de formes issues du monde naturel en objets dotés d'une fonction, sans pour autant renoncer à leur autonomie plastique. Chou, pomme, carotte ou arbre deviennent ainsi le support de dispositifs sculpturaux : bar dissimulé dans un feuillage, tiroir logé dans une forme fruitière, siège modelé sur un légume. Cette logique de métamorphose engage une lecture renouvelée de l'objet, à la fois fonctionnelle et symbolique.

Par cette tension entre utilité et contemplation, entre organicité et construction, l'œuvre de François-Xavier Lalanne contribue à reconfigurer les frontières entre sculpture, art décoratif et design. Elle propose une réflexion sur la transformation de la matière et sur la capacité de l'objet à produire du sens au-delà de sa fonction. En conférant aux formes du vivant un rôle plastique et poétique, il ouvre un nouvel espace d'exploration.

François-Xavier Lalanne (1927–2008) was a French artist trained at the École des Beaux-Arts, whose work lies at the intersection of sculpture, design, and decorative tradition. In close collaboration with Claude Lalanne, he developed from the 1950s onward a body of sculptural and functional objects that occupy a hybrid formal register, often characterized by animal and vegetal figuration.

His work is based on the transformation of forms drawn from the natural world into objects endowed with function, while preserving their sculptural autonomy. Cabbage, apple, carrot, or tree become the basis for sculptural devices: a bar hidden within a canopy of leaves, a drawer tucked inside a fruit form, a seat modeled on a vegetable. This metamorphic logic invites a renewed reading of the object, one that is both functional and symbolic.

Through this tension between utility and contemplation, between organicity and construction, François-Xavier Lalanne's work helps to reconfigure the boundaries between sculpture, decorative art, and design. It offers a reflection on material transformation and on the object's potential to generate meaning beyond its function. By endowing forms drawn from living nature with both poetic and plastic roles, he opens a new space for artistic exploration.

Cat. 32
Brebis - Série Des Nouveaux Moutons, 1995
Numéroté, daté et marqué : 31/250 ; 1995
et marqué sous la bouche : Blanchet Fondeur
Patine bronze et béton époxy
91 x 105 x 34 cm / 35 7/8 x 41 3/8 x 13 3/8 in.





Cat. 33
La Main De Roman, circa 1993
Monogrammé et numéroté : FXL ; EA 4/4
Cachet de fondeur Clementi
Bronze à patine mordorée
10 x 15 x 10 cm / 4 x 5 7/8 x 4 in.

FERNAND LÉGER

1881
1955

Fernand Léger (1881–1955), formé à l'École des Arts décoratifs et proche des avant-gardes dès le début du XXe siècle, élabore très tôt un langage pictural personnel fondé sur la géométrisation des formes et l'usage de couleurs franches. Sa participation au cubisme, bien que libre, et son expérience de la guerre et du monde industriel marqueront durablement son œuvre.

À partir des années 1920, la nature morte devient chez lui un champ de réflexion plastique, intégré au projet d'un art moderne clair, structuré et volontairement désaffecté. Léger y introduit des objets quotidiens, outils, bouteilles, lettres, fruits, qu'il organise en structures frontales selon une logique de tensions formelles. Volume, rythme et couleur y sont traités comme des données autonomes, détachées de tout souci mimétique ou symbolique.

Ce qui singularise ses natures mortes, c'est leur traitement mécanique, monumental et non illusionniste. Les objets, cernés de traits noirs, baignent dans une lumière uniforme sans origine définie. Cette approche, qui anticipe l'esthétique industrielle, fait de la nature morte un véritable laboratoire du langage visuel moderne, au croisement de la peinture, du design et de l'image construite.

Fernand Léger (1881–1955), trained at the École des Arts Décoratifs and closely connected to the avant-garde movements from the early 20th century, developed early on a personal pictorial language based on the geometrization of forms and the use of bold colors. His engagement with Cubism, though independent, and his experience of war and the industrial world left a lasting mark on his work.

From the 1920s onward, still life became for him a field of plastic reflection, integrated into the project of a modern art that is clear, structured, and deliberately dispassionate. Léger introduced everyday objects (tools, bottles, letters, fruits) which he arranged in frontal compositions based on a logic of formal tension. Volume, rhythm, and color were treated as autonomous elements, detached from any mimetic or symbolic concern.

What distinguishes his still lifes is their mechanical, monumental, and non-illusionistic treatment. The objects, outlined in black, are bathed in a uniform light with no defined source. This approach, anticipating industrial aesthetics, turns still life into a true laboratory of modern visual language, at the crossroads of painting, design, and constructed imagery.



Cat. 34
Le Chapeau Vert et Le Fer À Repasser, 1950
Daté et signé en bas à droite : 50 ; F. Léger
Contresigné, titré et daté au dos : F. Léger ;
Le Chapeau Vert et Le Fer À Repasser ; 50
Huile sur toile d'origine
72,5 x 92 cm / 28 1/2 x 36 1/4 in.

CHARLES MACAIRE

Né en
1977

Charlot & Cie est une petite entreprise familiale et amicale créée en 2004 par l'artisan d'art Charles Macaire. Elle applique certains procédés de pliages et froissages développés par le CRIMP (collectif de plieurs de papier) pour élaborer ses créations artisanales et artistiques. Elle est membre des Ateliers d'Art de France depuis 2005. En jouant avec les papiers, les densités de plis, la lumière, les teintes, Charlot & Cie souhaite des œuvres tout aussi légères, oniriques et rêveuses que robustes et durables.

Une partie de la production de Charlot & Cie est consacrée des collections de luminaires et objets décoratifs. Ces collections sont articulées autour de thèmes: Aquatiques, Clochettes, Minérales... Une autre partie est dédiée à la réalisation d'objets et de décors d'exception.

Charlot & Cie is a small, family-run and friendly enterprise founded in 2004 by master artisan Charles Macaire. Drawing on folding and crumpling techniques developed by the CRIMP (a collective of paper folders), the company creates both artisanal and artistic works. A member of Ateliers d'Art de France since 2005, Charlot & Cie plays with paper, densities of folds, light, and color to produce pieces that are as delicate, dreamy, and poetic as they are robust and enduring.

Part of Charlot & Cie's production is dedicated to collections of lighting and decorative objects, structured around themes such as Aquatic, Bellflower, and Mineral. Another facet of their work focuses on creating exceptional, one-of-a-kind pieces and bespoke set designs.

Cat. 35
Arbre À Cocons, 2023
Pièce unique



MARTIN

HENRI

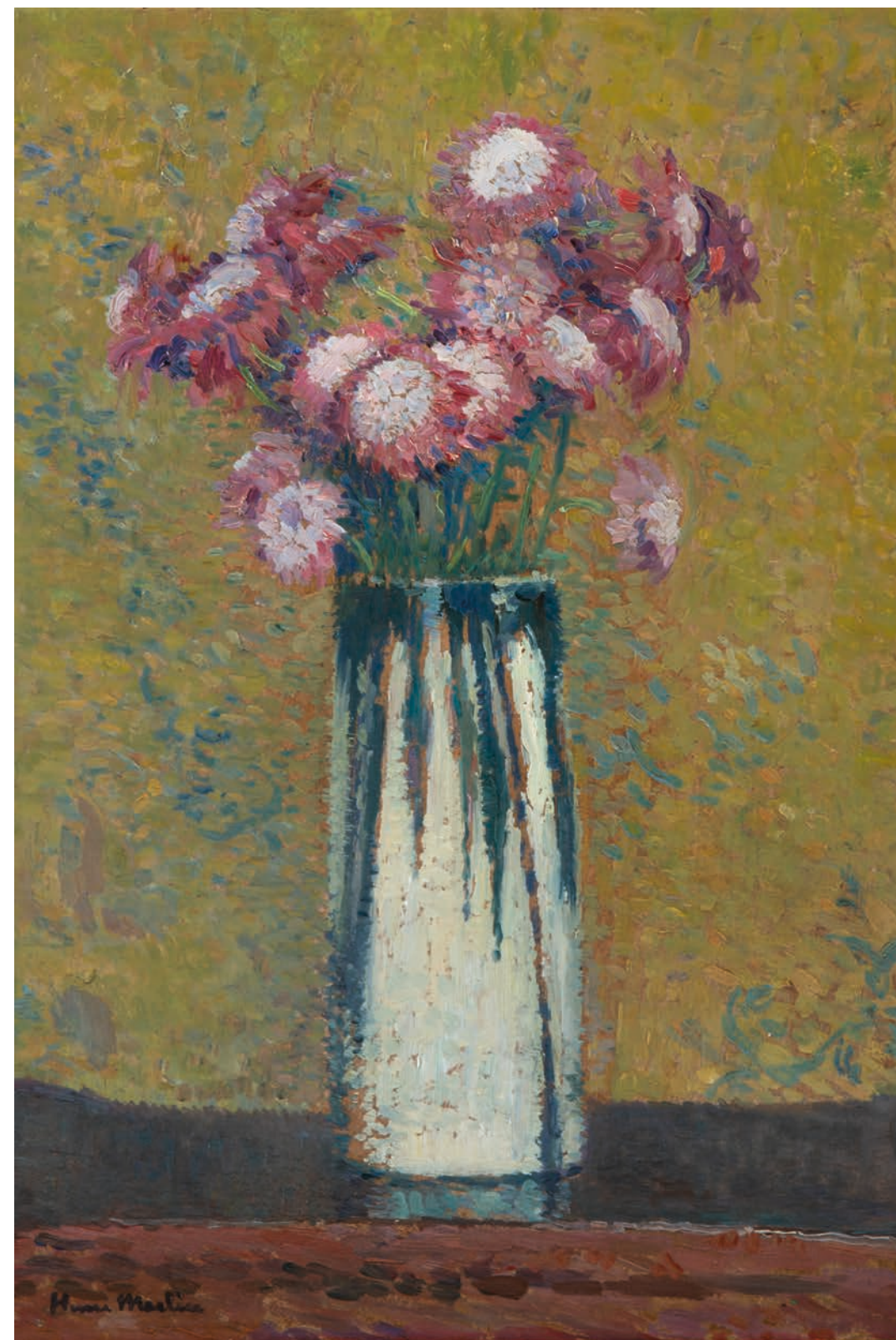
1860
1943

Henri Martin (1860–1943) est un peintre français formé à l'École des Beaux-arts de Toulouse, puis à Paris dans l'atelier de Jean-Paul Laurens. Après des débuts placés sous le signe du symbolisme, il adopte à partir des années 1890 un langage pictural personnel, influencé par le néo-impressionnisme. Sa technique repose sur une touche divisée, une recherche de luminosité et une palette claire. Il partage son activité entre de grandes commandes décoratives pour des bâtiments publics et une production de chevalet plus intime, développée notamment dans sa propriété de Marquayrol, dans le Lot.

Henri Martin traite de sujets variés dans son œuvre, au sein desquels les objets du quotidien occupent une place discrète mais constante. Il peint des fleurs, des fruits, des étoffes et des livres, généralement présentés dans des intérieurs sobres. Ces compositions témoignent d'un même souci de clarté que ses paysages : il y transpose les principes qui structurent sa peinture de plein air, modulation de la lumière naturelle, vibration des couleurs, stabilité des volumes.

Henri Martin (1860–1943) was a French painter trained at the École des Beaux-Arts in Toulouse, and later in Paris under Jean-Paul Laurens. After an early period marked by Symbolism, he developed a personal pictorial language in the 1890s influenced by Neo-Impressionism. His technique was based on a divided brushstroke, a search for luminosity, and a light, luminous palette. Martin divided his time between large-scale decorative commissions for public buildings and more intimate easel paintings, particularly those produced at his estate in Marquayrol, in the Lot region.

Henri Martin explored a wide range of subjects in his work, among which everyday objects held a discreet yet consistent presence. He painted flowers, fruits, fabrics, and books, usually depicted in simple, uncluttered interiors. These compositions reflect the same concern for clarity found in his landscapes: he applied to them the same principles that guided his plein air painting, modulation of natural light, vibrating color, and a sense of volumetric stability.



Cat. 36
Vase De Fleurs
Signé en bas à gauche : Henri Martin
Huile sur papier marouflé sur toile
49,5 x 33 cm / 19 1/2 x 13 in.

MATISSE

HENRI

1869
1954

Henri Matisse (1869–1954) est un peintre, dessinateur et sculpteur français, né au Cateau-Cambrésis. Formé à l'École des beaux-arts de Paris, il débute dans un registre académique avant de s'imposer, au début du XX^e siècle, comme l'une des figures centrales du fauvisme. À partir de 1905, il privilégie l'usage de couleurs franches et non modulées, associées à une réduction volontaire des formes. Son œuvre évolue progressivement vers des compositions décoratives aux structures lisibles, marquées par une logique de synthèse formelle. Jusqu'à la fin de sa vie, il poursuit ses recherches sur l'organisation de la surface picturale, notamment à travers la technique des papiers découpés.

Le motif de la nature morte apparaît dans sa production dès les années 1890 et demeure présent tout au long de sa carrière. Ce genre constitue pour lui un champ d'expérimentation sur la couleur, la spatialité et les relations entre figure et fond. Matisse y représente des objets du quotidien tels que des vases, des fruits, des bols, des carafes ou des bouquets, généralement intégrés à des intérieurs structurés par des tissus, des rideaux ou d'autres éléments décoratifs. À partir des années 1910, il privilégie des compositions frontales dans lesquelles la perspective est réduite ou absente. La nature morte devient un motif construit dont la fonction est essentiellement plastique.

Les natures mortes de Matisse se distinguent par leur approche résolument expérimentale. Elles ne relèvent ni d'un naturalisme descriptif ni d'une symbolique narrative. Elles sont conçues comme des surfaces organisées selon des rapports de couleur, des rythmes linéaires et une tension constante entre planéité et volume. Les objets représentés sont traités de manière synthétique. Les ombres sont le plus souvent supprimées et les formes simplifiées. Contrairement à Cézanne qui interroge la structure de l'objet ou à Picasso qui le déconstruit, Matisse cherche à l'intégrer dans une composition d'ensemble régie par l'équilibre. Cette approche exercera une influence notable sur les courants décoratifs et abstraits de la seconde moitié du XX^e siècle.

Henri Matisse (1869–1954) was a French painter, draftsman, and sculptor, born in Le Cateau-Cambrésis. Trained at the École des Beaux-Arts in Paris, he began his career in an academic style before establishing himself, in the early 20th century, as one of the central figures of Fauvism. From 1905 onward, he favored the use of bold, unmodulated colors combined with a deliberate simplification of forms. His work gradually evolved toward decorative compositions with clear structures, marked by a logic of formal synthesis. Until the end of his life, he continued his exploration of pictorial surface organization, notably through the technique of cut-out paper.

The motif of still life appeared in his work as early as the 1890s and remained present throughout his career. For Matisse, this genre served as a field of experimentation with color, spatial relationships, and the interplay between figure and background. He depicted everyday objects such as vases, fruits, bowls, carafes, or bouquets, generally integrated into interior scenes structured by fabrics, curtains, or other decorative elements. From the 1910s onward, he favored frontal compositions in which perspective was reduced or eliminated. Still life became a constructed motif whose function was essentially plastic.

Matisse's still lifes stand out for their resolutely experimental approach. They are neither descriptively naturalistic nor narratively symbolic. Instead, they are conceived as surfaces organized through relationships of color, linear rhythms, and a constant tension between flatness and volume. The depicted objects are treated in a synthetic manner. Shadows are most often omitted and forms simplified. Unlike Cézanne, who questioned the structure of the object, or Picasso, who deconstructed it, Matisse sought to integrate it into a unified composition governed by balance. This approach would exert a notable influence on decorative and abstract movements in the second half of the 20th century.

Cat. 37
Nature Morte Au Lierre, 1915
 Signé et daté en bas à droite: Henri Matisse; 1915
 Fusain et estompe sur papier
 75,5 x 56,5 cm / 29 3/4 x 22 1/4 in.



METZINGER

JEAN

1883
1956

Jean Metzinger (1883–1956) est un peintre, théoricien et critique français, né à Nantes. Il débute sa carrière dans un registre influencé par le néo-impressionnisme avant d’adopter, dès 1908, les principes du cubisme. Il devient l’une des figures majeures du courant analytique, aux côtés d’Albert Gleizes, Fernand Léger, Robert Delaunay et Henri Le Fauconnier. En 1912, il coécrit avec Gleizes l’ouvrage *Du Cubisme*, considéré comme le premier texte théorique d’envergure consacré au mouvement. Il participe activement aux expositions du Salon des Indépendants et du Salon d’Automne, jouant un rôle important dans la médiation entre l’avant-garde artistique et le public.

La nature morte occupe une place constante dans son œuvre. Metzinger y applique les principes cubistes en développant une fragmentation modérée des plans, une représentation simultanée de plusieurs points de vue et une géométrisation des objets. Il y représente des éléments familiers tels que des vases, des verres, des journaux, des fruits, qu’il utilise pour interroger les tensions entre espace réel et espace pictural. Contrairement à Braque ou Picasso, Metzinger conserve souvent une lisibilité partielle des objets, maintenant ainsi un lien perceptible avec le monde réel.

Metzinger introduit une rigueur mathématique dans ses mises en page, inspirée par le nombre d’or et les principes de proportion harmonique. Après 1930, son style évolue vers une figuration plus modérée, mais il demeure attaché à une organisation plastique fondée sur la structure interne de l’image.

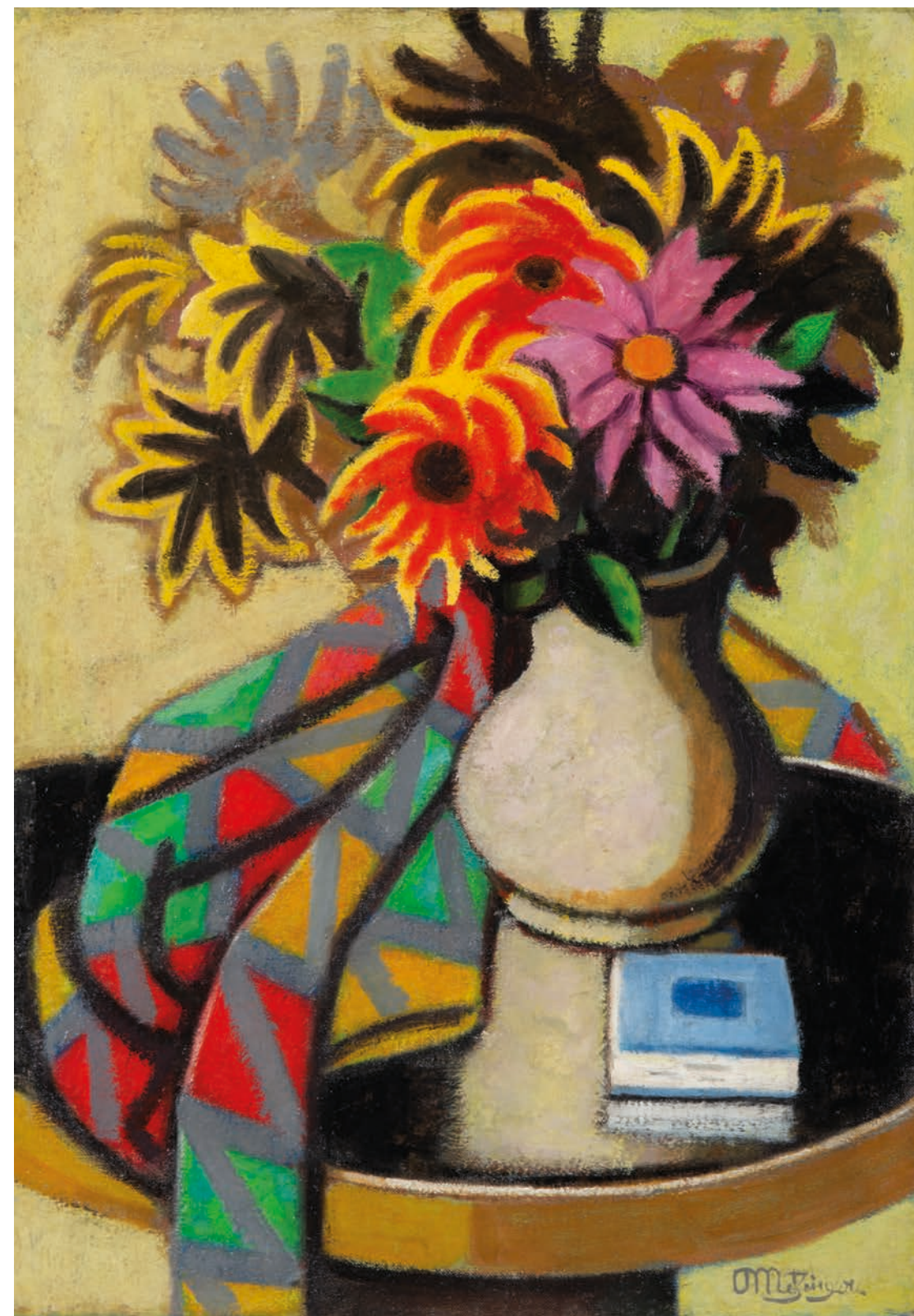
Jean Metzinger (1883–1956) was a French painter, theorist, and critic, born in Nantes. He began his career in a style influenced by Neo-Impressionism before adopting, from 1908 onward, the principles of Cubism. He became one of the major figures of the Analytical Cubist movement, alongside Albert Gleizes, Fernand Léger, Robert Delaunay, and Henri Le Fauconnier. In 1912, he co-authored with Gleizes *Du Cubisme*, considered the first major theoretical text dedicated to the movement. He was an active participant in the Salon des Indépendants and the Salon d’Automne, playing an important role in bridging the avant-garde and the public.

Still life held a constant place in his body of work. Jean Metzinger applied Cubist principles to this genre by developing a moderate fragmentation of planes, a simultaneous representation of multiple viewpoints, and a geometric rendering of objects. He depicted familiar items such as vases, glasses, newspapers, and fruit, using them to explore the tension between real space and pictorial space. Unlike Georges Braque or Pablo Picasso, Metzinger often retained partial legibility of the objects, thereby preserving a perceptible link with the real world.

Metzinger introduced a mathematical rigor into his compositions, inspired by the golden ratio and principles of harmonic proportion. After 1930, his style evolved toward a more moderate figuration, but he remained committed to a plastic organization grounded in the internal structure of the image.



Cat. 38
Femme Au Perroquet - La Fenêtre, circa 1927
 Signé en bas à droite : Metzinger
 Huile sur toile d'origine
 92 x 65 cm / 36 1/4 x 25 5/8 in.



Cat. 39
Dahlias, Bouquet De Fleurs, circa 1942-1943
 Signé en bas à droite : Metzinger
 Huile sur toile d'origine
 55 x 38 cm / 21 5/8 x 15 in.

JEANNETTE MUNDT

Née en
1982

La pratique dynamique et formellement omnivore de Jeanette Mundt reflète la vitesse en constante évolution de la culture. Ses peintures luxuriantes puisent dans une variété de sources : recherches d'images sur Google, comptes Flickr, magazines, photographies personnelles et documentation de ses propres expositions.

Chaque série créée commence par une tentative de confrontation avec la nature générale des images sur Internet, en particulier la mutabilité infinie qui résulte de l'entrée d'une image dans le monde numérique. Dans ses différentes œuvres, elle associe des références iconiques à d'autres plus personnelles et intimes dans sa quête de reconfiguration perpétuelle de l'image, montrant ainsi que notre compréhension est toujours en mouvement et qu'il est donc impossible d'être cohérent dans notre vision, dans notre espace psychique.

Dans *American Beauty*, Jeanette Mundt s'engage dans une exploration délibérée de divers styles picturaux, les intégrant d'une manière qui rappelle le collage numérique ou « l'esthétique Photoshop ». Alors qu'une multiplicité d'influences et de techniques coalescent sur une seule toile, Mundt résiste à l'impulsion d'harmoniser ou de résoudre entièrement leurs tensions.

Jeanette Mundt's dynamic, formally omnivorous practice mirrors the ever-changing velocity of culture. Her lush paintings freely tap a variety of input, ranging from Google image searches, Flickr accounts, magazines, and personal photographs to her own exhibition documentation.

Each series that she creates begins as an attempt to confront the general nature of images on the internet, particularly the seemingly endless mutability that results when an image enters the digital world. In her different bodies of work, Mundt combines iconic references with others that are more personal and intimate in her quest to perpetually reconfigure the image, gesturing towards how our understanding is always in flux and therefore we can't possibly be consistent in our seeing, in our psychic space.

In *American Beauty*, Jeanette Mundt engages in a deliberate exploration of diverse painterly styles, integrating them in a manner reminiscent of digital collage or "Photoshop aesthetics." While a multiplicity of influences and techniques coalesce on a single canvas, Mundt resists the impulse to harmonize or resolve their tensions entirely.



Cat. 40
American Beauty, 2025
Oil on original canvas
193 x 142 x 3 cm / 76 x 56 x 1 in.

© Trevor Good.

MANUEL ORTIZ DE ZARATE

1887
1946

Manuel Ortiz de Zárate (1887–1946) est né à Côme d'une famille chilienne. Après une enfance en Amérique du Sud, il s'installe à Paris en 1904, où il étudie aux Beaux-Arts et rejoint rapidement les cercles d'avant-garde. Il s'oriente d'abord vers le post-impressionnisme, puis rejoint le groupe de Montparnasse aux côtés de Modigliani, Soutine, ou Picasso. Figure active de l'École de Paris, il expose régulièrement aux Salons d'Automne et aux Indépendants. Il passe l'essentiel de sa carrière en France avant un bref retour au Chili dans les années 1940.

Dans les années 1920-1930, Ortiz de Zárate explore la nature morte en représentant des objets simples, sans artifice, dans des compositions qui conjuguent rigueur structurelle et liberté d'exécution. L'influence de Cézanne s'y fait sentir, tout comme celle des peintres de l'École de Paris qui privilégient une matière dense et une palette vive.

Ses natures mortes se caractérisent par un équilibre entre construction et spontanéité. L'espace, défini par des lignes souvent obliques, structure les volumes sans rigidité. La touche libre donne à la surface une densité tactile. Il évite les excès décoratifs, préférant une représentation concentrée de l'objet.

Manuel Ortiz de Zárate (1887–1946) was born in Como to a Chilean family. After spending his childhood in South America, he settled in Paris in 1904, where he studied at the École des Beaux-Arts and quickly integrated into the avant-garde circles. He initially leaned toward post-impressionism, then joined the Montparnasse group alongside Modigliani, Soutine, and Picasso. An active figure within the École de Paris, he exhibited regularly at the Salon d'Automne and the Salon des Indépendants. He spent most of his career in France, returning briefly to Chile in the 1940s.

In the 1920s and 1930s, Manuel Ortiz de Zárate explored still life by depicting simple, unembellished objects in compositions that combined structural rigor with freedom of execution. The influence of Cézanne is evident, as is that of the École de Paris painters who favored a dense, direct handling of paint and a vibrant palette.

His still lifes are characterized by a balance between construction and spontaneity. The space, defined by often oblique lines, structures the volumes without rigidity. His loose brushwork gives the surface a tactile density. He avoids decorative excess, favoring a concentrated representation of the object.



Cat. 41
Composition Au Siphon, circa 1920
Signé en bas à droite : Ortiz
Huile sur toile
46 x 38 cm / 18 1/8 x 14 15/16 in.

PECHSTEIN MAX

1881
1955

Max Pechstein (1881–1955) est un peintre allemand formé à l'École des Arts Décoratifs de Dresde puis à l'Académie des Beaux-Arts. Figure majeure de l'avant-garde allemande dès les années 1900, il est membre fondateur du groupe expressionniste Die Brücke, avec lequel il développe un langage pictural basé sur la simplification des formes, l'usage de couleurs vives et une forte expressivité. Son œuvre, marquée par une peinture instinctive et chromatiquement structurée, s'étend sur plusieurs décennies.

La nature morte est un motif récurrent dans sa production, notamment après son retour à Berlin en 1920, suivant un séjour dans les îles Palau. Il y peint bouquets de fleurs, fruits exotiques, objets artisanaux ou masques rapportés de ses voyages, souvent posés sur des nappes à motifs. Ces compositions, aux couleurs saturées et à la touche rapide, ne visent pas la fidélité descriptive mais participent à une construction picturale autonome. Elles reflètent à la fois l'énergie de l'expressionnisme allemand et une fascination pour les formes extra-européennes, dans une tension féconde entre recherche formelle et appropriation culturelle.

Max Pechstein (1881–1955) was a German painter trained at the School of Decorative Arts in Dresden and later at the Academy of Fine Arts. A major figure of the German avant-garde from the early 1900s, he was a founding member of the expressionist group Die Brücke, with whom he developed a pictorial language based on simplified forms, the use of bold colors, and strong expressivity. His work, marked by instinctive painting and chromatic structure, spans several decades.

Still life was a recurring motif in his production, particularly after his return to Berlin in 1920 following a stay in the Palau Islands. He painted bouquets of flowers, exotic fruits, artisanal objects, and masks brought back from his travels, often arranged on patterned tablecloths. These compositions, executed with saturated colors and swift brushwork, do not seek descriptive fidelity but contribute to an autonomous pictorial construction. They reflect both the energy of German Expressionism and a deep fascination with non-European forms, resulting in a fertile tension between formal experimentation and cultural appropriation.



Cat. 42
Nature Morte Florale, 1923
Signé et daté en bas à droite: HP; 1923
Huile sur toile
98 x 79 cm / 38 5/8 x 31 1/8 in.

PICABIA

FRANCIS

1879
1953

Francis Picabia (1879–1953) est un artiste français dont la trajectoire traverse les principaux courants de l'art moderne du XX^e siècle. Formé à l'École des beaux-arts et à l'École des arts décoratifs de Paris, il débute par des paysages impressionnistes avant d'explorer des voies radicales aux côtés des cubistes, des abstraits et des dadaïstes, dont il devient l'un des chefs de file. Refusant toute appartenance fixe à un style, il construit une œuvre volontairement fragmentaire, fondée sur l'expérimentation, la discontinuité et le constant déplacement des registres.

À partir des années 1940, installé à Golfe-Juan, Picabia revient temporairement à la figuration avec des sujets classiques comme les bouquets ou les objets du quotidien. Ces œuvres, réalisées entre 1940 et 1948, adoptent une facture lisse, une palette claire et des compositions frontales. Ce retour marque un contraste net avec ses périodes précédentes, des images mécaniques aux provocations dada, et révèle une forme d'apaisement pictural parfois qualifiée de naïve. Longtemps marginalisée, cette série manifeste pourtant une continuité dans son approche expérimentale, en investissant la figuration comme une nouvelle modalité critique de l'image.

Francis Picabia (1879–1953) was a French artist whose trajectory spanned the major movements of 20th-century modern art. Trained at the École des Beaux-Arts and the École des Arts Décoratifs in Paris, he began his career with Impressionist landscapes before exploring more radical paths alongside the Cubists, the abstractionists, and later the Dadaists, becoming one of the movement's leading figures. Rejecting any fixed affiliation to a style, he built a deliberately fragmentary body of work grounded in experimentation, discontinuity, and the constant shifting of visual registers.

From the 1940s onward, living in Golfe-Juan, Picabia temporarily returned to figuration, focusing on classical subjects such as bouquets and everyday objects. These works, produced between 1940 and 1948, are characterized by a smooth finish, light palettes, and frontal compositions. This shift stands in stark contrast to his earlier phases, from mechanical imagery to Dada provocations, and reveals a form of pictorial calm often described as naïve. Though long overlooked, this series nonetheless demonstrates continuity in his experimental approach, using figuration as a new critical mode of engaging with the image.



Cat. 43
Nature Morte Au Vase Fleuri, circa 1941-1942
Signé en bas à droite : Francis Picabia
Huile sur carton
72 x 51 cm / 28 3/8 x 20 1/8 in.

PICASSO

PABLO

1881
1973

Pablo Picasso (1881–1973), né à Málaga, est l'un des artistes les plus marquants du XX^e siècle. Après une formation académique en Espagne, il s'installe définitivement à Paris en 1904. Son œuvre se développe à travers des périodes stylistiques successives qui accompagnent les grandes évolutions de l'art moderne, de la période bleue à la période rose, du cubisme au néoclassicisme, puis au surréalisme et à une production tardive particulièrement prolifique. À partir de 1907, il élabore avec Braque les principes du cubisme. Il travaille parallèlement la peinture, la sculpture, la céramique, la gravure et le dessin, avec une volonté constante de renouvellement.

La nature morte occupe une place importante dans sa production. Dès le début des années 1900 et jusqu'aux années 1970, il traite ce genre comme un espace d'expérimentation formelle. Pendant la période cubiste, de 1907 à 1917, il fragmente les objets usuels tels que les instruments de musique, les bouteilles, les verres ou les assiettes afin d'explorer la structure des formes et la multiplicité des points de vue. Pendant la Seconde Guerre mondiale, ses natures mortes prennent un tour plus sombre et symbolique. Entre 1945 et 1960, elles gagnent en liberté, en couleur et en expressivité.

Les natures mortes de Picasso se caractérisent par une capacité à intégrer les principaux langages plastiques du XX^e siècle tout en les transformant. Contrairement à d'autres artistes attachés à une cohérence stylistique, Picasso change d'approche en permanence. Il utilise la nature morte comme un laboratoire d'expérimentations dans lequel la construction intellectuelle coexiste avec l'émotion et l'invention visuelle. Ce genre devient pour lui un terrain de recherche sans contrainte, qui articule forme, intuition et mémoire.

Pablo Picasso (1881–1973), born in Málaga, is one of the most influential artists of the 20th century. After receiving academic training in Spain, he settled permanently in Paris in 1904. His work developed through successive stylistic phases that accompanied the major evolutions of modern art, from the Blue and Rose periods, to Cubism, Neo-classicism, Surrealism, and a particularly prolific late production. Beginning in 1907, he formulated the principles of Cubism alongside Georges Braque. Picasso worked across painting, sculpture, ceramics, printmaking, and drawing with a constant drive for innovation.

Still life holds a major place in his work. From the early 1900s to the 1970s, he approached the genre as a space for formal experimentation. During the Cubist period, between 1907 and 1917, he fragmented everyday objects such as musical instruments, bottles, glasses or plates to explore the structure of forms and the multiplicity of viewpoints. During World War II, his still lifes took a darker and more symbolic turn. In the years that followed, especially between 1945 and 1960, they became freer, more colorful and more expressive.

Picasso's still lifes are distinguished by their ability to absorb and transform the key visual languages of the 20th century. Unlike artists who adhered to a consistent stylistic identity, Picasso constantly shifted his approach. He used still life as a laboratory for experimentation, where intellectual construction coexisted with emotion and visual invention. For him, the genre became an unconstrained field of inquiry, blending form, intuition, and memory.

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

« Au début je vois le motif comme un brouillard. Je sais que tout ce que je verrai plus tard y est, mais ça ressort qu'avec le temps. Quelquefois ce sont les choses importantes qui surgissent les dernières. »

"At first I see the pattern as a fog. I know that everything I'll see later is there, but it only emerges over time. Sometimes it's the important things that emerge last."

Pierre-Auguste Renoir

1841
1919

Renoir, *Vases de Roses* (1909-1910)

Pascal Perrin
Historien de l'Art

Vase de roses réalisé dans les années 1910 est un parfait exemple de l'intérêt constant de Renoir pour la nature morte et de la virtuosité de l'artiste dans cet exercice. Ce thème occupe une place prépondérante dans son œuvre et apparaît également dans des intérieurs, des portraits ou encore dans des compositions regroupant plusieurs thèmes sur une même toile.

Ce bouquet appartenait à Friedrich et Barbara Thurneyssen rencontrés à Cagnes alors que Renoir entreprenait la construction de sa maison sur le domaine des Colettes qu'il avait acquit en juin 1907. Les Thurneyssen possédait plusieurs œuvres du peintre dont le *Jeune Pâtre Au Repos*, portrait d'Alexander Thurneyssen conservé au RISD Museum de Providence.

Nous apercevons cette œuvre dans les salon des Thurneyssen à Munich (Fig. 1.) ainsi que *Vase de Roses* au mur de la partie arrière de la pièce.



Fig. 1. Le salon des Thurneyssen à Munich. S.d. In Mossinger, Ingrid and Karen Sanger, eds. *Pierre-Auguste Renoir: Wie Seide gemalt / L'Effet de la soie*. Exh. cat. Chemnitz: Kunstsammlungen Chemnitz, 2011, ill. Page 111.

Le sujet de la nature morte lui permet de travailler en atelier, sur un coin de table, et en toutes saisons. Il ne se lassera jamais de peindre des fleurs et plus particulièrement des roses que l'on retrouve en quantité sur ces fameuses compositions, mêlées à des portraits, des nus ou des paysages (Fig. 2.).



Fig 2. *Roses and Small Nude (Roses et Petit Nu)*, 1916, Oil on canvas. © The Barnes Foundation, BF110.

Comme en témoigne son fils Jean Renoir dans *Pierre-Auguste Renoir, Mon Père*, paru en 1962, Renoir « ne peignait pas ses modèles vus de l'extérieur, mais s'identifiait à eux et procédait comme s'il avait peint son propre portrait. Par modèle [il entendait] aussi bien une rose que l'un de ses enfants ». C'est exactement l'impression que nous donne ce vase de roses. Son format, un 10 Figure est généralement utilisé pour les portraits, le traitement particulier de chaque élément, les fleurs, le vase, la nappe, selon leur matière propre, le fond neutre et vaporeux permettent au sujet, « au modèle » d'apparaître sans contour aucun, au premier plan, à taille réelle. Ce simple bouquet devient sous l'art de Renoir monumental et extrêmement vivant. On pourrait dire, à l'instar du témoignage de Jean Renoir, qu'il nous regarde autant que nous le regardons.

Depuis l'Impressionnisme dont il fut l'un des principaux protagonistes, l'artiste a poursuivi ses recherches. Il en appelle dans les années 1880 aux maîtres anciens, Raphaël ou encore Velasquez, s'attache au dessin, à la composition puis retrouve la matière de la peinture et le délié de son pinceau. C'est ainsi qu'il atteint dès le début du XX^e siècle un point d'équilibre entre les couleurs, le trait, la transcription du motif, mais également une grande force sous-jacente des masses qu'il avait pu observer dans les fresques de la Renaissance. Une construction quasi mathématique et naturelle pour le peintre et qui n'apparaît pas au premier regard mais assied admirablement la composition (Fig. 3.).

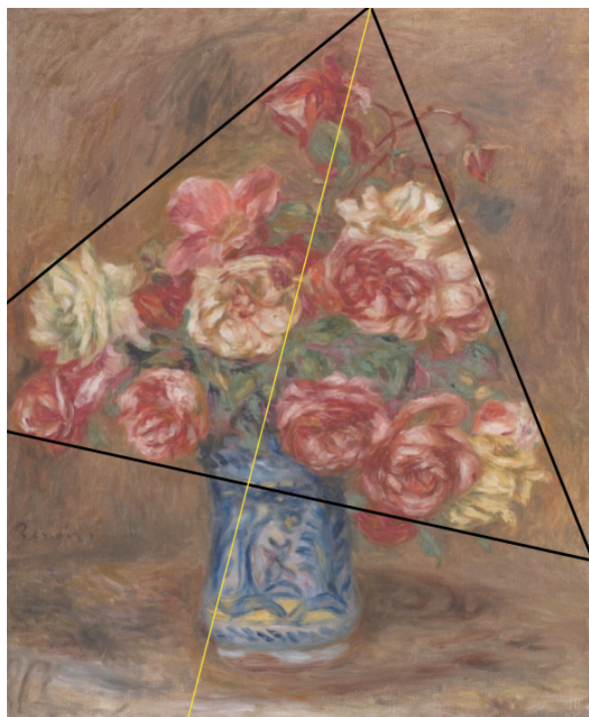


Fig. 3 *Vase De Roses*.

L'apport formel de Renoir à l'art moderne et au-delà, s'il reste quasiment inexploré, ne fait aucun doute. L'artiste ne laissera aucun sujet de côté mais gardera la nature morte au centre de ses expériences.

Le motif de *Vase De Roses* permet à lui seul d'explorer toutes les possibilités de la peinture. La structure plastique de la composition et la liberté de la touche place cette œuvre dans la contemporanéité du XX^e siècle : le sujet devient le moment de la peinture, la coïncidence de la représentation presque fortuite d'un motif au gré de la mise en œuvre de procédés plastiques ancestraux. Les plus grands artistes du début du siècle tels que Matisse, Marquet, Bonnard ou Picasso ayant à cœur de maintenir la représentation du monde aux portes de l'abstraction ne si tromperont pas. Ils collectionneront des peintures, des dessins et des gravures du maître mais également des photographies de ses œuvres. Certains lui rendront visite à Cagnes en 1918 (Fig. 4.) conscients du legs immense de Renoir et de ses répercussions dans leurs propres recherches esthétiques.



Fig. 4 Pierre-Auguste Renoir (assis), Albert Marquet, Walther Halvorsen, Henri Matisse et Catherine Hessling (de gauche à droite) à Cagnes-sur-mer. Musée Renoir, Cagnes-sur-Mer.

Renoir, *Vases de Roses* (1909-1910)

Pascal Perrin
Art Historian

Vase De Roses, painted in the 1910s, is a perfect example of Renoir's enduring fascination with still life and his virtuosity in this genre. Still life holds a prominent place in his work, appearing in interiors, portraits, or compositions that combine several themes on a single canvas. This bouquet belonged to Friedrich and Barbara Thurneysen, whom Renoir met in Cagnes while he was overseeing the construction of his home on the Collettes estate, which he acquired in June 1907. The Thurneysens owned several of the artist's works, including *Jeune Pâtre Au Repos*, a portrait of Alexander Thurneysen now held at the RISD Museum in Providence.

We can see this painting in the Thurneysens' salon in Munich (Fig. 1, p. 121), as well as *Vase De Roses* on the back wall of the room.

The still life subject allowed him to work in his studio, at a corner of a table, and in all seasons. He never tired of painting flowers, especially roses, which appear in abundance in his renowned compositions, mingling with portraits, nudes, landscapes (Fig. 2, p. 121).

As his son Jean Renoir recounts in *Pierre-Auguste Renoir, Mon Père* (1962), Renoir "did not paint his models as seen from the outside, but identified with them and proceeded as though he were painting his own portrait. By 'model' he meant a rose as much as one of his children." This is precisely the impression conveyed by *Vase de Roses*. Its format, a 10 Figure, typically used for portraits, the distinct treatment of each element (flowers, vase, tablecloth), according to their material nature, and the soft, neutral background allow the subject, the "model", to appear without outlines, in the foreground, life-size. This simple bouquet becomes, through Renoir's art, monumental and incredibly alive. As Jean Renoir described, it seems to gaze at us as much as we gaze at it.

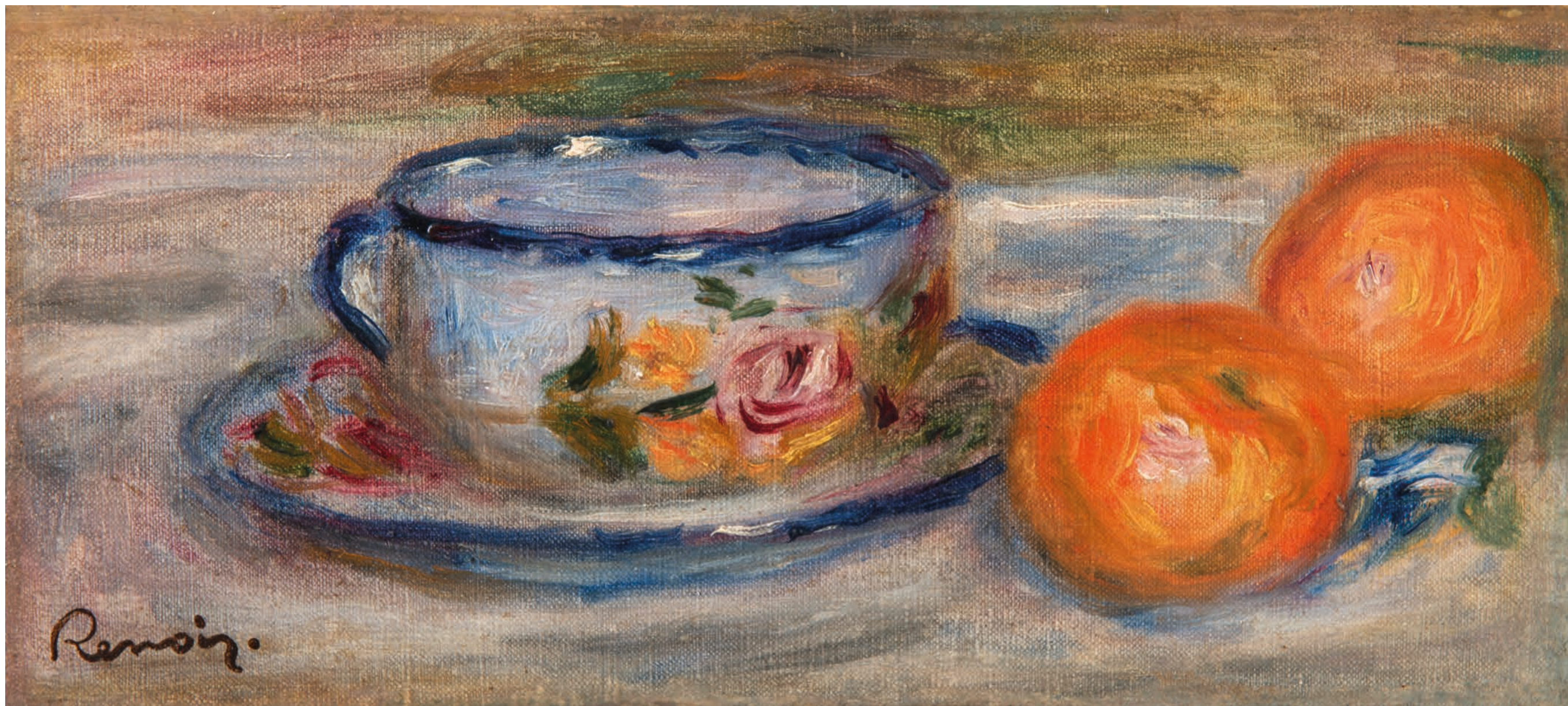
From his role as a key figure in Impressionism, Renoir continued his artistic investigations. In the 1880s, he turned to the Old Masters, Raphael and Velázquez among them, focusing on drawing and composition, before returning to a painterly treatment and freer brushwork. By the early 20th century, he had achieved a balance between color, line, and the representation of his subject, while also incorporating the underlying strength of mass he observed in Renaissance frescoes. His composition, although appearing effortless at first glance, rests on a quasi-mathematical structure that firmly anchors the painting (Fig. 3, p. 124).

Renoir's formal contribution to modern art and beyond, though still largely unexplored, is undeniable. He left no subject untouched, yet he continually returned to still life as a core of his experimentation. The *Vase de Roses* motif alone allowed him to explore all the possibilities of painting. The plastic structure of the composition and the freedom of the brushwork place this work firmly within the artistic contemporaneity of the 20th century: the subject becomes a pretext for painting, the almost accidental coincidence of a motif with the execution of age-old painterly techniques.

The leading artists of the early 20th century, Matisse, Marquet, Bonnard, and Picasso, who sought to preserve the representation of the world on the threshold of abstraction, did not overlook this. They collected Renoir's paintings, drawings, and prints, as well as photographs of his work. Some visited him in Cagnes in 1918 (Fig. 4, p. 124), fully aware of Renoir's vast legacy and the impact it would have on their own artistic pursuits.



Cat. 48
Vase De Roses, 1909-1910
 Signé au centre à gauche: Renoir
 Huile sur toile d'origine
 55,5 x 46 cm / 21 7/8 x 18 1/8 in.



Cat. 49
Tasse et Mandarines, 1916-1918
 Cachet de la signature en bas à gauche : Renoir
 Huile sur toile
 13 x 28,5 cm / 5 1/8 x 11 1/4 in.

VAN RYSSELBERGHE THÉO

1862
1926

Théo van Rysselberghe (1862-1926) est un peintre belge, né à Gand. Formé à l'Académie royale des Beaux-Arts de sa ville natale, il commence sa carrière dans un mouvement réaliste, influencé par le portrait et le paysage. En 1883, il est cofondateur du groupe avant-gardiste bruxellois, Les XX (Les Vingt), puis adopte le divisionnisme après avoir rencontré Seurat à Paris en 1886. À partir de là, il développe une technique de juxtaposition de petites touches colorées, qu'il adapte progressivement à un style plus souple. Il devient une figure centrale du néo-impressionnisme en Belgique, tout en exposant fréquemment en France.

Bien que moins nombreuses que ses portraits ou paysages, les natures mortes occupent une place constante dans la production de van Rysselberghe, en particulier entre 1890 et 1910. Elles appliquent directement les principes divisionnistes : modulation lumineuse, vibrations chromatiques, simplification des volumes. Il y représente fleurs, vases, fruits ou objets domestiques dans des compositions calmes, équilibrées, souvent cadrées frontalement.

Ce qui caractérise les natures mortes de Théo van Rysselberghe est leur équilibre entre rigueur optique et sens décoratif. Contrairement à Seurat, plus scientifique, ou à Signac, plus flamboyant, il adopte une palette plus subtile et des compositions plus sobres. Son travail sur la lumière est précis, mais jamais démonstratif. Dans les années 1910, il abandonne progressivement le pointillisme strict pour un traitement plus libre de la touche, mais conserve une grande attention à l'harmonie colorée.

Théo van Rysselberghe (1862–1926) was a Belgian painter born in Ghent. Trained at the Royal Academy of Fine Arts in his hometown, he began his career with a realist approach, influenced by portraiture and landscape painting. In 1883, he co-founded the avant-garde Brussels group Les XX (Les Vingt), and adopted Divisionism after meeting Georges Seurat in Paris in 1886. From that point on, he developed a technique of juxtaposing small colored strokes, which he gradually adapted into a more fluid style. He became a central figure of Neo-Impressionism in Belgium, while frequently exhibiting in France.

Though less numerous than his portraits or landscapes, still lifes hold a steady place in Théo van Rysselberghe's output, especially between the 1890s and 1910. They serve as a direct field of application for Divisionist principles: modulated light, chromatic vibrations, and simplified volumes. He mainly depicted flowers, vases, fruits, or domestic objects in calm, balanced compositions, often marked by a frontal or tightly cropped framing.

What distinguishes van Rysselberghe's still lifes is their balance between optical precision and decorative sensitivity. Unlike Seurat's more scientific approach or Signac's flamboyance, he adopted a subtler palette and more restrained compositions. His treatment of light is exacting but never ostentatious. In the 1910s, he gradually moved away from strict pointillism in favor of a looser brushwork while maintaining close attention to color harmony.

Cat. 50
Pivoines Blanches, 1908
Signé du monogramme en bas à droite
Contresigné et titré au dos sur le châssis:
van Rysselberghe; *Pivoines Blanches*
Huile sur toile d'origine
86,5 x 83 cm / 34 x 32 5/8 in.



ARTHUR SEGAL

1875
1944

Arthur Segal (1875–1944) est un peintre d'origine roumaine, formé à Berlin, Munich et Paris, actif à Berlin dès 1904. Il participe à la Berliner Secession en 1909 et cofonde la Neue Secession en 1910 avec Kirchner, Pechstein et Nolde. Son œuvre s'inscrit dans l'expressionnisme allemand tout en intégrant les apports du post-impressionnisme et du fauvisme.

Entre 1905 et 1915, il développe un important corpus de natures mortes, explorant lumière, matière et couleur à travers des objets quotidiens (bouteilles, verres, fruits, livres), souvent présentés frontalement. Sa touche fragmentée et la juxtaposition de couleurs pures évoquent le divisionnisme et une connaissance directe de Seurat ou Signac. Ces œuvres marquent une transition vers un style plus synthétique, avec aplatissement des formes, contours simplifiés et composition structurée par symétrie ou répétition.

Installé à Zurich pendant la Première Guerre mondiale, Segal poursuit cette évolution en supprimant les ombres et accentuant les contrastes chromatiques. Ses compositions, rythmées par motifs et couleurs, tendent vers une abstraction décorative sans perdre la lisibilité des objets. Loin de l'illusionnisme, ses natures mortes proposent une réflexion sur la perception, l'autonomie de la couleur et les conditions plastiques de l'image, à la croisée des avant-gardes européennes.

Arthur Segal (1875–1944) was a Romanian-born painter, trained in Berlin, Munich, and Paris, active in Berlin from 1904. He took part in the Berliner Secession in 1909 and co-founded the Neue Secession in 1910 with Kirchner, Pechstein, and Nolde. His work is rooted in German Expressionism while also incorporating Post-Impressionist and Fauvist elements.

Between 1905 and 1915, he developed a significant body of still lifes, exploring light, material, and color through everyday objects (bottles, glasses, fruits, books), often shown frontally. His fragmented brushwork and juxtaposition of pure colors recall Divisionism and suggest direct knowledge of Seurat or Signac. These works reflect a shift to a more synthetic style, with flattened forms, simplified contours, and a pictorial structure based on symmetry or repetition.

Settling in Zurich during World War I, Segal continued this evolution by removing shadows and emphasizing color contrasts. His compositions, shaped by rhythmic motifs and colors, lean toward decorative abstraction while preserving object legibility. Far from illusionism, his still lifes offer a reflection on visual perception, color autonomy, and the image's plastic conditions, at the crossroads of the European avant-garde.



Cat. 51
Sans Titre (Nature Morte), 1908
Signé et daté en haut à droite: Segal; 1908
Huile sur panneau
38,5 x 47 cm / 15 1/8 x 18 1/2 in.

DE SMET LÉON

1881
1966

Léon de Smet (1881–1966) est un peintre belge né à Gand. Il est le frère cadet du peintre Gustave de Smet. Formé à l'Académie royale des beaux-arts de Gand, il s'inscrit dans le courant néo-impressionniste dès les années 1905–1910, sous l'influence de Théo van Rysselberghe et du luminisme flamand. Il s'exile en Angleterre pendant la Première Guerre mondiale, où il bénéficie d'une certaine reconnaissance. À son retour en Belgique, sa peinture évolue vers une expression plus libre, tout en conservant une attention soutenue à la lumière et à la structuration décorative de l'espace.

Il pratique la nature morte de manière régulière tout au long de sa carrière. Ce motif apparaît souvent en lien avec ses scènes d'intérieur. Ces compositions lui permettent de développer une réflexion sur la lumière diffuse, les équilibres colorés et les dynamiques de surface.

Les natures mortes de Léon de Smet se distinguent par une figuration précise des objets inscrits dans une organisation visuelle fondée sur le motif et le rythme. Sa touche, divisée et vibrante dans les années 1910, s'assouplit progressivement sans perdre de sa sensibilité lumineuse. Il privilégie les rapports entre textures, motifs et reflets, dans une peinture d'intérieur harmonieuse.

Léon de Smet (1881–1966) was a Belgian painter born in Ghent and the younger brother of fellow artist Gustave de Smet. He studied at the Royal Academy of Fine Arts in Ghent and embraced Neo-Impressionism between 1905 and 1910, influenced by Théo van Rysselberghe and Flemish Luminism. During World War I, he took refuge in England, where his work gained recognition. Upon returning to Belgium, his painting evolved toward a freer expression, while maintaining a consistent focus on light and the decorative structuring of space.

He painted still lifes consistently throughout his career. This motif often appeared in connection with his interior scenes. These compositions enabled him to explore diffuse light, color harmony, and the surface's dynamic qualities.

His still lifes are marked by precise rendering of objects within a visual organization built on motif and rhythm. While his brushwork in the 1910s was divided and vibrant, it gradually softened over time without losing its luminous sensitivity. He favored the interplay of textures, patterns, and reflections, producing a harmonious interior-focused painting style.



Cat. 52
Nature Morte Aux Anémones
Signé en bas à gauche: Leon de Smet
Huile sur toile
65 x 55 cm / 25 5/8 x 21 5/8 in.

VALLOTTON

FÉLIX

1865
1925

Félix Vallotton (1865–1925) est un peintre, graveur et écrivain d'origine suisse, naturalisé français en 1900. Formé à l'Académie Julian à Paris, il se fait d'abord connaître pour ses gravures sur bois, notamment au sein du groupe des Nabis qu'il rejoint en 1893. Après 1900, il se consacre principalement à la peinture et développe un corpus riche comprenant des portraits, des intérieurs, des scènes de guerre, des nus et de nombreuses natures mortes.

Les natures mortes occupent une place croissante dans son œuvre à partir des années 1910. Vallotton y représente des objets isolés tels que des fruits, des vases, des livres ou des bouquets, dans des compositions épurées et souvent exemptes de narration. Contrairement aux recherches impressionnistes ou symbolistes de ses contemporains, il adopte une approche mesurée et analytique. Les objets sont traités avec un réalisme rigoureux. La lumière est uniforme, les ombres sont nettes, et l'ensemble produit un effet d'arrêt qui accentue la tension visuelle de l'image.

Vallotton se distingue du décoratif nabi et de l'expressivité post-impressionniste par une esthétique maîtrisée, parfois rapprochée de la nouvelle objectivité. Ses natures mortes relèvent d'une peinture de l'observation méthodique, concentrée sur l'agencement formel, l'équilibre des masses et la clarté.

Félix Vallotton (1865–1925) was a Swiss-born painter, printmaker, and writer who became a naturalized French citizen in 1900. Trained at the Académie Julian in Paris, he first gained recognition for his woodcuts, particularly as a member of the Nabi group, which he joined in 1893. After 1900, he focused primarily on painting, developing a rich body of work that included portraits, interiors, war scenes, nudes, and numerous still lifes.

Still life became increasingly important in Vallotton's oeuvre from the 1910s onward. He depicted isolated objects such as fruits, vases, books, or bouquets in pared-down compositions often devoid of narrative. In contrast to the Impressionist or Symbolist explorations of his contemporaries, Vallotton adopted a measured and analytical approach. The objects are rendered with strict realism, the light is even, the shadows are sharp, and the overall effect is one of stasis, which heightens the visual tension of the image.

Vallotton's work departs from the decorative tendencies of the Nabis and the expressive gestures of Post-Impressionism, favoring a restrained aesthetic sometimes compared to Neue Sachlichkeit. His still lifes reflect a methodical observation, focusing on formal arrangement, balanced masses, and clarity of vision.



Cat. 53
Dahlias et Courge, 1916
 Signé et daté en haut à droite : F. Vallotton ; 16
 Titré et daté au revers : Dahlias et Courge ; 1916
 Huile sur toile d'origine
 73 x 60 cm / 28 3/4 x 23 5/8 in.

1869
1952

Les Pivoines de Louis Valtat

Le Comité Valtat
En charge de la Certification
et des Archives de l'Œuvre
de Louis Valtat.

En 1925, Louis Valtat (1869-1952) acquiert une maison de campagne à Choisel, petit village de la vallée de Chevreuse (Yvelines), où il installe son atelier, à l'écart de l'agitation parisienne. Ce havre de tranquillité lui offre une immersion profonde dans la nature, qu'il traduit par une intense production de paysages, de scènes de jardin et de compositions florales aux couleurs éclatantes, inspirées de son environnement immédiat.

Son regard attentif capte les jeux de lumière sur les feuillages, les fruits du verger ou les fleurs fraîchement cueillies, alimentant ainsi sa démarche artistique. Tout au long de sa carrière, Valtat cultive une affinité particulière avec la nature morte, sans toutefois s'y cantonner. Reconnu pour sa palette vibrante, son trait spontané et expressif, il renouvelle ce genre avec une approche singulière, axée sur les contrastes francs, la simplification des formes et la densité de la matière picturale.

Fruits, bouquets et objets du quotidien deviennent prétextes à une recherche plastique sur la lumière et la couleur, en contrepoint intime de ses vastes paysages.

Peinte vers 1927, *Pivoines Dans Un Vase Jaune* illustre pleinement cette dynamique créative. Valtat y insuffle une intensité plastique saisissante : les pivoines, aux rouges et roses profonds, débordent d'un vase rustique couleur crème, semblant jaillir de la toile.

Cette profusion végétale, amplifiée par une touche large et apparente, confère à la scène une vitalité immédiate, presque organique.

Les années passées à Choisel approfondissent ce dialogue entre la sérénité du monde rural et son exploration chromatique, nourrissant ses compositions d'une fraîcheur et d'une intensité inédites.

Ainsi, chez Valtat, la nature morte dépasse la simple représentation d'objets pour devenir un véritable laboratoire de formes, de motifs et de couleurs, toujours empreint d'un amour profond pour la nature vivante qu'il transposait avec ferveur sur la toile.

Peonies by Louis Valtat

The Valtat Committee
Responsible for Certification
and Archives of the Œuvre
de Louis Valtat.

In 1925, Louis Valtat (1869–1952) acquired a country house in Choisel, a small village in the Chevreuse Valley (Yvelines), where he set up his studio, away from the bustle of Paris. This haven of peace offered him full immersion in nature, which in turn inspired an intense production of landscapes, garden scenes, and floral compositions in vivid colors, directly drawn from his immediate surroundings. With a keen eye, he captured the play of light on foliage, orchard fruits, or freshly picked flowers, fueling his artistic process.

Throughout his career, Valtat maintained a particular affinity for still life, though he did not limit himself to it. Known for his vibrant palette, spontaneous linework, and expressive handling of paint, he renewed the genre with a distinctive approach focused on strong contrasts, simplified forms, and a rich, tactile application of pigment.

Fruits, bouquets, and everyday objects served as vehicles for a broader exploration of light and color, offering an intimate counterpoint to his broader landscapes.

Painted around 1927, *Pivoines Dans Un Vase Jaune* perfectly illustrates this creative momentum. Valtat infuses the work with striking visual intensity: the deep red and pink peonies burst out of a rustic, cream-colored vase, seeming to erupt from the canvas.

This floral abundance, emphasized by broad, visible brushstrokes, gives the scene an immediate, almost organic vitality.

The years spent in Choisel deepened the interplay between the tranquility of rural life and his chromatic explorations, endowing his compositions with unprecedented freshness and intensity.

In Valtat's hands, still life becomes more than mere representation, it becomes a laboratory of form, motif, and color, always marked by his profound love for living nature, transposed passionately onto the canvas.



Cat. 54
Pivoines Dans Un Vase Jaune, circa 1927
Signé en bas à gauche : L. Valtat
Huile sur toile d'origine
73 x 92 cm / 28 3/4 x 36 1/4 in.



Cat. 56
Cruche Verte, Dahlias et Fleurs, 1929
 Signé en bas à droite : L. V
 Huile sur toile d'origine
 55 x 38 cm / 21 5/8 x 15 in.

Cat. 55
Vase De Fleurs, 1927
 Signé en bas à droite : L. Valtat
 Au dos du châssis une étiquette avec le titre, la date
 et un n°1227 à la craie bleue et une marque : P. LAMBIN
 Huile sur toile
 93 x 68 cm / 36 5/8 x 26 3/4 in.

EDOUARD VUILLARD

1868
1940

Édouard Vuillard (1868–1940) est un peintre et décorateur français, né à Cuiseaux. Il étudie à l'Académie Julian puis à l'École des Beaux-Arts de Paris, où il rejoint le groupe des Nabis aux côtés de Pierre Bonnard, Maurice Denis et Paul Sérusier. Il se spécialise dans la représentation de scènes d'intérieur, souvent intimistes, marquées par l'influence de l'estampe japonaise et des Arts Décoratifs. À partir des années 1900, il se rapproche de cercles bourgeois et réalise de nombreux portraits de commande tout en poursuivant une pratique régulière du petit format. Son style évolue dans l'entre-deux-guerres vers un naturalisme plus affirmé. Il demeure actif jusqu'à sa mort en 1940.

Vuillard aborde le motif de la nature morte dès les années 1890. Ces compositions sont le plus souvent intégrées à ses scènes d'intérieur. Il y figure des objets du quotidien (vaisselle, fleurs, tissus ou bibelots, toujours inscrits dans un environnement domestique. La nature morte ne constitue presque jamais un sujet autonome mais participe à la texture générale de l'image. La distinction entre figure, objet et décor y est fréquemment estompée. Les couleurs sont harmonisées, les contours adoucis, et les formes parfois absorbées dans les motifs textiles ou les papiers peints selon une logique décorative.

Ce qui distingue les natures mortes de Vuillard est leur intégration au décor et le traitement unifié de la surface picturale. Contrairement à une approche analytique ou illusionniste du genre, il ne détache pas les objets de leur contexte mais les fond dans un ensemble décoratif. Il réduit l'usage de la perspective et du modelé, préférant une continuité de surface dans laquelle chaque élément contribue à l'équilibre chromatique et ornemental. La nature morte devient ainsi chez Vuillard un élément constitutif de l'espace domestique et pictural.

Édouard Vuillard (1868–1940) was a French painter and decorative artist born in Cuiseaux. He studied at the Académie Julian and then at the École des Beaux-Arts in Paris, where he joined the Nabis group alongside Pierre Bonnard, Maurice Denis, and Paul Sérusier. Specializing in intimate interior scenes, his work was influenced by Japanese prints and the Decorative Arts. From the 1900s onward, Vuillard became closely connected with bourgeois circles, producing numerous commissioned portraits while continuing to create small-format works. Between the wars, his style shifted toward a more pronounced naturalism, and he remained active until his death in 1940.

Édouard Vuillard began exploring still life motifs as early as the 1890s. These compositions were most often embedded within his interior scenes. He depicted everyday objects such as dishes, flowers, fruits, textiles, and trinkets, always situated in a domestic setting. Still life was rarely a standalone subject in his work but contributed to the overall visual texture of the image. The boundaries between figure, object, and decor were often blurred. Colors were harmonized, contours softened, and forms sometimes absorbed into fabric patterns or wallpaper in a decorative logic.

What sets Vuillard's still lifes apart is their integration into the decor and the unified treatment of the pictorial surface. Unlike analytical or illusionistic approaches to the genre, he did not isolate objects from their environment but fused them into a cohesive decorative whole. He minimized the use of perspective and modeling, favoring a continuity of surface in which each element contributed to the chromatic and ornamental balance. For Vuillard, still life became an integral part of both domestic and pictorial space.

Cat. 57
Marguerites et Statuettes Sur La Cheminée, circa 1905-1907
 Signé en bas à droite : E. Vuillard
 Huile sur carton
 56 x 65 cm / 22 x 25 9/16 in.



WOU-KI ZAO

1920
2013

Voilà un an que Zao Wou-Ki a posé le pied à Paris, laissant derrière lui la Chine avec ses paysages familiers, l'encre fluide des calligraphies et le parfum des lotus en fleurs. Pourtant, sur cette toile, rien n'a disparu. Tout murmure encore... Le lotus fragile flotte au centre, écho d'une mémoire qui ne s'efface pas. Symbole de la pureté, de l'élévation, de la force qui naît du trouble des eaux, la fleur est un reflet de l'artiste en exil, tentant de s'ancrer dans une nouvelle terre sans jamais oublier ses racines.

À cette époque, Zao Wou-Ki peint des natures mortes en quête de repères : des fruits éclatants, des objets du quotidien, des fleurs délicates. Il emprunte à Cézanne son goût des lignes simples mais sous son pinceau, la matière palpite, s'effrite et vibre d'un souffle nouveau. L'ocre se mêle au gris bleuté et les formes s'effacent doucement, comme si le temps les emportait déjà.

Bien plus qu'une simple fleur, le tableau symbolise une véritable transition entre la figuration et l'abstraction lyrique propre à l'artiste. Posé entre deux mondes, ce lotus représente un adieu suspendu, une promesse d'ailleurs.

It's been a year since Zao Wou-Ki set foot in Paris, leaving behind China with its familiar landscapes, the fluid ink of calligraphy and the scent of blooming lotuses. Yet on this canvas, nothing has disappeared. The fragile lotus floats in the center, echoing a memory that never fades. Symbolizing purity, elevation and the strength born from the turbulence of water, the flower is a reflection of the artist in exile, trying to anchor himself in a new land without ever forgetting his roots.

During this period, Zao Wou-Ki painted still lifes in search of landmarks: bright fruit, everyday objects and delicate flowers. He borrowed Cézanne's taste for simple lines, but under his brush, matter pulsed, crumbled and vibrated with a new breath. Ochre mingles with bluish-grey, and shapes gently fade away, as if already swept away by time.

Much more than a simple flower, the painting symbolizes a genuine transition between figuration and the artist's own lyrical abstraction. Posed between two worlds, this lotus represents a suspended farewell, a promise of elsewhere.



Cat. 58
Sans Titre (Fleurs De Lotus), circa 1949
Signé en bas à droite : Zao Wou-Ki
Huile sur toile d'origine
27 x 35 cm / 10 5/8 x 13 3/4 in.

Les natures mortes de Zao Wou-Ki

Yann Hendgen
Directeur Artistique
de la Fondation Zao Wou-Ki.

L'importance des quarante et une natures mortes exécutées par Zao Wou-Ki peut sembler anecdotique en comparaison des presque mille neuf cents peintures de son œuvre. Ce corpus est cependant à bien des égards représentatif de l'évolution et des recherches du jeune peintre qu'il était alors.

Des trois peintures des années 1930 conservées, deux sont des natures mortes. Ce sont des œuvres d'étude exécutées en cachette à l'Académie des Beaux-arts de Hangzhou. Un bouquet de fleurs de 1935 montre une nette influence impressionniste, tandis que *La Nature Morte Aux Pommes* de 1935-1936 est directement inspirée des œuvres de Cézanne.

Ce sont les deux seuls exemples connus antérieurs au départ de l'artiste pour la France, même si l'on peut imaginer que d'autres natures mortes peintes en Chine ont pu être détruites par la suite. En comparaison, on dénombre quinze portraits et quatorze paysages jusqu'en 1947.

En 1948, l'année de son arrivée à Paris en avril, Zao Wou-Ki ne peint qu'une seule nature morte sur papier. L'héritage cézannien est ici éclatant : une ligne horizontale évoque une table sans plus de description tandis qu'une cafetière, deux citrons et une assiette avec des raisins lévitent sur un fond jaune.

Dans la frénésie de création qui suit son installation, Zao Wou-Ki ne peint que peu de natures mortes : six en 1949, trois en 1950 et trois en 1951. Deux œuvres de 1949 représentant des vases de fleurs traduisent les influences impressionnistes déjà ressenties en Chine et sans doute ravivées par les visites dans les musées parisiens. Le vase se détache sur un fond bipartite : une partie inférieure correspondant à une table et un fond neutre qui met en valeur les branches de fleurs. Le premier tableau évoque sensiblement les natures mortes exécutées à la même époque par Sanyu, tandis que le second rappelle celles des impressionnistes et de Henri Fantin-Latour.

Des constantes plastiques sont ainsi déjà visibles : sur un fond généralement uni, parfois très vivement coloré, se détachent des fleurs dans un pot ou un vase, des fruits (citrons, raisins, noix, poires, pommes), des branchages et plus rarement des poissons, positionnés sur des meubles qui, suivant la tradition cézannienne poussée jusqu'à l'épure, sont rendus par des lignes continues qui matérialisent leurs arêtes.

Certaines natures mortes utilisent encore la vue cavalière chinoise, transformant une coupe contenant deux poissons en une sorte de mandorle. La monochromie bleutée des *Citrons*, peinture travaillée à plusieurs reprises entre décembre 1949 et septembre 1950, est traversée par la stridence jaune des deux agrumes et de la petite touche de violet qui anime le branchage.

Une *Nature Morte Rouge* de 1951 révèle déjà un travail plus intéressé par la couleur que par le dessin : sur un fond sans perspective, les lignes des poires comme du compotier peinent à contenir leur propre couleur ou à empêcher le rouge de les dévorer.



Zao Wou-Ki, *Sans Titre (Nature Morte Aux Pommes)*, 1935-1936.
© Adagp, Paris, 2021. ©Antoine Mercier.

L'artiste représente sa vaisselle : si la silhouette de la cafetière peinte en 1948 est occidentale, celles des théières semblent bien asiatiques. On retrouve également de toile en toile des tasses et des bols décorés de fines lignes colorées, témoignage des essais de décoration de céramiques effectués par l'artiste au début des années 1950, dont le musée Cernuschi possède plusieurs exemplaires très similaires. Une tasse haute aux parois légèrement bombées et aux lèvres s'évasant est ainsi présente sur huit toiles.

Les années 1952 et 1953 concentrent à elles seules vingt-cinq natures mortes qui rendent compte de l'évolution des recherches de l'artiste. Suite à l'impact des œuvres de Paul Klee vues à Berne en 1951, le style de Zao Wou-Ki change sensiblement. L'influence de Cézanne se synthétise : les lignes des meubles devenues de fines membranes retiennent imparfaitement les couleurs qui s'en échappent. Les feuilles aux minces nervures, les fruits-fleurs ou les objets se transforment parfois en motifs graphiques sans réalité spatiale, ensembles de lignes que la couleur traverse. Ces recherches graphiques découlent sans doute de l'influence des peintures et des sculptures longilignes de son voisin Alberto Giacometti.

Zao Wou-Ki cherche aussi à s'échapper de ses modèles et tente de renouveler son approche de la nature morte. Il ajoute des objets de son quotidien, comme une pipa chinoise ou une guitare occidentale, rappelant ainsi son goût pour la musique et le chant. Il commence cependant à ressentir la limite du motif. « *J'étais obsédé par l'idée que je devais chaque jour trouver un sujet : un bateau, deux bateaux, trois bateaux, une nature morte, un paysage. Cela devenait un problème de mise en page, d'arrangement. Il fallait découvrir une variation, créer une atmosphère, rendre compte du présent.* »¹.

Deux peintures permettent de mesurer ses tentatives pour s'échapper de ce système qui l'opprime. Dans *La Nappe Blanche* peinte en juin 1953, un fond bleu s'affranchit des règles et envahit le sol, la table et le vase en un all-over très matissien. *Fleurs Tourmentées*, achevé avant août 1953, montre que le passage dans le monde des signes est proche : fond et sol se mêlent, les fleurs et le vase forment un réseau graphique de lignes épurées qui indiquent la tentation croissante de l'abstraction.

« *Natures mortes, fleurs et animaux disparaurent. J'essayais de déceler, avec des signes, quelque chose d'imaginaire qui s'inscrivait sur des fonds presque monochromes. [...] Puis, petit à petit, les*

signes devinrent des formes ; les fonds, espace. À force de reprendre, de détruire, de recommencer, quelque chose en moi semblait émerger. Ma peinture semblait se mettre en mouvement, s'agiter. »².

Le cheminement vers l'abstraction allant de pair avec la disparition du motif, les natures mortes disparaissent elles-aussi à la fin de l'année 1953. En quittant le monde de la figuration, Zao Wou-Ki invente son propre chemin vers un ailleurs artistique original.

Initialement publié dans le Volume 1
du *Catalogue Raisonné*
des peintures de Zao Wou-Ki
(1935-1958) par Françoise Marquet-Zao
et Yann Hendgen, Flammarion, Paris, 2019.

¹Zao Wou-Ki et Françoise Marquet, *Autoportrait*, Paris, Fayard, 1988, p. 104.

²*Ibid.*, p. 104-105.

Still lifes by Zao Wou-Ki

Yann Hendgen
Artistic Director
of the Zao Wou-Ki Foundation.

The significance of the forty-one still lifes painted by Zao Wou-Ki might seem anecdotal in comparison with the nearly nineteen hundred paintings that make up his body of work. Yet this group is, in many ways, representative of the evolution and investigations of the young painter he was at the time.

Of the three surviving paintings from the 1930s, two are still lifes, study pieces painted secretly at the Hangzhou School of Fine Arts. A flower bouquet from 1935 shows a clear Impressionist influence, while *Still Life With Apples* (1935–1936) is directly inspired by Cézanne.

These are the only known examples preceding the artist's departure for France, though it is likely that other still lifes made in China were later destroyed. By comparison, there are fifteen portraits and fourteen landscapes documented up to 1947.

In 1948, the year Zao Wou-Ki arrived in Paris, he painted only one still life on paper. The Cézannian heritage is evident: a single horizontal line evokes a table with minimal detail, and a coffeepot, two lemons, and a plate of grapes float against a yellow background.

Amid the creative frenzy following his move, he produced few still lifes, six in 1949, three in 1950, and three in 1951. Two works from 1949 featuring vases of flowers echo the Impressionist influences he had felt in China, likely reignited by his visits to Paris museums. In one, the vase appears against a bipartite background, with a tabletop below and a neutral field highlighting the flower branches. This painting recalls Sanyu's still lifes from the same era, while the other is reminiscent of Impressionists like Fantin-Latour.

Certain stylistic constants emerge early on: flowers in pots or vases, fruits (lemons, grapes, nuts, pears, apples), branches, and occasionally fish appear against flat backgrounds, often brightly colored.

These elements are arranged on furniture rendered in Cézannian tradition, using continuous lines to define their edges.

Some compositions still employ the Chinese cavalier perspective, such as a bowl with two fish that takes on a mandorla-like form. In *Citrons*, a work reworked between December 1949 and September 1950, a blue monochrome is interrupted by the piercing yellow of two lemons and a small violet accent on the branch.

In *Nature Morte Rouge* (1951), color begins to take precedence over drawing. On a flat background, the outlines of the pears and bowl struggle to contain the red that seems to engulf them.

Zao Wou-Ki also depicted his own tableware: the coffeepot in 1948 appears Western, while the teapots seem distinctly Asian. Across several canvases, he repeats cups and bowls decorated with delicate colored lines, objects reminiscent of ceramic decorations he experimented with in the early 1950s. The Cernuschi Museum holds several similar pieces. A tall cup with slightly bulging walls and flared rim appears in eight canvases.

The years 1952 and 1953 alone contain twenty-five still lifes, reflecting the artist's evolving stylistic pursuits. After viewing works by Paul Klee in Bern in 1951, Zao's style shifted markedly. The Cézannian structure becomes more fluid: furniture lines become delicate membranes that can barely hold back the color spilling from them. Leaves, fruit-flowers, and objects morph into graphic motifs devoid of spatial realism, webs of lines animated by color.

These graphic explorations were likely influenced by the elongated forms in the paintings and sculptures of his neighbor, Alberto Giacometti.

Zao Wou-Ki also began to seek new ways of approaching still life by incorporating personal objects, such as a Chinese pipa or a Western guitar, referencing his love for music and singing.

Yet he started to feel constrained by the motif: “I was obsessed with the idea that I had to find a subject every day: one boat, two boats, three boats, a still life, a landscape. It became a problem of layout, of arrangement. I had to find a variation, create an atmosphere, express the present.”¹

Two paintings reflect his attempts to break free from this pattern. In *The White Tablecloth* (June 1953), a blue background floods the table, floor, and vase in a Matisse-like all-over. In *Tormented Flowers*, completed before August 1953, the transition into the realm of signs is evident: background and floor merge, while flowers and vase form a network of refined lines pointing toward abstraction.

“Still lifes, flowers, and animals disappeared. I tried to find, through signs, something imaginary that inscribed itself on almost monochrome backgrounds. [...] Then, little by little, the signs became shapes; the backgrounds, space. Through constant reworking, destruction, and starting over, something within me began to emerge. My painting seemed to move, to stir.”²

This progression toward abstraction went hand in hand with the disappearance of subject matter. By the end of 1953, Zao Wou-Ki ceased painting still lifes altogether. By leaving figuration behind, he forged his own path toward a unique and original artistic language.

Originally published in Volume 1
of the *Catalogue Raisonné
of Paintings by Zao Wou-Ki.
(1935-1958)* par Françoise Marquet-Zao
et Yann Hendgen, Flammarion, Paris, 2019.



Zao Wou-Ki, *Citrons*, 1949-1950.
© Adagp, Paris, 2023. © Fondation Zao Wou-Ki Photographie. © Naomi Wenger.

¹Zao Wou-Ki et Françoise Marquet, *Autoportrait*, Paris, Fayard, 1988, p. 104.

²*Ibid.*, p. 104-105.

CONTACTS

HELENE BAILLY MARCILHAC
FOUNDER & DIRECTOR
T. +33 (0)6 60 82 45 03
HELENE@HELENEBAILLY.COM

JOSEPHINE FERRAND
SALES & LOANS
T. +33 (0)6 71 86 31 66
JOSEPHINE@HELENEBAILLY.COM

SALOMÉ DE BRYAS
SALES & FAIRS
T. +33 (0)6 82 60 39 58
SALOME@HELENEBAILLY.COM

AURELIE FRANCIN
ACQUISITIONS
T. +33 (0)6 83 95 85 33
AURELIE@HELENEBAILLY.COM

MARION NGUYEN
DESIGN
T. +33 (0)6 47 71 71 71
MARION@HELENEBAILLY.COM

HELENE BAILLY

DU LUNDI AU VENDREDI, DE 9H À 19H
LE SAMEDI, DE 10H À 19H
LE DIMANCHE SUR RENDEZ-VOUS

FROM MONDAY TO FRIDAY, FROM 9AM TO 7PM
ON SATURDAY, FROM 10AM TO 7PM
ON SUNDAY BY APPOINTMENT

71, RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORÉ
75008 PARIS
T. +33 (0)1 44 51 51 51

Remerciements

Samir Boujddaini
Salomé de Bryas
Kenza Zizi
Joséphine Ferrand
Etienne Jollet
J. Jansem
Alexandra Henze
Marc Ottavi
Pascal Perrin
Le Comité Valtat
Yann Hendgen
Galerie du Passage
SOCIÉTÉ
Joëlle Koops

Conception et réalisation graphique

Marion Nguyen

Crédits photographiques

Maurice Aeschimann : 111.
Juan Cruz Ibañez Gangutia : 27, 27.
Axel Fried : 54, 55.
Trevor Good : 105.
Cécil Mathieu : 4, 6, 17, 60, 82, 88, 93, 121, 126, 140, 158.
Julien Pepy : 1, 2, 3, 18, 19, 20, 23, 33, 35, 36, 37, 39, 41,
44, 45, 47, 49, 51, 57, 59, 63, 71, 73, 75, 76, 77, 79, 91, 95,
99, 102, 103, 107, 115, 116, 118, 127, 128, 133, 137, 141,
145, 147, 151, 153.

Tous droits réservés.
© HELENE BAILLY, Paris, France

HELENE BAILLY

71, rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris, France

T. +33 (0)1 44 51 51 51 | gallery@helenebailly.com | www.helenebailly.com