

POST-WAR & CONTEMPORAIN I

Mardi 4 juin 2019 - 18h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris



ARTCURIAL



POST-WAR & CONTEMPORAIN I

Mardi 4 juin 2019 - 18h

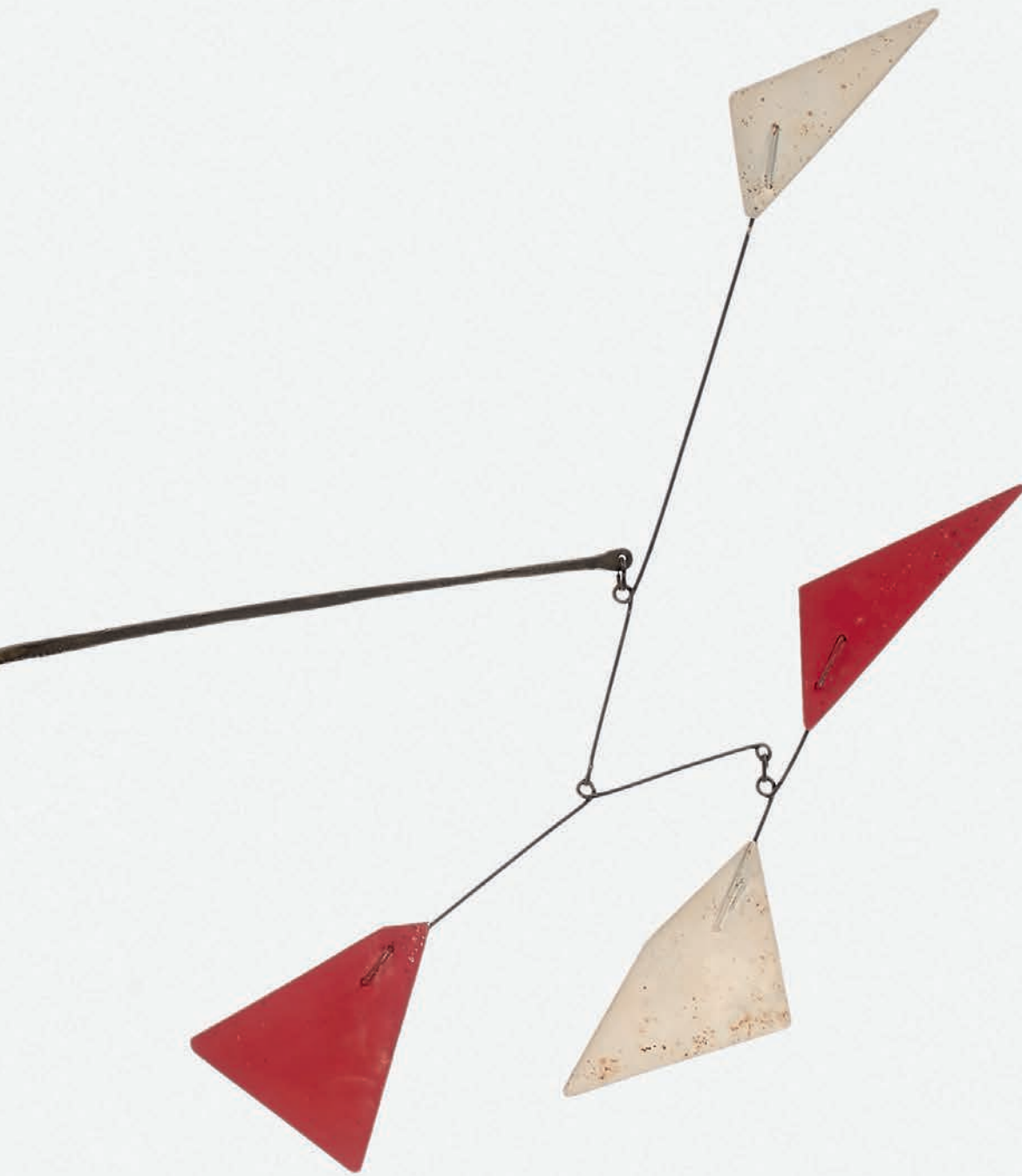
7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

lot n°2, Chu Teh-Chun, *Synthèse hivernale C*, 1988
(détail) p.14

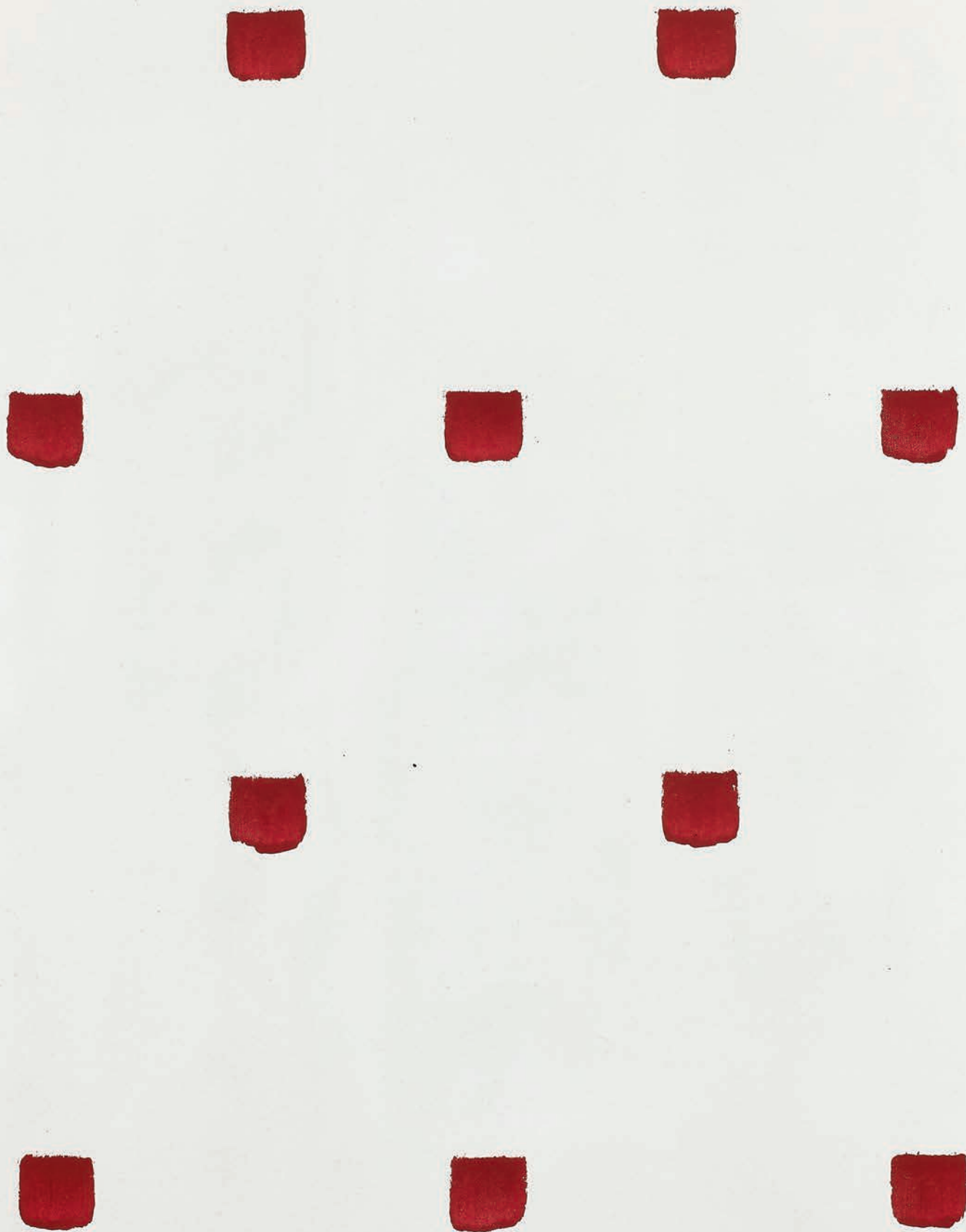




lot n°4, Zao Wou-Ki, 24.1.61/62, 1961-62
(détail) p.24



lot n°18, Alexander Calder, *Sans titre*
(détail) p.86



DÉPARTEMENTS DU XX^e SIÈCLE



Fabien Naudan
Vice-président
Directeur des départements
du XX^e s.



Francis Briest
Commissaire-priseur
Président du conseil de
surveillance et de stratégie



Bruno Jaubert
Directeur
Impressionniste & Moderne



Hugues Sébilleau
Directeur
Post-War & Contemporain



Arnaud Oliveux
Directeur
Urban Art
Commissaire-priseur



Aude de Vaucresson
Spécialiste
Post-War & Contemporain
Belgique



Karine Castagna
Spécialiste Urban Art
et Limited Edition



Pierre-Alain Weydert
Spécialiste
Estampes, Livres Illustrés
et Multiples



Capucine Tamboise
Spécialiste junior
Photographie



Florent Wanecq
Catalogueur
Impressionniste & Moderne



Jessica Cavaleiro
Recherche et certificat
Impressionniste & Moderne
Post-War & Contemporain



Sophie Cariguel
Catalogueur
Post-War & Contemporain



Elodie Landais
Administrateur
Impressionniste & Moderne



Vanessa Favre
Administrateur
Post-War & Contemporain



Salomé Pirson
Client & Business
Développement
des départements
du XX^e siècle



Alma Barthélemy
Assistante
du Vice-président

EUROPE



Martin Guesnet
Directeur Europe



Vinciane de Traux
Directeur Belgique



Emilie Volka
Directeur Italie



Caroline Messensee
Directeur Autriche



Miriam Krohne
Directeur Allemagne



Louise Gréther
Directeur Monaco

POST-WAR & CONTEMPORAIN I

vente n°3883

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Téléphones pendant l'exposition
Tél.: +33 (0)1 42 99 16 13

Vendredi 31 mai
11h-19h

Samedi 1^{er} juin
11h-18h

Dimanche 2 juin
14h-18h

Lundi 3 juin
11h-19h

VENTE

Mardi 4 juin 2019 - 18h

Commissaire-Priseur
Francis Briest

Directeur des départements du XX^e s.
Fabien Naudan

Spécialiste
Hugues Sébilleau
Directeur
Tél.: +33 (0)1 42 99 16 35
hsebilleau@artcurial.com

Catalogueur
Sophie Cariguel
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 04
scariguel@artcurial.com

Informations
Vanessa Favre
Tél.: +33 (0)1 42 99 16 13
vfavre@artcurial.com

Recherche et authentification
Jessica Cavalero
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 08
jcavalero@artcurial.com

Catalogue en ligne :
www.artcurial.com

Comptabilité clients
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 71
salesaccount@artcurial.com

Transport et douane
Tél.: +33(0)1 42 99 16 57
+33 (0)1 42 99 20 77
shipping@artcurial.com

**Ordres d'achat,
enchères par téléphone**
Kristina Vrzests
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 51
bids@artcurial.com

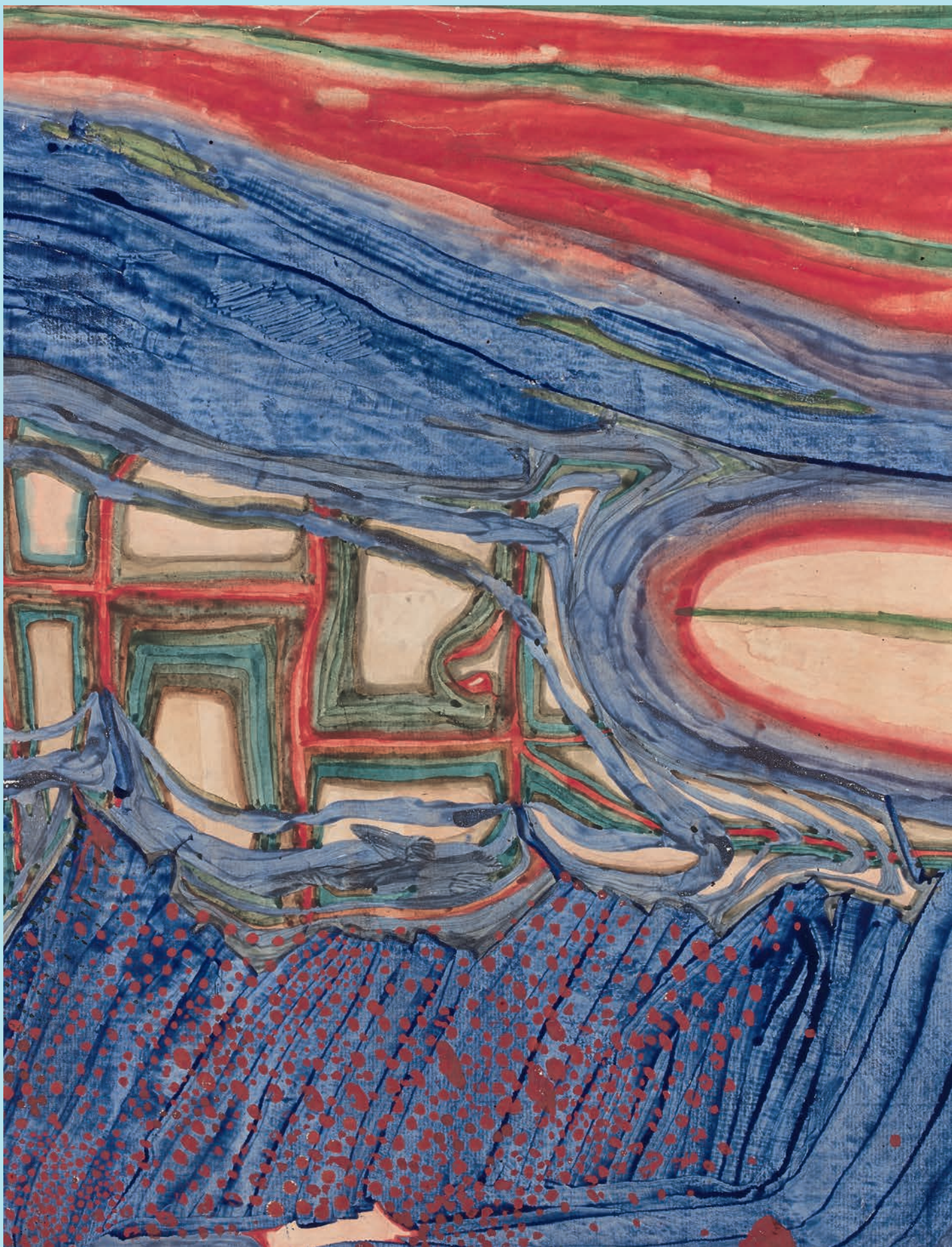
ARTCURIAL
Live Bid

Assistez en direct aux ventes
aux enchères d'Artcurial et
enchérissez comme si vous y étiez,
c'est ce que vous offre le service
Artcurial Live Bid.
Pour s'inscrire :
www.artcurial.com



Lots 17, 19, 20, 22, 25 et 30
en provenance hors CEE (indiqués
par un **Ⓞ**): Aux commissions et
taxes indiquées aux conditions
générales d'achat, il convient
d'ajouter la TVA à l'import
(5,5 % du prix d'adjudication).

lot n°13, Friedensreich Hundertwasser, *Les fenêtres d'un fludoïd*, 1957
(détail) p.64



INDEX

B

BHABHA, Huma - 30

C

CALDER, Alexander - 18
CHU Teh-Chun - 2, 3
COMBAS, Robert - 26

F

FAUTRIER, Jean - 7

H

HANTAÏ, Simon - 14
HIRST, Damien - 20
HUNDERTWASSER, Friedensreich - 13

L

LEWITT, Sol - 21

M

MATTA, Roberto - 1
MOTHERWELL, Robert - 9
MUNIZ, Vik - 24

S

SAINT PHALLE, Niki de - 12, 27

P

POLIAKOFF, Serge - 11
POLLOCK, Jackson - 10

R

RAYSSE, Martial - 23
RUSCHA, Ed - 22

T

TÀPIES, Antoni - 8
TORONI, Niele - 19

U

Ufan, LEE - 17

V

VASARELY, Victor - 15, 16

W

WARHOL, Andy - 25

Z

ZAO, Wou-Ki - 4, 5, 6

1

Roberto MATTA

1911-2002

**La tierra (el Perú) de disfruta
Circa 1970**

Huile sur toile

Signée en bas à gauche «Matta», titrée
et annotée au dos «La tierra (el Perú)
de disfruta, M... chica»

162,50 x 206,50 cm

Provenance:

Vente, New York, Sotheby's,

19 mai 1987, lot 29

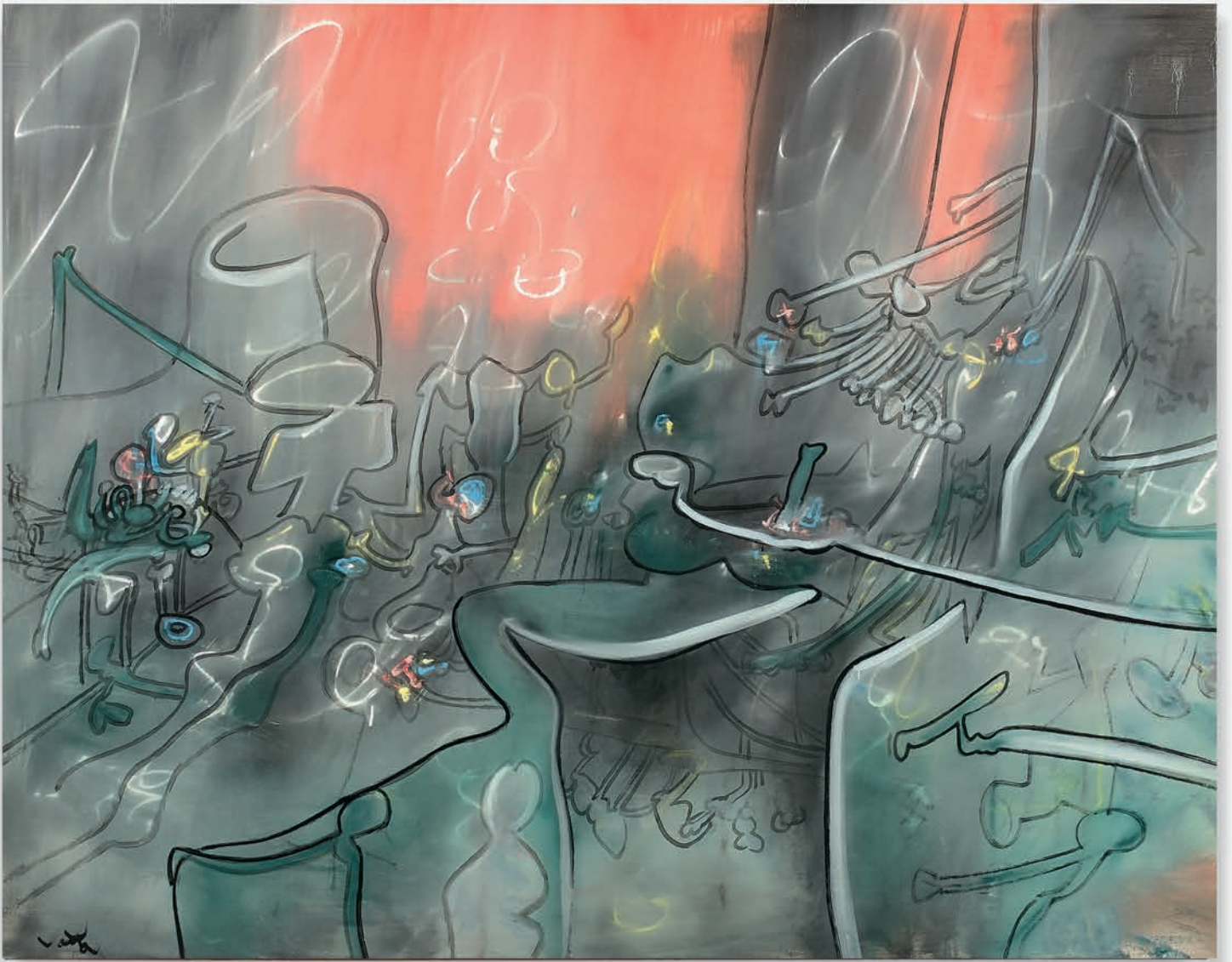
Collection particulière, France

Un certificat de Monsieur Ramuntcho

Matta sera remis à l'acquéreur.

*Oil on canvas; signed lower left,
titled and inscribed on the reverse;
64 x 81 1/4 in.*

120 000 - 180 000 €



Roberto MATTA

1911 - 2002

La tierra (el Perú) de disfruta
Circa 1970

« Je procède à une captation de forces,
d'énergies, qui viennent on ne sait d'où.
Tout cela passe par moi, mais n'est pas moi.
Je suis un filtre d'invisible. »

– Robert Matta, 2000

Fr

« C'est cet exil qui a déterminé toute ma vie, entre deux cultures. Mon travail est un travail de séparation. [...] De l'exil, je suis passé à l'« Ex-il », quelque part entre le connu et l'inconnu, entre la réalité et l'imaginaire. Là où commence la poésie ». Ballotté entre deux cultures, celle de l'Amérique Latine (Robert Matta est né au Chili mais coupe tout lien avec son pays suite au coup d'état de Pinochet en 1973) et de l'Europe (il s'installe en France en 1933), l'artiste ne cesse de puiser sa force dans l'identification avec le surréalisme d'un côté et l'idée d'endosser le rôle « d'artiste révolutionnaire » de l'autre. Son œuvre engagée esthétiquement et socialement traduit le dynamisme de son propos. *La tierra (el Perú) de disfruta* engage le spectateur dans un maelstrom de signes, taches et lignes qui relève à la fois et anachroniquement du street art (ses lignes blanches évoquent une signature murale à la bombe) et de

l'excentricité surréaliste. *La terre de plaisir* dépeint ainsi des éléments oniriques qui rejoignent les ambitions du groupe. L'approche de Matta est en effet très similaire à celle d'André Breton qui affirme: « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue. »

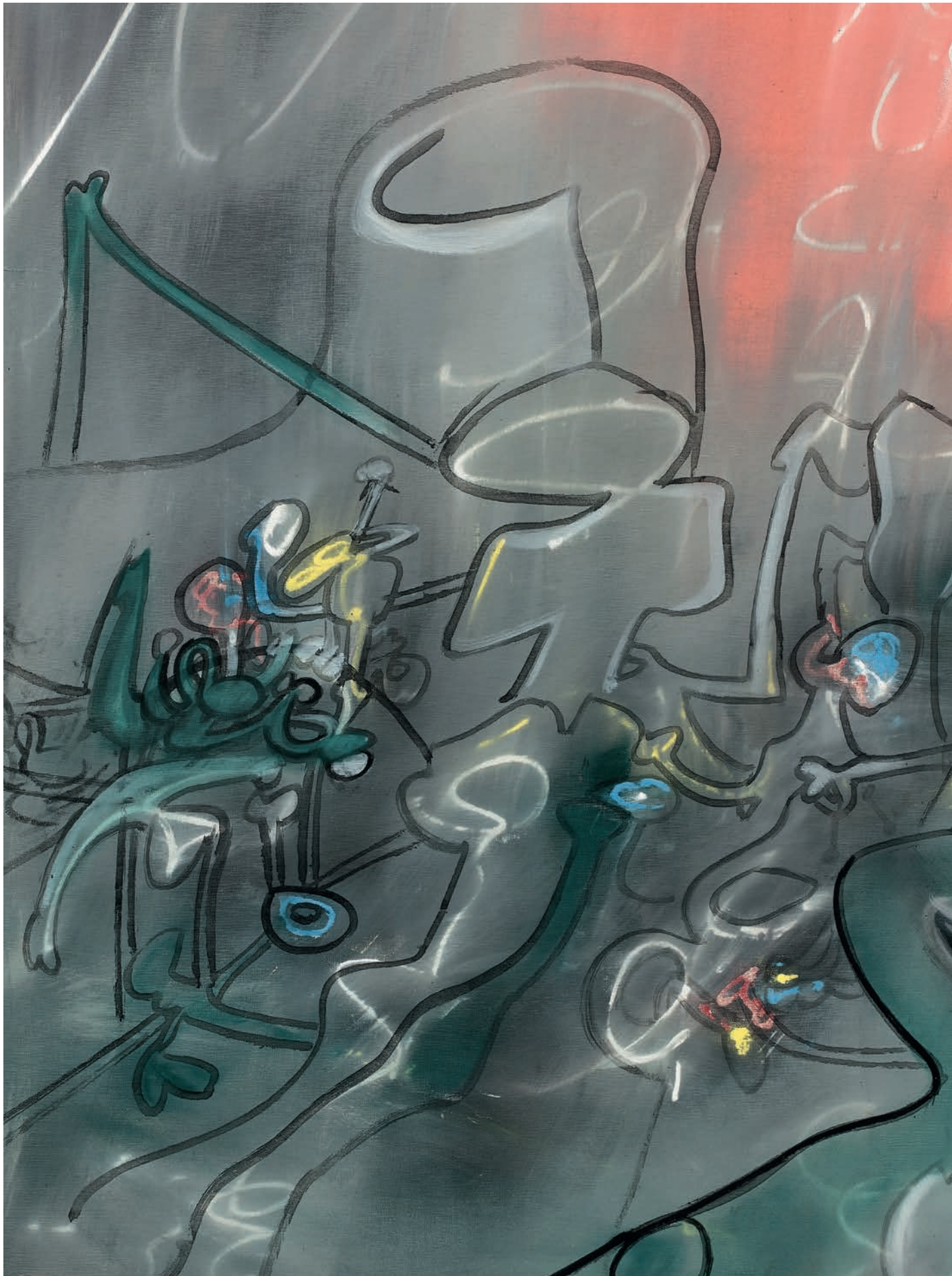
L'œuvre est réalisée au début des années 1970, quelque temps après le coup d'état dans son pays. Matta est exclu du groupe des surréalistes depuis une vingtaine d'années par Breton qui le soupçonne d'une liaison avec la femme du peintre Arshile Gorky. *La terre de plaisir*, hommage au Pérou, en gagne tout autant de puissance et d'indépendance, affranchie des contraintes et riche de l'expérience passée.

En

"It's this exile that determined my whole life, between two cultures. My work is a work of separation. [...] I went from Exile, to "Ex-it", somewhere between the known and the unknown, between reality and fantasy. Where poetry starts." Buffeted between two cultures, that of Latin America (Robert Matta was born in Chile but severed all ties with his country after the coup d'état by Pinochet in 1973) and that of Europe (he settled in France in 1933), the artist continually drew strength from his identification with Surrealism, on the one hand, and the idea of assuming the role of "revolutionary artist", on the other. His socially and aesthetically engaged work conveys the vitality of his message. "La tierra (el Perú) de disfruta" makes the spectator an active participant in a maelstrom of signs, spots, and lines which issues from, whilst

being anachronistic of, street art (its white lines call to mind a signature on a wall done with spray paint) and from Surrealist eccentricity. "La terre de plaisir" also portrays dreamlike elements that converge on the group's ambitions. Matta's approach was effectively very similar to that of Breton who stated: "I believe in the future union of these two seemingly contradictory states, that are fantasy and reality, in a sort of absolute reality."

The work was carried out at the start of the 1970s, a while after the coup d'état in his country. Matta had been excluded from the Surrealist group for around twenty years by Breton who suspected him of having an affair with the wife of painter Arshile Gorky. "La terre de plaisir", a tribute to Peru, therefore gained in both power and independence, freed from constraints, and enriched by past experience.



CHU Teh-Chun

1920-2014

Synthèse hivernale C – 1988

Huile sur toile

Signée en chinois, en Pinyin et datée
 en bas à droite «Chu Teh-Chun, 88»,
 contresignée en chinois et en Pinyin,
 datée et titrée au dos «Synthèse
 hivernal C, Chu Teh-Chun, 1988»
 130 x 195 cm

Provenance:

Atelier de l'artiste
 Galerie Artko, Toulouse
 Acquis directement auprès de cette
 dernière par l'actuel propriétaire
 en 1989

Expositions:

Toulouse, Galerie Artko, *Chu Teh-Chun*,
 octobre-novembre 1989

L'authenticité de cette œuvre a été
 confirmée par la Fondation Chu Teh-Chun,
 Genève.

Cette œuvre est vendue en collaboration
 avec Artcurial Toulouse-Jean-Louis
 Vedovato.

*Oil on canvas; signed in Chinese
 and Pinyin and dated lower right,
 signed again in Chinese and Pinyin,
 dated and titled on the reverse;
 51 1/4 x 76 3/4 in.*

1 000 000 - 1 500 000 €

«(...) en train en hiver, il [Chu Teh-Chun]
 traversait une forêt sur laquelle il neigeait.»



CHU Teh-Chun

1920-2014

Synthèse hivernale C – 1988



Chu Teh-Chun et Zao Wou-Ki
© Didier Gicquel D.R.

Fr

«On le compare à Zao Wou-Ki. Ils ont presque le même âge, tous les deux sont sortis de l'École des Beaux-Arts de Hangzhou, tous les deux ont commencé par des peintures académiques puis se sont jetés dans l'abstrait. Tous les deux sont aujourd'hui académiciens. Mais qu'est-ce qui fait la touche personnelle de ces deux vieux camarades?

Teh-Chun réfléchit. «Je suis plus viril. Wou-Ki est un chinois du Sud, il a un côté très délicat, très raffiné. Je suis moi, le Chinois du Nord, plus... brut.» L'ancien basketteur sourit. «Mon travail est un jaillissement des sentiments. Je ne suis pas conceptuel. J'ai besoin d'être en feu.» En feu, voilà ce qui caractérise Chu Teh-Chun, maître de l'abstraction lyrique habitant la France depuis ses trente-cinq ans, en 1955. Même lorsqu'il dépeint l'hiver, l'artiste chinois fait éclater la peinture, jaillir les couleurs,

vibrer le pinceau, comme dans une symphonie fantastique. Le mouvement n'a cesse de s'exprimer dans toute la spontanéité qui est sienne naturellement. Chu Teh-Chun martèle, égrène, fuse, et fait rimer les couleurs avec le souffle vital qui règne dans ses tableaux.

Synthèse hivernale C est réalisé en 1988, l'année qui suit son succès asiatique quand, en 1987, il expose au Musée National d'Histoire de Taïpei. L'artiste joint alors trente-deux ans d'immigration et le rappel de ses origines: libéré de l'immense poids de la reconnaissance par les siens, il produit sans aucune retenue. Cette œuvre, issue de la synthèse qui en porte même le nom, allie un moment particulier de la carrière de l'artiste à une histoire singulière, celle d'un collectionneur qui ne s'en est jamais séparé, du jour de l'acquisition –auprès de Bernard et Mireille Dufor qui préparent leur exposition à la galerie Artko de

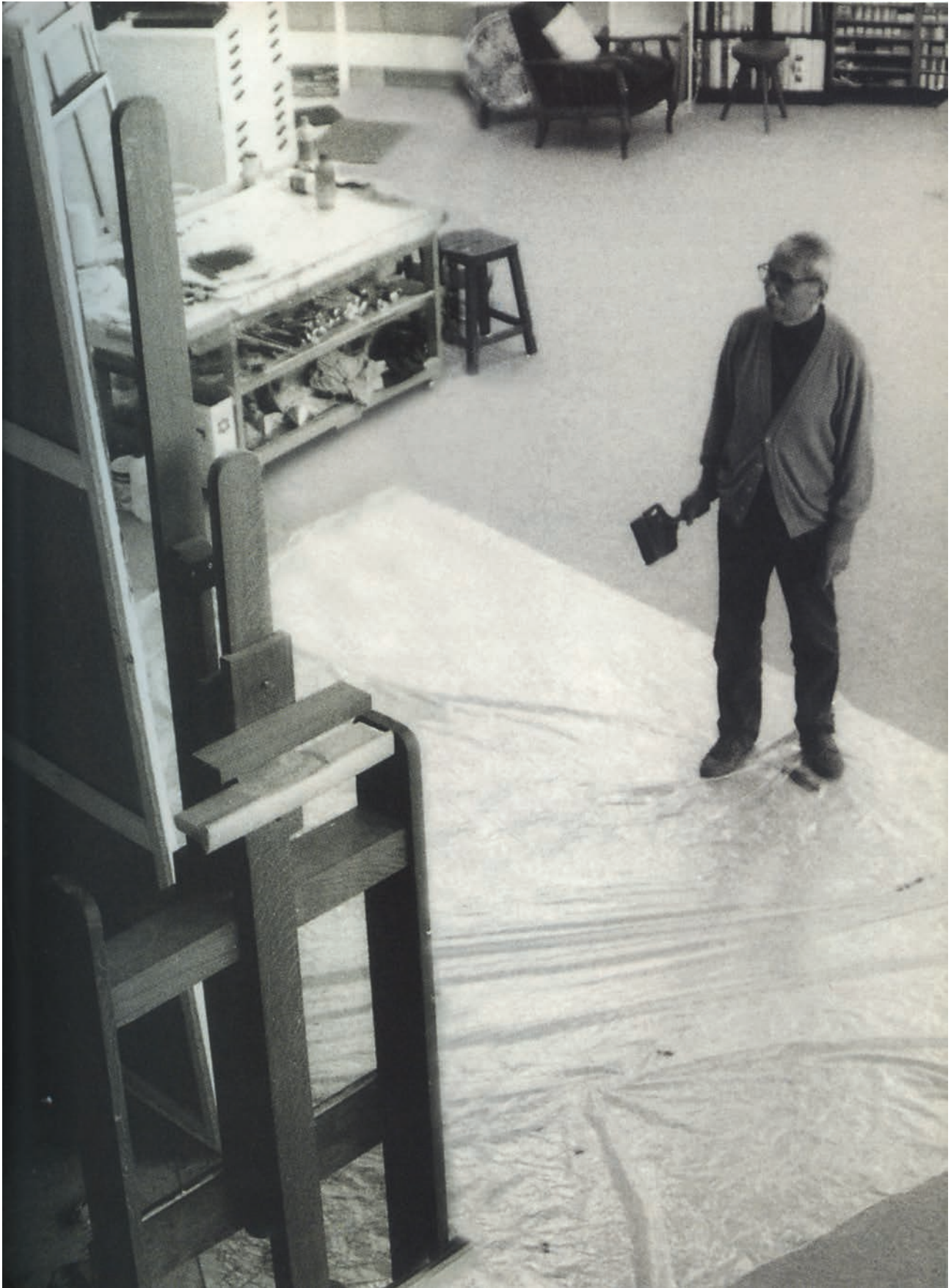
En

"He was compared to Zao Wou-Ki. They were born around the same time, both studied at the China Academy of Art in Hangzhou, both started with academic painting and fell into Abstract Art. Both became members of the Académie des Beaux-Arts. What gave these two long-standing friends their individual touch?

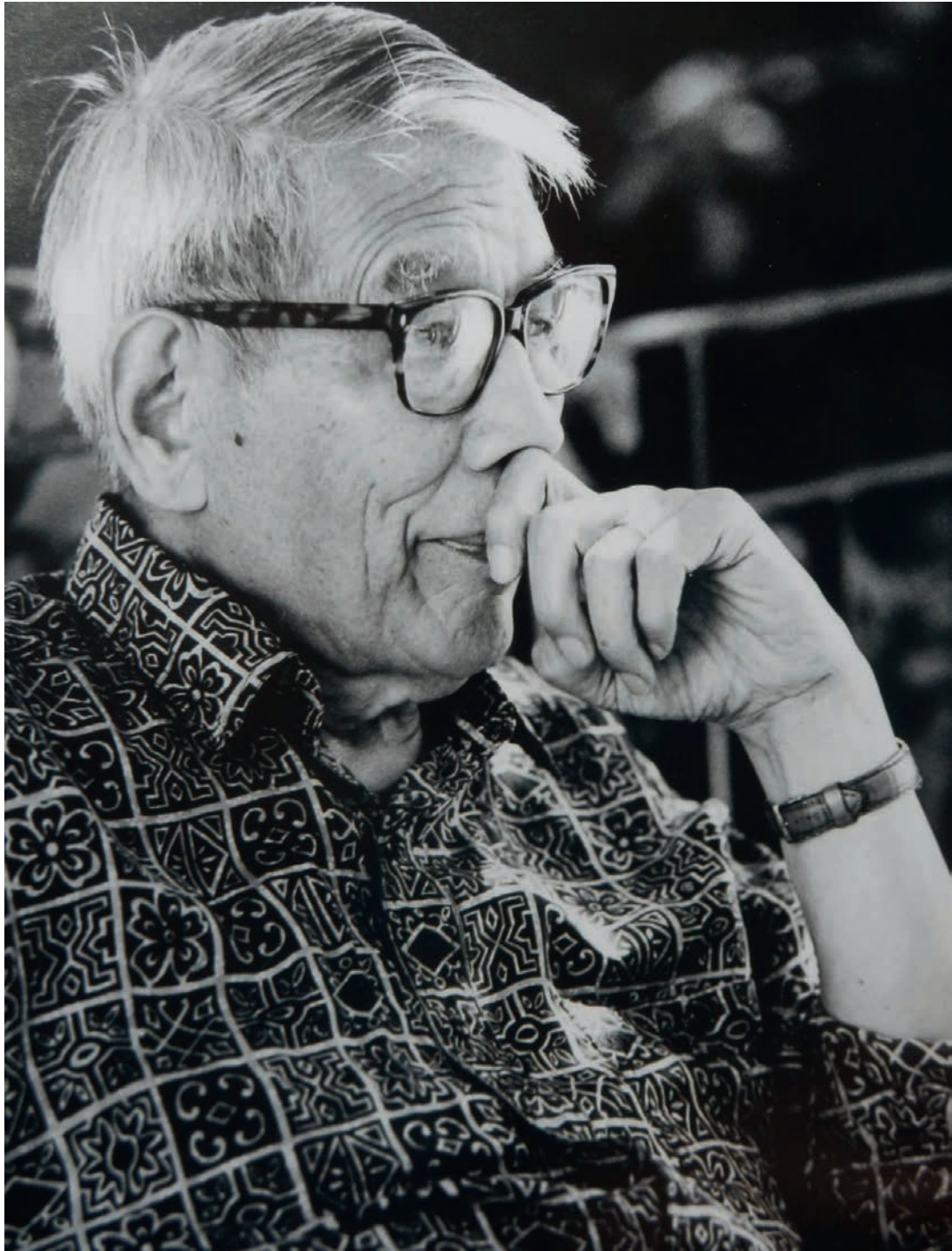
Teh-Chun mused. "I am more manly. Wou-Ki is from South China. There's something very delicate and very refined about him. Me, I'm from North China, I'm less... polished." The former basketball player smiled. "My work is a burst of emotions. I'm not conceptual. I need to be on fire." On fire, that's what sums up Chu Teh Chun, a master of Lyrical Abstraction who moved to France when he was thirty-five, in 1955. Even when he portrayed winter, the Chinese artist made

his painting vivid, the colours gushed forth, and his brush vibrated like a fantastic symphony. Movement continually expressed itself with all the spontaneity naturally inherent to it. Chu Teh Chun would apply, smooth down, combine, and make his colours rhyme with the vital spirit that prevailed in his works.

"*Synthèse hivernale C*" was carried out in 1988, the year that followed his success in Asia when in 1987, his work was exhibited at the Taipei National Museum of History. The artist combined thirty-two years of immigration with a reminder of his origins: freed from the immeasurable burden of recognition by his own people, his creative productivity was unbridled. This work, part of the synthesis which bears the same name, links a particular point in the artist's career to a special story, that of a collection



Chu Teh-Chun dans son atelier à Vitry en 1993 D.R.



Chu Teh-Chun dans les années 80 D.R.

CHU Teh-Chun

1920-2014

Synthèse hivernale C – 1988

Fr

Toulouse en 1989– à aujourd’hui. Le propriétaire raconte avoir choisi son tableau dans l’atelier même de Chu Teh-Chun à Bagnolet (où les galeristes l’amènent) et qui aurait ainsi relaté son inspiration: «en train en hiver, il traversait une forêt sur laquelle il neigeait». Chu Teh-Chun n’ayant pas encore acquis la notoriété qu’on lui connaît, le tableau est longtemps resté le plaisir exclusif de ses propriétaires avertis, ayant reconnu l’immense talent traversant la toile. En effet, on y lit avant tout une écoute extrêmement sensible de la nature, comme si l’artiste prenait le pouls de cet hiver mêlant différentes forces opposées. Ici la ligne calligraphiée, là les milliers de points blancs évoquant la neige, puis des espaces blancs épars happant le regardeur, et enfin des coulées noires s’effaçant sous l’accumulation des flocons. Le lyrisme habite la toile et l’imagination bat son plein, bercée par la poésie du graphisme onirique du peintre. Les notes rosées qui scandent le paysage, se prononçant timidement à travers les traits embroussaillés, rappellent délicatement la chaleur d’un hiver aux couleurs froides, bercé néanmoins par des moments brûlant de joie, résonnant de gammes majeures, ou du crépitement d’un feu de cheminée, ce même feu dont l’artiste se réclame.

En

which has never been separated, from the day of its acquisition –by Bernard and Mireille Dufor who were preparing their exhibition at the Artko Gallery in Toulouse in 1989– to today. The owner related that he chose the painting in Chu Teh Chun’s studio in Bagnolet (where the gallery owners had taken him) and where the artist also told him of his inspiration: "on a train in winter, he was going through a forest where it was snowing". Chu Teh Chun had not yet become famous and for a long time the

painting gave pleasure solely to its knowing owners, who had recognised the immense talent that shone out from the canvas. Effectively, first and foremost, we remark a meticulous attentiveness to nature, as if the artist were checking the heartbeat of this winter season that brings together opposing forces. Here, the calligraphed line, there, the thousand white spots that bring to mind the snow, then scattered white spaces that catch the onlooker’s attention, and finally, trickles of black that are concea-

led under the build-up of snow flakes. The painting is steeped in lyricism and imagination is in full swing, lulled by the poetry of the painter’s dreamlike brushstrokes. The pinkish touches which punctuate the landscape, timidly making themselves seen through the unruly lines, delicately bring to mind the warmth of a cold-coloured winter, watched over all the same by moments that burn with joy, echoing major scales, or the crackling of a log fire, the fire to which the artist laid claim.



CHU Teh-Chun

1920-2014

Le 29.8.1966 – 1966

Huile sur toile

Signée en chinois et en Pinyin en bas
à droite «Chu Teh-Chun», datée au dos
«le 29.8.1966»

65 x 100 cm

Provenance:

Collection particulière, France

Bibliographie:H. Juin, *Chu Teh-Chun*, Éditions Le Musée
de Poche, Paris, 1979, reproduit en
couleur p. 84 (date erronée)L'authenticité de cette oeuvre a été
confirmée par la Fondation Chu Teh-Chun,
Genève.*Oil on canvas; signed in Chinese and
Pinyin lower right, dated on the reverse;
25 5/8 x 39 5/8 in.*

250 000 - 350 000 €



Chu Teh-Chun dans son atelier
à Arcueil en 1969 D.R.



CHU Teh-Chun

1920-2014

Le 29.8.1966 – 1966

Fr

«Le feu fait un classement: d'abord toutes les flammes se dirigent en quelque sens.../L'on ne peut comparer la marche du feu qu'à celle des animaux: il faut qu'il quitte un endroit pour en occuper un autre; il marche à la fois comme une amibe et comme une girafe, bondit du col, rampe du pied.../ Puis, tandis que les masses contaminées avec méthode s'écroulent, les gaz qui s'échappent sont transformés à mesure en une seule rampe de papillons.» Le poème de Francis Ponge sur le feu retentit dans l'œuvre de Chu Teh-Chun *Le 29.8.1966* (1966). Dans les couleurs rouges, jaunes, orangées et noires de la palette, on pourrait voir les flammes crépitant dans l'âtre d'une cheminée, se déchainant vers le foyer central, au jaune lumineux qui happe l'œil. Le tumulte des extrémités de la toile se fait dentelle en son centre, se délitant en une multitude de traits fins dont la précision contraste avec le fonds des marges. Ces lignes s'entremêlent, fusionnant les couleurs que Chu Teh-Chun applique à l'aide d'une technique novatrice de grattage afin que les différentes couleurs s'imbriquent en couches successives puis se mélangent.

Le 29.8.1966 est réalisée en 1966, alors que Chu Teh-Chun est installé à Paris, riche de nombreux voyages qui alimentent sa palette. En 1956, la rencontre avec l'œuvre du franco-russe Nicolas de Staël, sa première confrontation avec l'abstraction est capitale. Dès lors, sa peinture se renforce et il acquiert très vite une notoriété à Paris puis à l'international. Les œuvres de cette période s'inscrivent déjà dans la maturité.

Cristallisant la poésie asiatique, *Le 29.8.1966* évoque synthétiquement les leçons de Rembrandt: la tension dynamique entre l'ombre et la lumière est particulièrement palpable. Ainsi, dans *Autoportrait au bérêt à plume* (1629), conservé au Isabella Stewart Gardner Museum (Boston), Rembrandt braque la lumière sur une partie du visage du portrait, le reste du corps restant dans l'obscurité. De même, Chu Teh-Chun applique très nettement cette technique dans *Sans titre* insistant sur les halos de lumière centraux.

Le 29.8.1966 est ainsi parfaitement représentatif de la dynamique artistique de Chu Teh-Chun jouant sur un double héritage entre l'Est et l'Ouest et transcendant les frontières esthétiques.



Rembrandt van Rijn,
Autoportrait au bérêt à plumes, 1629
© Musée Isabella Stewart Gardner, Boston D.R.

En

"Fire is selective: first of all, in a way, every flame is going somewhere.../ (You can only compare the way fire moves to the way animals move: it first has to leave one place to occupy another; it advances both like an amoeba and like a giraffe, its head bobbing, its feet dragging)/ Then, as the methodically contaminated masses collapse, the toxic fumes that arise are slowly transformed into a single swarm of butterflies." Francis Ponge's poem on fire rings out through Chu Teh-Chun's "*Le 29.8.1966*" (1966). In the palette of reds, yellows, oranges and blacks, one can almost see the flames crackling in a fireplace, raging towards the main foyer, to the eye-catching incandescent yellow. The turmoil of the painting's extremities turns to lace in its centre, wearing away into a multitude of fine lines whose precision contrasts with the background of the contours. These lines mingle together, blending the colours that Chu Teh-Chun applied using an innovative paring technique so that the different colours overlap in layers then fuse.

"*Le 29.8.1966*" was carried out in 1966, when Chu Teh-Chun

had settled in Paris after numerous journeys that fuelled his palette. In 1956, he discovered the works of Franco-Russian painter Nicolas de Staël, and this first encounter with abstraction was crucial. From then onward, his painting gained strength and he very rapidly made a name for himself in Paris and then abroad. His works at the time were already those of a painter who had reached maturity.

Crystallising Asian poetry, "*Le 29.8.1966*" synthetically calls to mind Rembrandt's Lessons: the dynamic tension between shadow and light is particularly tangible. Thus, in "*Autoportrait au bérêt à plume*" (1629), now in the Isabella Stewart Gardner Museum (Boston), Rembrandt shines the light on one side of the portrait's face, whilst the rest of the body remains in the dark. In the same way, Chu Teh-Chun clearly applies this technique in "*Sans titre*" by insisting on the central halos of light.

"*Le 29.8.1966*" is therefore perfectly representative of Chu Teh-Chun's artistic dynamic, playing on a double heritage between the East and West and transcending aesthetic boundaries.



ZAO Wou-Ki

1920-2013

24.1.61/62 – 1961-62

Huile sur toile

Signée en chinois et en Pinyin à droite,
centre inférieur «Zao», contresignée
et datée au dos «Zao Wou-ki, 24.1.61/62»
146 x 114 cm

Provenance:

Kootz Gallery, New York
Galerie de France, Paris
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

Bibliographie:

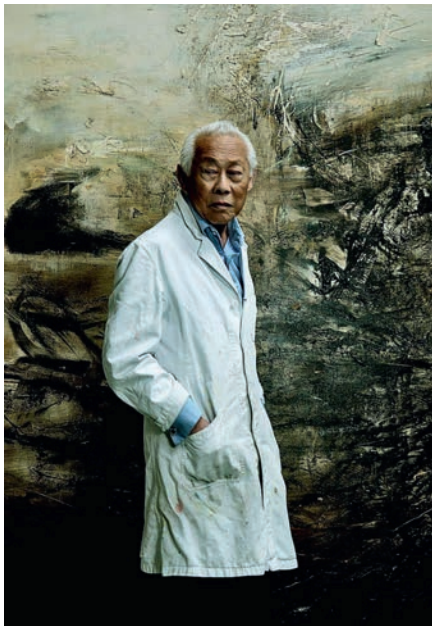
J. Leymarie, *Zao Wou-ki*, Éditions du
Cercle d'Art, Paris, 1986, reproduit
en couleur sous le n°94, p. 142
(date et taille erronées)

Cette œuvre sera répertoriée dans le
Catalogue Raisonné à venir, établi par
Madame Françoise Marquet et Monsieur
Yann Hendgen.

Un certificat de la Fondation Zao Wou-Ki
sera remis à l'acquéreur.

*Oil on canvas; signed in Chinese
and Pinyin right centre lower,
signed again and dated on the reverse;
57 1/2 x 44 7/8 in.*

1 500 000 - 2 500 000 €



Zao Wou-Ki dans son atelier à Paris en 2003
© Philippe Chancel D.R.



ZAO Wou-Ki

1920-2013

24.1.61/62 – 1961-62



Zao Wou-Ki dans son atelier parisien vers 1964 D.R.

Fr

«Ma peinture devient illisible. Natures mortes et fleurs n'existent plus. Je tends vers une écriture imaginaire, indéchiffrable». En 1976, Zao Wou-Ki partage un constat sur l'évolution de son esthétique qui se veut une réflexion sur son voyage créatif, de la peinture traditionnelle chinoise au dialogue avec les artistes occidentaux contemporains.

Né en Chine, Zao Wou-Ki se sensibilise très jeune à la peinture. Profondément influencé par son grand-père qui participe à son éducation artistique en l'invitant à admirer la calligraphie chinoise, il entre à quatorze ans à l'école des beaux-arts de Hangzhou avant de s'installer une dizaine d'années plus tard à Paris. Grâce à ses rencontres en Europe et cette double éducation picturale, la pratique de Zao Wou-Ki s'émancipe complètement pour donner naissance aux toiles marquées par l'abstraction lyrique dont il est une des figures majeures.

L'œuvre présentée ici, réalisée en 1962, s'inscrit entièrement dans la recherche d'une création artistique désincarnée ou plutôt qui s'incarne exclusivement sur la toile. Le tableau ne doit renvoyer qu'au tableau et non pas s'inspirer des préoccupations matérielles d'une époque marquée par le souvenir douloureux des guerres passées. Zao Wou-Ki invite le spectateur à s'immerger complètement dans sa peinture, sans tenter forcément d'en tirer un sens ou une explication rationnelle. Recherchant à exprimer des émotions par un jeu des couleurs, par la matière et le mouvement, l'artiste incite à une lecture plus profonde de son œuvre. Les aplats de blancs –transition entre l'utilisation de la couleur noire et des variations de verts plus ou moins sombres–, laissent le spectateur ressentir librement le chromatisme, créant ses propres clés de lecture.

On pourrait tout à fait rapprocher

En

"My painting has become illegible. Still life and flowers no longer exist. I am tending towards imaginary, indecipherable writing." In 1976, Zao Wou-Ki shared his observation on the evolution of his aesthetics, which was intended as a reflection on his creative journey from traditional Chinese painting to dialogue with contemporary western artists.

Born in China, Zao Wou-Ki learned to appreciate painting from a very early age. He was strongly influenced by his grandfather who participated in his artistic education by inviting him to view Chinese calligraphy. At the age of fourteen he entered the China Academy of Art in Hangzhou before settling in Paris around a decade later. Thanks to his encounters in Europe and this dual pictorial education, Zao Wou-Ki's artistic practice became totally emancipated, giving rise

to paintings, which showed the signs of Lyrical Abstraction of which he was one of the leading figures.

The work presented here, carried out in 1962, is part of his search for disembodied artistic creation or rather which was only embodied on canvas. A painting must only refer to itself and not draw inspiration from material preoccupations of an era marked by the painful memory of past wars. Zao Wou-Ki invited the onlooker to immerse himself fully in his painting, without necessarily trying to create meaning from it or find a rational explanation. Seeking to express emotions by a play on colours, textures, and movement, the artist encouraged a deeper reading of his work. Blocks of white – a transition between the use of black and variations of more or less dark greens -, let the onlooker freely feel the chromaticism, creating







Paul Klee, *Le feu le soir*, 1929
Fondation Beyeler, Riehen D.R.

Fr

24.1.61/62 de certaines œuvres réalisées par Paul Klee auxquelles Zao Wou-Ki se confronte pour la première fois en 1951 lors d'un voyage en Suisse. Dès lors, le maître chinois s'adonne à engager davantage l'abstraction. Dans *Le Feu le soir* (1929) de Klee, plusieurs formes rectangulaires colorées se juxtaposent les unes à la suite des autres pour former un tout unifié et presque ordonné. Les deux œuvres font intervenir des couleurs et techniques différentes mais dont on peut pressentir qu'elles proviennent de volontés similaires : en effet, la tension centrale aux motifs ascendants est également palpable.

Si Klee met l'accent sur des espaces beaucoup plus géométriques et presque même linéaires, créant une succession de plans sur sa toile, Zao Wou-Ki cherche à dessiner les contours d'un univers plus subtil d'un espace presqu-

continu, libéré de cette recherche de formes équilibrées. De même, alors que Klee oriente le spectateur à comprendre que son œuvre représente un feu, Zao Wou-Ki agit comme un défenseur d'une toute autre logique.

Aboutissement même de l'idée qu'une œuvre doit laisser à chacun la possibilité de la comprendre, la réflexion de Zao Wou-Ki transcende l'ordre de son époque. En abolissant les titres descriptifs des œuvres et les remplaçant par de simples dates d'exécution, l'artiste cherche véritablement à se mettre en retrait. Il laisse ainsi à chacun la capacité de terminer la toile et d'en apposer le coup de pinceau virtuel final qui en révélera toute sa complexité.

En

his own keys to understanding.

One could easily compare "24.1.61/62" to certain works by Paul Klee that Zao Wou-Ki saw for the first time in 1951 during a trip to Switzerland. From that time onwards, the Chinese master devoted himself to greater use of Abstraction. In "Le Feu le soir" (1929) by Klee, several coloured rectangular shapes are placed one alongside the other to create a unified and almost organised whole. The two works bring into play colours and techniques that are different but of which we can gather that they come from similar desires: indeed the central tension with ascending motifs is also tangible.

Whereas Klee accentuated spaces that were much more geometrical and almost linear, creating a succession of images on his canvas, Zao Wou-Ki

sought to outline a more subtle universe of almost continuous space, free from this search for balanced forms. In the same way, whilst Klee steered the viewer to understand that his work represented fire, Zao Wou-Ki acted as the advocate of a very different form of logic.

The very culmination of the idea that a work should allow each and every one the possibility of understanding it, Zao Wou-Ki's reflection went beyond what was standard in his time. By abolishing descriptive titles of works and replacing them by simple dates of execution, the artist really sought to take a back seat. In that way, he left each and everyone the possibility of finalising the painting and putting on the final virtual brush stroke that would reveal all of its complexity.

ZAO WOU-KI

1920-2013

28.3.63 – 1963

Huile sur toile

Signée en chinois et en Pinyin en bas
à droite «Zao Wou-ki», contresignée
et datée au dos «Zao Wou-ki, 28.6.63»
50 x 46 cm

Provenance:

Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Cette œuvre sera répertoriée dans le
Catalogue Raisonné à venir, établi par
Madame Françoise Marquet et Monsieur
Yann Hendgen.

Un certificat de la Fondation Zao Wou-Ki
sera remis à l'acquéreur.

*Oil on canvas; signed in Chinese
and Pinyin lower right;
signed again and dated on the reverse;
19 5/8 x 18 1/8 in.*

350 000 - 450 000 €

« Je voulais peindre ce qui ne se voit pas,
le souffle, la vie, le vent, le mouvement,
la vie des formes, l'écllosion des couleurs
et leur fusion ».

– Zao Wou-ki



ZAO WOU-KI

1920-2013

28.3.63 – 1963

Fr

«Je voulais peindre ce qui ne se voit pas, le souffle, la vie, le vent, le mouvement, la vie des formes, l'éclosion des couleurs et leur fusion». En effet, il y a quelque chose qui émerge dans la peinture de Zao Wou-Ki; ici, dans 28.3.63, un éclat de couleur se fraie un chemin parmi les larges coups de pinceau noirs et fait irruption: une «éclosion» comme l'exprime l'artiste. Il s'agit bien d'une naissance, rendue possible grâce à la contraction de la peinture de Zao Wou-Ki, comme si tout le tableau tendait vers cette épiphanie centrale et conjugait les efforts du mouvement, de la couleur, de la forme pour y parvenir. Cet accès à la vie, cette création d'un souffle, que l'artiste chinois revendique, est tout à fait palpable dans 28.3.63 qui fait danser les lueurs et jouer les contrastes. Les couleurs terreuses et sombres se dilatent pour laisser place au blanc,

au jaune et célébrer la lumière.

En 1963, date de réalisation de l'œuvre, Zao Wou-Ki a quarante-trois ans et est déjà représenté par la Kootz Gallery à New York où il se rend tous les ans depuis 1959. Il y rencontre les artistes de l'école de New York comme Hans Hofmann ou Franz Kline dont il apprécie la liberté de mouvement, qui se ressent particulièrement dans ce tableau où l'on peut lire la direction du pinceau et ses allers-retours lancinants. L'année suivante, il recevra, grâce au soutien d'André Malraux, la nationalité française.

28.3.63 s'inscrit donc dans un contexte de maturité et de reconnaissance internationale posant les jalons de la consécration des années 1980.

En

"I wanted to paint what cannot be seen, breath, life, the wind, movement, the life of shapes, colours that dawn and mingle." Effectively, something dawns in Zao Wou-Ki's paintings. Here, in "28.3.63", a burst of colour opens up a path through the large black brushstrokes and surges forth: a "dawning" as the artist says. It is effectively a genesis that is made possible thanks to the contraction of Zao Wou-Ki's painting, as if the whole work was reaching towards this central epiphany, combining the efforts of movement, colour, and shape to reach its goal. This approach to life, this creation of breath that the Chinese artist advocated, is perfectly tangible in "28.3.63" where reflections dance and contrasts frolic. The dark, earthy colours expand to leave room for white and yellow and celebrate light.

In 1963, when the work was carried out, Zao Wou-Ki was forty-three years old. He was already represented by the Kootz Gallery in New York where he went every three years since 1959. On his trips there, he met New York school artists such as Hans Hofmann and Franz Kline whose freedom of movement he very much appreciated and which is particularly tangible in this work where we can see the direction of the brush strokes and their stabbing back and forth movements. In 1964, thanks to André Malraux's backing, he would obtain French nationality. "28.3.63" was created in a context of maturity and international recognition which provided the foundations for the consecration to come in the 1980s.



ZAO Wou-Ki

1920-2013

20.1.86 – 1986

Huile sur toile

Signée en chinois et en Pinyin en bas
à droite «Zao», contresignée et datée
au dos «Zao Wou-ki, 20.1.86»
53,50 x 64,50 cm

Provenance:

Galerie Protée, Paris

À l'actuel propriétaire par cessions
successives

Bibliographie:

Cette œuvre sera répertoriée dans le
Catalogue Raisonné à venir, établi par
Madame Françoise Marquet et Monsieur
Yann Hendgen.

Un certificat de la Fondation Zao Wou-Ki
sera remis à l'acquéreur.

*Oil on canvas; signed in Chinese
and Pinyin lower right, signed again
and dated on the reverse;
21 x 25 5/8 in.*

300 000 - 500 000 €



ZAO Wou-Ki

1920-2013

20.1.86 – 1986



Zao Wou-Ki dans son atelier
© Martine Martine Franck-Magnum Photos D.R.

Fr

«Légèreté de l'espace, fusion des couleurs, qui se disputent la place du vide, masses qui s'affrontent comme mes angoisses et mes peurs, silence du blanc, sérénité du bleu, désespoir du violet et du orange», tel Arthur Rimbaud, Zao Wou-Ki associe poétiquement chaque couleur à un état d'âme. Le chromatisme signifiant est le miroir du peintre et reflète ses humeurs au moment de la peinture, il est la traduction survivante d'un moment de pensée. Dans *20.1.86*, les couleurs se disputent leur place. Diluées, pâles, elles s'affirment difficilement pour privilégier un concert, un maelstrom de sentiments s'étendant du vert au jaune en passant par le rouge. On y voit des éléments marins, terrestres et célestes qui cohabitent et s'épanouissent dans l'irruption d'une forme verte, telle une fleur qui s'ouvre, éclairant tout le tableau.

Celui que le conservateur Daniel Marchesseau nomme le «peintre universel» fait l'objet en 1986 de la parution de très nombreux ouvrages venant compléter son catalogue raisonné publié par Claude Roy. En effet, *20.1.86* fait état de la consécration du peintre qui aborde la toile avec une maîtrise des plus remarquables. La finesse des traits noirs se pavoisait dans l'élément floral central comme pour s'en échapper et mieux s'étirer, contraste subtilement avec les traces noires et diluées de la partie droite, tel un nuage gorgé d'eau qui s'éloigne. Le fonds occupant une large partie du tableau s'assimile à une aquarelle et souligne d'autant plus la prouesse technique du peintre.

«Les toiles sont les pages des journaux intimes des peintres», dit Zao Wou-Ki: *20.1.86* se dévoile avec une sensibilité douce et sereine à la fois.

En

"Lightness of space, merging of colours which try to supplant emptiness, masses which face up to each other like my anxieties and fears, the silence of white, the serenity of blue, the despair of violet and orange." Like Arthur Rimbaud, Zao Wou-Ki poetically associated each colour to a state of mind. This significant chromatism was the painter's mirror and reflected his moods as he painted, the persisting expression of a moment of thought. In "*20.1.86*", the colours try to supplant each other. Diluted, pale, they assert themselves with difficulty, preferring interaction, a maelstrom of feelings that go from green to yellow to red. One can see marine, earthy, and celestial elements that coexist and flourish in the irruption of a green shape, like a flower that opens, lighting up the whole of the work.

He, whom curator Daniel Marchesseau called the "universal painter", created numerous works in 1986 which came to complete his catalogue raisonné, published by Claude Roy. Effectively, "*20.1.86*" exemplifies the consecration of the painter who handled his canvas with the most remarkable skill. The delicacy of the black strokes that swagger through the central floral element as if to escape from it and better stretch out, contrasts subtly with the attenuated black on the right-hand side, like a cloud gorged with water that grows distant. The background, which occupies a large part of the work, looks like a watercolour and highlights even further the painter's technical prowess.

"Canvases are like painters' diaries," said Zao Wou-Ki. "*20.1.86*" reveals itself with a sensitivity which is both sweet and serene.



Jean FAUTRIER

1898-1964

Paysage – 1963

Huile sur papier marouflé sur toile

Signé et daté en bas à droite

«fautrier, 63»

38 x 61 cm

Provenance:

Galerie Michel Couturier, Paris

Centro d'Arte Mercurio, Milan

Galleria Seno, Milan

Collection particulière, Italie

Expositions:Milan, Galleria Seno, *Jean Fautrier*,*Omaggio per il centenario della nascita*,

mars-mai 1998

L'authenticité de cette œuvre a été
confirmée par le Comité Jean Fautrier.*Oil on paper laid down on canvas;**signed and dated lower right;**15 x 24 in.*

80 000 - 120 000 €



« Dès 1940, il met au point la technique de la « haute pâte » qui consiste à poser à la spatule sur des feuilles de papier marouflé un amas d'enduit blanc qu'il colore à l'huile, à l'aquarelle, au pastel ou avec des pigments, lui permettant une rapidité d'action unique. »

Fr

« C'est que je m'ennuie vite à faire de la peinture, dit-il. Il faut que ça aille très vite, sinon je m'ennuierais terriblement. » Jean Fautrier déclame le mouvement dans sa peinture, sorte de pharmakon contre son ennui. En effet, dès 1940, il met au point la technique de la « haute pâte » qui consiste à poser à la spatule sur des feuilles de papier marouflé un amas d'enduit blanc qu'il colore à l'huile, à l'aquarelle, au pastel ou avec des pigments, lui permettant une rapidité d'action unique. Le critique d'art Paul Restany dira « cette technique révolutionnaire au service d'une imagination libérée a fait l'originale grandeur de Fautrier ». *Paysage*, réalisée un an avant le décès du peintre est une des démonstrations de cette technique. Sur un fond (ou plutôt un champ) blanc travaillé à plat tout en

subtilité mêlant des lueurs grisées, se distinguent les mouvements de la spatule, la matière se rabotant à la fin du mouvement de directions contradictoires, créant des effets de textures rehaussés par l'utilisation discrète de la couleur rouge en sillons. L'harmonie créée par les empâtements, les boursoufflures et la lumière se dégageant de *Paysage* affirment la réussite des effets voulus par l'artiste.

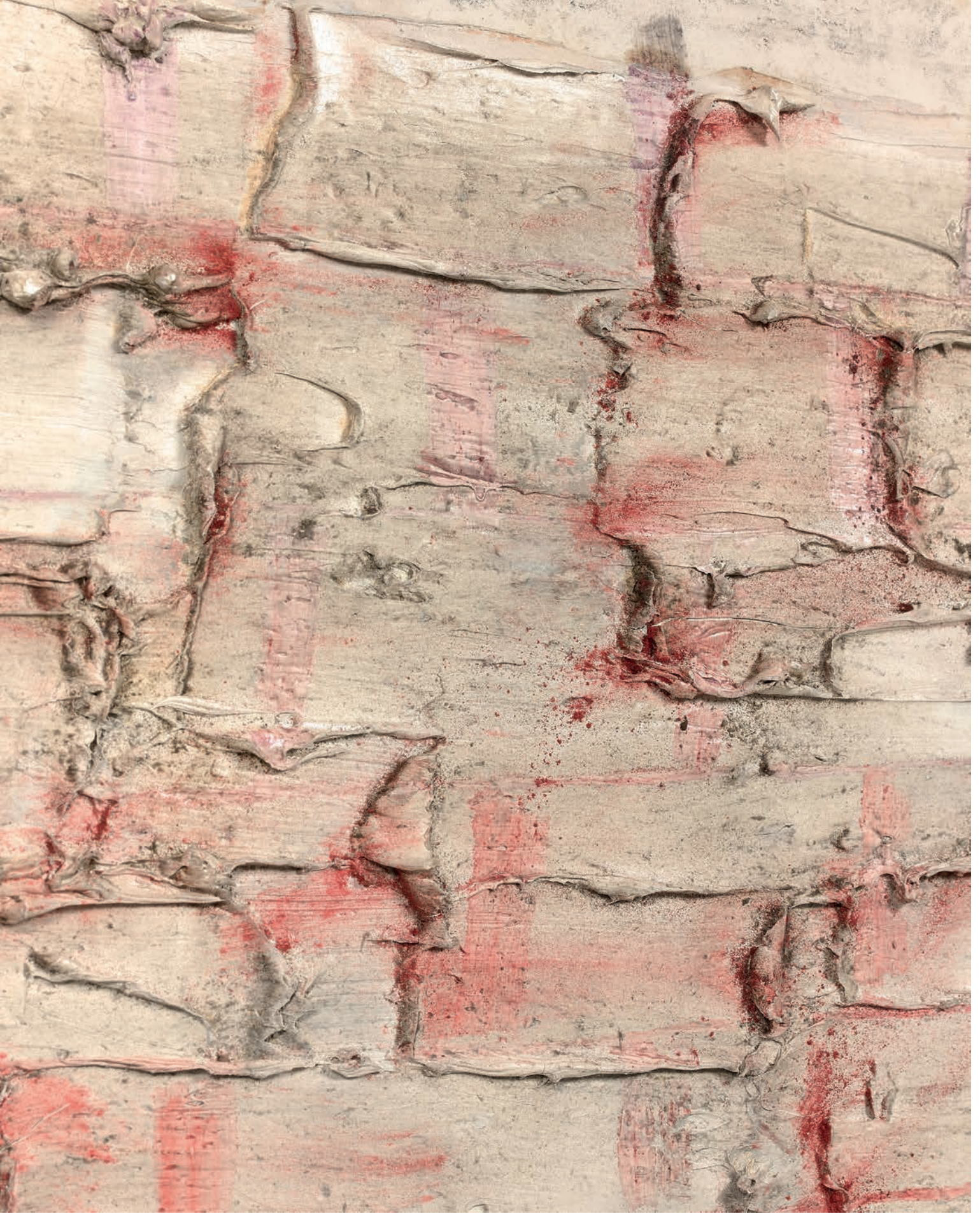
Aussi efficace que les perforations des *Concetti spaziali* de Lucio Fontana et presque aussi radicale, ce procédé classera Jean Fautrier au rang des artistes informels. Malgré son titre, *Paysage* est un tableau complètement abstrait. En effet, à la fin de sa vie, Fautrier s'adonne exclusivement aux formes et lignes colorées.

En

"I rapidly get bored when I paint," he said. "Things have to go quickly or else I would get terribly bored." Jean Fautrier declaimed the movement in his painting, a sort of antidote to boredom. As of 1940, he developed the "haute pâte" technique. This consisted in applying layers of white paint with a spatula on mounted sheets that he would colour with oil paint, watercolours, pastels, or pigments, which allowed a unique speed of action. Art critic Paul Restany said, "This revolutionary technique at the service of a liberated imagination is what gives Fautrier his innovative excellence". "Paysage", which was carried out a year before the painter's death, is one of the expressions of this technique. On a finely worked flat white background (or rather, field)

with subtle shading, the movements of the spatula are visible, the matter planed down at the end of the movement in contradictory directions, creating texture effects emphasised by the discreet use of red in the grooves. "Paysage" gives off a harmony created by the impasto technique, the blistering, and the light that together assert the success of the effects intended by the artist.

As efficient as Lucio Fontana's perforations in "Concetti spaziali" and almost as radical, this technique would classify Jean Fautrier among the Informel artists. In spite of its name, "Paysage" is a completely abstract work. Effectively, at the end of his life, Fautrier devoted himself entirely to colourful shapes and lines.



Antoni TÀPIES

1923-2012

Quatre chiffons rouges – 1970

Peinture et assemblage sur toile
Signée au dos «Tàpies»
165 x 165 cm

Provenance:

Galerie Maeght, Paris
Collection particulière, France

Expositions:

Humblebaek, Louisiana Museum, *Tàpies*,
1973, reproduit sous le n°56
Exposition itinérante:
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville
de Paris, mai-septembre 1973;
Genève, Musée d'Art et d'Histoire/Musée
Rath, septembre-novembre 1973;
Charleroi, Palais des Beaux-Arts,
décembre 1973-74
Berlin, Neue Nationalgalerie, *Antoni
Tàpies*, avril-juin 1974, reproduit sous
le n°51
Londres, Hayward Gallery, *Antoni Tàpies*,
juin-juillet 1974, reproduit en noir
et blanc sous le n°49, p. 22
Exposition itinérante:
Swansea, Glynn Vivian Art Gallery,
octobre 1974
Raleigh, The North Carolina Museum of
Art, *Contemporary Spanish Painters*,
juillet-août 1975
Exposition itinérante: New York, The New
York Cultural Centre, 1975

Bibliographie:

G. Raillard, *Tàpies*, Édition Maeght,
Paris, 1976, reproduit en couleur sous
le n°57, p. 69
A. Agusti, *Tàpies, Catalogue Raisonné*,
Volume 3, 1969-1975, Éditions du Cercle
d'Art, Paris, 1992, p. 550 & 572,
reproduit en couleur sous le n°2168,
p. 130

Paint and assemblage on canvas;
signed on the reverse;
65 x 65 in.

200 000 - 300 000 €



Quatre chiffons rouges – 1970

Fr

Dans son ouvrage *Matière d'infini* (Antoni Tàpies), le poète et critique d'art Jacques Dupin affirme: «De la même façon, l'objet est traité comme une matière. Il est l'objet proche, quelconque, banal, et, de préférence, marqué, maltraité par l'usage. (...) Dans l'objet même, ce qui lui importe c'est moins sa particularité d'objet que le résultat de son altération par la main et l'usage, la manière dont le fil est tordu, la boîte écrasée, le journal chiffonné et sali, le drap plissé, noué et maculé, le carton détérioré».

En effet, dans *Quatre chiffons rouges* (1970), Antoni Tàpies lace à l'aide de cordes transperçant la toile, quatre morceaux de tissus plus ou moins délavés par le temps. Le tissu s'intègre pleinement à l'œuvre

car il fait corps avec la toile grâce aux nœuds largement apparents et volontairement complexes: le chiffon est bien la matière de l'œuvre, son médium, au même titre que la peinture utilisée pour le fond. L'artiste espagnol lie donc ici un fond ocre magnifiquement travaillé à la lumière du sfumato de Léonard de Vinci et des objets insignifiants à qui il offre une rédemption. Tàpies explique: «La main de l'artiste n'est pour ainsi dire intervenue que pour les recueillir et les sauver de l'abandon, de la fatigue, de la déchirure, de la marque du pas de l'homme et de celle du temps. (...) Il faut habituer le public à considérer qu'il y a mille choses qui méritent d'être rangées dans la catégorie de l'art, c'est à dire de l'homme». Le contraste entre le

En

In his book "Matière d'Infini" (Antoni Tàpies), poet and art critic Jacques Dupin states: "In the same way, the object is treated as a material. It is the everyday object, commonplace, banal, and, preferably, marked through use, mistreated. (...) In respect of the object itself, what is important is less its particularity as an object than the result of its alteration through handling and usage, the way the wire is twisted, the box crushed, the newspaper crumpled and dirtied, the sheet creased, knotted and soiled, the cardboard deteriorated."

Effectively, in "Quatre Chiffons Rouges" (1970), using cords that pierce the canvas, Antoni Tàpies ties on four pieces of cloth which

are more or less faded by time. The cloth is fully integrated into the work as it becomes part of the canvas thanks to the very visible and voluntarily complex knots. The cloth is the work's matter, its medium, in the same way as the paint used for the background. Here the Spanish artist thus links an ochre background, crafted using Leonardo da Vinci's sfumato technique, to insignificant objects to which he offers a redemption. Tàpies explained: "The artist's hand did not, as it were, intervene to gather them and save them from abandon, from fatigue, from tearing, from the mark of the passage of man and time. (...) One must get the public used to thinking about the fact that there





Michelangelo Pistoletto, *Vénus aux Chiffons*, 1967 D.R.

Fr

fonds et les chiffons, d'autant plus marqué que ces derniers projettent leur ombre sur la toile comme pour mieux affirmer leur présence, définit précisément la beauté du tableau.

Ce credo retentit également dans les œuvres de l'arte povera. Ainsi, l'artiste italien Michelangelo Pistoletto utilise aussi des tissus, plus exactement des vêtements usés, dans sa *Vénus aux chiffons* (1967), installation dans laquelle se côtoient une pile désordonnée de vêtements colorés et une *Vénus* classique, de dos, au socle recouvert par l'amoncellement de tissus. Le conflit de symboles réconciliant la beauté, incarnée par la déesse romaine de l'amour, et le quoti-

dien, représenté par le caractère éphémère des vêtements qui se délitent avec le temps, aboutit à la conclusion de Tàpies: la beauté n'est pas innée mais peut être créée.

Dans *Quatre chiffons rouges*, Tàpies joue enfin sur la perception et le sens des couleurs: sur quatre nœuds desquels retombent des chiffons, en réalité seul un unique chiffon est rouge; les autres sont ocre, en accord avec le fond, s'y fondant comme dans un monochrome peint. L'artiste espagnol utilise le rouge de manière récurrente, il rappelle la violence, celle de Franco qui proscrie le port des barretina (bonnets rouges traditionnels des catalans), jouant encore sur les effets de contraste et de dynamique

En

are a thousand things that deserve to be classified in the category of art, the category of man". The contrast between the background and the cloths, which is even more pronounced as the latter cast their shadows on the canvas as if to better assert their presence, is the very essence of the work's beauty.

This credo also resonates in Arte Povera. Thus, Italian artist Michelangelo Pistoletto also used cloths, more precisely used clothes, in his "Vénus aux Chiffons" (1967), an installation which brings together a disorganised stack of colourful clothes and a classical Venus, seen from behind, whose base is covered by the pile of material. The divergence of

symbols reconciling beauty, represented by the Roman goddess of love, and day-to-day life, represented by the ephemeral nature of the clothes which disintegrate over time, brings us to Tàpies' conclusion: beauty is not innate but may be created.

Finally, in "Quatre Chiffons Rouges", Tàpies plays with the perception and meaning of colours. Of four knots, from which issue emerge cloths, in reality only one cloth is red. The others are ochre, like the background, and they merge into it like a painted monochrome. The Spanish artist often used the colour red. It evokes violence, that of Franco who forbade the wearing of bar-

chromatique. Ce symbole des barretina martèle la peinture catalane dans laquelle Tàpies s'inscrit. Ainsi avant lui, Miró s'en empare dans *Tête de paysan catalan* (1925). Le bonnet rouge trônant au centre du tableau est inspiré de la rencontre du peintre avec un paysan à la chasse et replace Miró, tout comme Tàpies, dans la contestation politique et le discours sur le nationalisme catalan. Prenant cependant le contre-pied du rouge, Tàpies célèbre l'ocre qui correspond à la recherche «d'une

couleur plus intérieure, qui pourrait se définir comme la pénombre, la lumière des rêves».

Quatre chiffons rouges a été exposée dans de nombreux musées internationaux comme le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1973) et figure dans le catalogue raisonné de l'artiste.

retina (the traditional Catalan red cap), yet again playing on contrast effects and colour dynamics. The symbol of the barretina is recurrent in Catalan painting of which Tàpies was one of the bastions. Thus, before him, Miró used the symbol in "Tête de paysan catalan" (1925). The red cap holding pride of place in the centre of the painting was inspired by the painter's encounter with a hunting peasant and gave Miró, as with Tàpies, a place in political contestation and

discourse on Catalan nationalism. Countering red, Tàpies acclaimed ochre which corresponded to a search for a "more interior colour, which could be defined as half-light, the light of dreams".

"Quatre Chiffons Rouges" has been exhibited in many international museums such as the City of Paris Museum of Modern Art (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) (1973) and figures in the artist's catalogue raisonné.



Joan Miró, *Tête de paysan catalan*, 1925. © Tate, Londres D.R.

Robert MOTHERWELL

1915-1991

Pink nude with blue stripe – 1976

Acrylique et collage de toile et papier
sur toile montée sur panneau
Signée et datée en haut à droite
«Motherwell, 26 March 76»,
titrée et annotée au dos «C76-1228,
Pink Nude with Blue Stripe»
120,50 x 90 cm

Provenance:

Fondation Dedalus, New York, 1991
Knoedler & Company, New York
Collection particulière, Paris

Expositions:

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville
de Paris, *Robert Motherwell: Choix de
Peintures et Collages, 1941-1977*, juin-
septembre 1977

Bibliographie:

*Robert Motherwell, A Catalogue Raisonné,
1941-1991, Volume 3, Collages and
Paintings on Paper and Paperboard,*
Éditions Yale University Press,
New Haven & Londres, 2012, p. 393,
reproduit en couleur sous le n°C569,
p. 270

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives Robert Motherwell sous le
n°C76-1228.

*Acrylic and collage of canvas
and paper on canvas mounted on board;
signed and dated upper right, titled
and inscribed on the reverse;
47 1/2 x 35 1/2 in.*

100 000 - 150 000 €



Robert Motherwell travaillant sur un collage
dans son atelier du Connecticut, 1976
© Archives de la Fondation Dedalus D.R.



Robert MOTHERWELL

1915 - 1991

Pink nude with blue stripe – 1976Robert Motherwell, *Oaxaca*, 1976 D.R.

Fr

Robert Motherwell découvre la technique du papier collé dans les années 1940 alors qu'il étudie auprès de l'artiste surréaliste Roberto Matta. Plusieurs années plus tard, il se souvient : « Je ne l'aurais peut-être jamais fait dans un autre contexte, et c'est ainsi que j'ai découvert... mon identité ».

Motherwell coupe, déchire et dispose les papiers collés sur toile : il s'illustre dans la technique du collage qui le suit tout sa vie. En 1943, il est invité par Peggy Guggenheim à exposer une sélection d'œuvres aux côtés de William Baziotes et Jackson Pollock.

Pink nude with blue stripe est réalisé en 1976 et représente un nu, peint en rose, reconnaissable par les formes du corps (le visage est absent). Ce nu est collé sur une composition abstraite aux

bandes de couleurs grises, bleues, vertes évoquant les superpositions chromatiques de Mark Rothko avec qui il fonde en 1948 l'école de « Subjects of the Artists », regroupant également les artistes William Baziotes, David Hare et Barnett Newman. Le noir et blanc, qui ponctuent l'ensemble de l'œuvre de l'expressionniste abstrait, apparaissent également, entourant le corps. Pour l'artiste américain, le noir représente la mort, l'angoisse alors que le blanc évoque la vie et son éclat. Le collage et les tensions des contraires laissent transparaître la relation tumultueuse de l'artiste avec le monde de l'après-guerre. Mélant figuration et abstraction, Motherwell véhicule sa complexité.

En

Robert Motherwell discovered collage in the 1940s when he was studying under Surrealist artist Roberto Matta. Several years later, he would recall: "I might never have done it in a different context, and that is how I discovered... my identity". Motherwell cut, tore, and arranged his paper collé on canvas. He distinguished himself in collage techniques and that followed him throughout his life. In 1943, he was invited by Peggy Guggenheim to exhibit a selection of his works alongside William Baziotes and Jackson Pollock.

"Pink nude with blue stripe" was carried out in 1976 and portrays a nude, painted in pink, and recognisable by the shape of the body (the face is absent). This nude is stuck onto an abstract

composition presenting stripes of greys, blues, and greens which call to mind the chromatic overlays by Mark Rothko with whom he founded the "Subjects of the Artists" school in 1948, which also brought together the artists William Baziotes, David Hare, and Barnett Newman. Black and white, which are recurrent in Abstract Expressionism, also appear here, contouring the body. For the American artist, black represented death and anguish, whereas white brought to mind life and its brightness. The collage and the tensions of the opposites allow the artist's tumultuous relationship with the post-war world to filter through. By mingling Figuration and Abstraction, Motherwell conveys his complexity.



Jackson POLLOCK

1912-1956

Untitled – 1951

Encre et aquarelle sur papier Howell

Signé et daté en bas à gauche

«Jackson Pollock, 51»

33 x 40,50 cm

Provenance:

Acquis directement auprès de l'artiste

par M. et M^{me} Hans Namuth

Leo Castelli, New York

Betty Parsons Gallery, New York

Vente, Paris, Étude Loudmer, 16 février

1992, lot 56

Collection particulière, Bruxelles

Expositions:New York, MoMA, *Jackson Pollock:**Drawing into Painting*, février-mars 1980**Bibliographie:***Jackson Pollock - A Catalogue Raisonné**of Paintings, Drawings and Other Works,**Volume III: Drawings 1930-1956,*

Éditions Yale University Press,

New Haven & Londres, 1978, reproduit

en noir et blanc sous le n°829, p. 309

*Ink and watercolour on Howell paper;**signed and dated lower left;**13 x 16 in.*

250 000 - 400 000 €



Jackson POLLOCK

1912-1956

Untitled – 1951



Fr

Lorsqu'en 1950, Jackson Pollock est sélectionné, avec un groupe d'artistes américains, pour représenter les États-Unis à la Biennale de Venise, il est à l'apogée de sa carrière d'artiste. Le monde de l'art célèbre alors ses *drippings* et encense ses *pourings*. Cependant, dès 1951, l'artiste fait volte-face pour affronter courageusement l'injonction du renouvellement : il délaisse l'abstraction et réintroduit dans sa peinture les silhouettes au préalable cachées dans la couleur comme autant « d'images dissimulées » (Donald Wigal). « Je pense que les non objectivistes trouveront ça perturbant », annonce-t-il. Il développe alors la technique de l'encre dont il reporte les traits d'une feuille à l'autre choisissant son papier avec soin. Puis il utilise des seringues pour tracer de longs traits fins sur toile.

L'œuvre *Untitled* présentée ici et réalisée en 1951 s'inscrit parfaitement dans ce moment précis de sa carrière pendant lequel il se concentre par ailleurs exclusivement au noir avant de réintégrer la couleur en 1953. En effet, *Untitled* est une encre et aquarelle sur papier Howell représentant ce qui semble être un homme dirigeant un rituel chamanique. L'artiste américain a toujours été porté vers l'art primitif des Indiens d'Amérique du Nord à qui il emprunte même certaines techniques : « Je ne tends pratiquement jamais ma toile avant de peindre. Je préfère clouer ma toile non tendue au mur ou au sol. J'ai besoin de la résistance d'une surface dure. Au sol je suis plus à l'aise. Je me sens plus proche du tableau, j'en fais davantage partie ; car de cette façon, je peux marcher tout autour,

En

When in 1950, Jackson Pollock was selected, with a group of American artists, to represent the United States at the Biennale di Venezia, he was at the height of his artistic career. At the time, the art world was lauding his "drippings" and acclaiming his "pourings". However, as of 1951, the artist did an about-turn to courageously face up to the demand for something new: he set aside abstraction and reintroduced into his paintings silhouettes, first hidden in colour, like so many "concealed images" (Donald Wigal). "I believe that non-objectivists will find that disturbing", he said. He then developed the ink technique whereby he transferred strokes from one sheet to another, choosing his paper with great care. Then, he

used syringes to draw long fine lines on canvas.

"Untitled", carried out in 1951 and presented here, fits perfectly into this very precise moment in his career during which he focused exclusively on black before reintegrating colour in 1953. Effectively, "Untitled" is an ink and watercolour on Howell paper that represents what seems to be a man leading a shamanic ritual. The American artist was always interested in the Primitive Art of native North-Americans from whom he even borrowed certain techniques: "I practically never tauten the canvas before painting it. I prefer to nail my slack canvas to the wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. I'm more at ease on the ground. I feel closer to the painting. I'm more

travailler à partir des quatre côtés et être littéralement dans le tableau. C'est une méthode semblable à celle des peintres indiens de l'ouest qui travaillent sur le sol». À la fin de sa vie, il se penchera d'autant plus sur les totems et actes symboliques comme pour revenir à une certaine forme de spiritualité.

Untitled se caractérise également par le choix du support dénommé papier Howell du nom de l'artisan Douglas Howell à l'origine de ce papier particulièrement absorbant et que Pollock rencontre en 1951. Ce dernier raconte qu'il ne fournissait à l'artiste américain que des papiers travaillés à la main: chaque papier était «unique» car «il n'y en avait aucun autre identique ou alors il faisait partie d'une série de trois papiers similaires». Dans *Untitled*, la couleur du papier Howell ressemble à celle du sable faisant à nouveau écho aux rituels cha-

maniques. Le papier présente des inégalités, des porosités et encadre le sujet de manière plus libre qu'une toile montée sur châssis. *Untitled* est réalisée principalement à l'encre noire et se caractérise par la présence de taches successives formant des lignes, comme dans la parure du personnage ou, plus importantes, sur le visage de ce dernier. En effet, une des raisons qui incite l'artiste à se tourner vers ce papier est précisément qu'il recherche à retrouver les effets de ses peintures sur toile. La couleur quant à elle, ne surgit que très discrètement: le jaune et le rouge diffus et peints à l'aquarelle viennent à peine troubler la précision du dessin.

a part of it because that way I can walk all around it, work in from each of the four sides and literally be in the painting. It's a method similar to that used by native North-Americans from the west of the country who work on the ground". At the end of his life, he showed an even greater interest in totems and symbolic acts as if returning to a certain form of spirituality.

"Untitled" is also characterised by the choice of medium, called Howell paper, from the name of the artists Douglas Howell who created this particularly absorbent paper and whom Pollock met in 1951. Douglas Howell said that he only supplied the American artist with hand-crafted paper: each paper was "unique" because "there was no other identical one or it was part of a series of three similar papers".

In "Untitled", the colour of the Howell paper looks like that of sand, calling to mind shamanic rituals yet again. There are small irregularities and porosities in the paper, and it frames the subject in a less-restrained fashion than a canvas mounted on a frame. "Untitled" is mainly made with black ink and is characterised by the presence of successive markings that form lines, such as in the person's garments, or more importantly on the person's face. Effectively, one of the reasons that drove the artist to use this type of paper was precisely because he sought to recapture the effects of his paintings on canvas. As for colour, it only emerges very discretely: the diffused yellow and red painted in watercolour barely disrupt the drawing's precision.



Dessin d'un tambour rituel des chamanes de Sibirie D.R.

Serge POLIAKOFF

1900-1969

Jaune – 1960

Huile sur toile

Signée en bas à droite «Serge Poliakoff»

97 x 130 cm

Provenance:

Galerie Berggruen, Paris

Collection particulière, Monaco

Bibliographie:A. Poliakoff, *Serge Poliakoff -**Catalogue Raisonné, Volume III, 1959-**1962*, Éditions Galerie Française, Paris,

2011, reproduit en couleur sous le n°60-

23, p. 162

Cette œuvre est enregistrée dans les

Archives de l'artiste sous le n°960057.

*Oil on canvas; signed lower right**38 1/4 x 51 1/4 in.*

150 000 - 250 000 €

«Quand un tableau est silencieux,
cela signifie qu'il est réussi».

– Serge Poliakoff



Serge POLIAKOFF

1900-1969

Jaune – 1960

Fr

«Quand un tableau est silencieux, cela signifie qu'il est réussi. Certains de mes tableaux commencent dans le tumulte. Ils sont explosifs. Mais je ne suis satisfait que lorsqu'ils deviennent silencieux. Une forme doit s'écouter et non pas se voir». Grand maître de la nouvelle École de Paris, Serge Poliakoff explore l'abstraction jusqu'à son point culminant : le silence. L'artiste russe découvre la luminosité des couleurs des sarcophages égyptiens à Londres lorsqu'il y vit de 1935 à 1937. La poésie chromatique retient alors toute son attention et emplit ses peintures qui, dès lors, embrassent l'abstraction. Dans *Jaune*, réalisée en 1960, deux formes évoluent et viennent se toucher en un seul point de contact central, tension de toute la toile, tels les deux doigts de Dieu et Adam dans la fresque de Michel-Ange de la Chapelle Sixtine. Cette clé de voute est un élément récurrent dans le vocabulaire de Poliakoff qui manie l'attention visuelle pour mieux ménager les effets rétinien. L'œuvre se pare d'une dimension spirituelle palpable par le truchement de cette tension. À ce sujet, l'enfance de l'artiste est marquée par les icônes qu'il contemple longuement dans les églises russes. Selon la conservatrice Dominique Gagneux, «l'icône, qui a une fonction liturgique, n'est pas seulement

une image : à la fois fastueuse et ascétique, [...] elle est avant tout une présence. L'œuvre sensorielle de Poliakoff tient indiscutablement de ces qualités propres à l'icône, faite pour que l'âme entende, voit, respire et goûte».

Le fonds blanc de *Jaune* est travaillé tout en nuances et pénètre les zones de couleurs qui, par jeux de transparence, laissent passer des lueurs iridescentes. Comme l'explique la critique d'art Pierre Gueguen : l'objet de l'œuvre de Poliakoff est le «rêve des formes en soi qui est le grand mystère à élucider de *l'abstrait*». En effet, dans *Jaune*, tout se passe comme si les formes surgissaient d'un paysage imaginé se surimposant sur le motif. L'esprit vogue dans la lumière laiteuse que l'artiste projette sur la toile qui invite à l'intériorité.

Avant de se consacrer à la peinture, Poliakoff joue dans les cabarets russes à Paris quand il s'y installe en 1923. La musique tient une place prépondérante dans son œuvre plastique. Les couleurs vibrent comme des notes, la toile semble rythmée comme une partition et chaque œuvre fait résonner la mélodie intérieure du spectateur, le tout dans un silence évocateur.

En

"When a painting is silent, it means it is a success. Some of my paintings start off in pandemonium. They are explosive. But I'm only satisfied when they become silent. A shape should be listened to, not seen". A great master of the new École de Paris, Serge Poliakoff explored Abstraction to its climax: silence. The Russian artist discovered the luminosity of the colours of Egyptian sarcophagi in London when he lived there from 1935 to 1937. Chromatic poetry caught his full attention and filled his paintings, which, from then onward, embraced Abstraction. In "Jaune", carried out in 1960, two shapes evolve and touch each other at one single central point of contact, the tension point of the whole work, like the two fingers of God and Adam in Michael Angelo's fresco in the Sistine Chapel. This cornerstone is a recurrent element in Poliakoff's vocabulary. He managed visual attention in order to better conserve retinal effects. The work takes on a tangible spiritual dimension through the use of this tension. In this respect, the artist's childhood was marked by the icons he contemplated at length in Russian churches. According to curator Dominique Gagneux, "The icon, which has a liturgical

function, is not just an image: both lavish and ascetic, [...] it is first and foremost a presence. Poliakoff's sensorial art unquestionably has some of the qualities inherent to icons. It is made to be heard, seen, breathed, and tasted by the soul".

The white background of "Jaune" is finely nuanced and penetrates the zones of colour, which, by playing on transparency, let iridescent glints shine through. As explains art critique Pierre Gueguen: the subject of Poliakoff's work is the "dream of shapes themselves which are the great mystery of "Abstraction" to be solved. Indeed, in "Jaune", it is as if the shapes burst forth from an imaginary landscape superimposed on the motif. The mind wanders through the milky light that the artist projects onto the canvas, which invites the onlooker to interiority.

When he settled in Paris in 1923, before devoting himself to painting, Poliakoff played in Russian cabarets. Music holds a dominant role in his visual arts. The colours vibrate like musical notes, the canvas seems to have a beat like a musical score, and each work makes the spectator's inner melody resonate, all in an evocative silence.



Niki de SAINT PHALLE

1930-2002

Chaise – Circa 1977

Bois peint

Pièce unique

128 x 53 x 57,50 cm

Provenance:

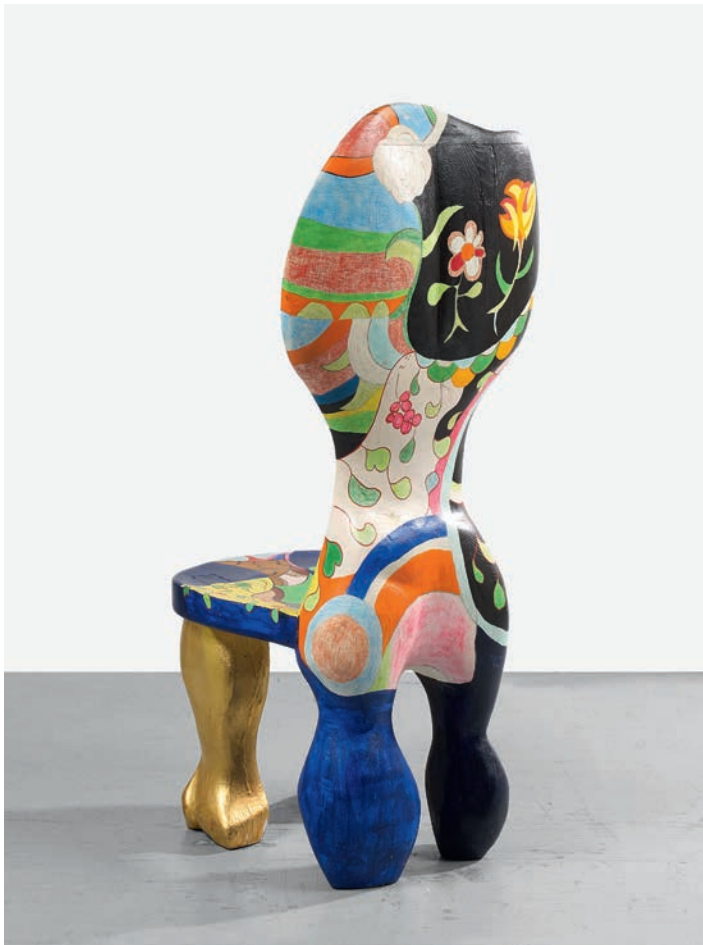
Galerie Guy Pieters, Knokke-Le-Zoute

Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Painted wood; unique piece

50 5/8 x 20 7/8 x 22 5/8 in.

80 000 - 100 000 €



Détail



Niki de SAINT PHALLE

1930-2002

Chaise – Circa 1977



Fr

Révoltée, meurtrie, Niki de Saint Phalle accuse son père d'avoir «brisé [en elle] la confiance en l'être humain» car le viol est «un crime contre l'esprit». Son art transpire de ce constat terrible et chaque œuvre revêt une dimension cathartique ou, du moins, vivement critique. Sous ses abords joyeux, ses sculptures aux couleurs chatoyantes dénoncent et crient. Ainsi la chaise présentée ici invite le spectateur à rejoindre quantité de motifs floraux, de cœurs, de feuilles vertes ou d'yeux scrutateurs. En réalité, la chaise représente un corps féminin, passif dans son rôle de chaise, le muant en objet. L'homme, nécessairement voyeur aux abords de l'œuvre, est contraint de choisir entre le regard et l'action de s'asseoir sur ce corps. La question soulevée apparaît d'autant plus radicale.

Niki de Saint Phalle affirme que son art «est féminin, notamment parce qu'il privilégie la ligne courbe et bannit les angles droits». Son propos se vérifie avec pertinence dans la réalisation de l'œuvre présentée ici. En effet, la chaise, dans sa dimension utilitaire, se caractérise comme l'objet qui endosse une grande quantité d'angles droits et de formes géométriques simples. Ici, elle épouse au contraire les lignes sinueuses du corps, le dossier évoque le dos et dessine des lignes circulaires, l'assise adopte la forme de fesses toutes en rondeur et volupté et même les pieds évincent la rectitude... simple plaisir des yeux.

En

Outraged, scarred for life, Niki de Saint Phalle accused her father of having "shattered her confidence in mankind" because rape is "a crime against the mind". This terrible awareness comes out of every pore of her artwork, and each work has a cathartic or at least strongly critical dimension. Beneath their joyful exteriors, her sculptures with their shimmering hues denounce and cry out. Thus the chair presented here invites the viewer to connect with volumes of motifs representing flowers, hearts, green leaves, and scrutinising eyes. The chair, in fact, represents a female body, passive in its role as a chair, turned into an object. Man, inevitably a voyeur in the vicinity of the work, is obliged to choose between looking on and

the action of sitting on this body. The question raised seems even more radical.

Niki de Saint Phalle asserts that her art "is feminine, particularly because it prioritises curved lines and does away with right angles". Her assertion can be suitably verified in the shape of the work presented here. Effectively, the chair, in its utilitarian dimension, is characterised as an object, which comprises a large number of right angles and simple geometric shapes. Here, on the contrary, it espouses the sinuous lines of the body. The curvaceous chair back calls to mind a woman's back. The seat itself takes the form of round, voluptuous buttocks, and even the feet banish any straight lines... It is a pure pleasure to behold.

Autres exemples de chaises de l'artiste



Fauteuil Serpent, 1982 D.R.



Fauteuil dos-à-dos, 1993 D.R.



Clarice (Fauteuil), 1981-82 D.R.



Fauteuil, 1980 D.R.

Friedensreich HUNDERTWASSER

1928-2000

Les fenêtres d'un fluidoïd – 1957

Huile sur papier marouflé sur toile
 Signé et daté en bas à droite
 «Hundertwasser, 1957», contresigné,
 daté, titré, situé et annoté au dos
 «298, Hundertwasser, 1957, Hallerhaus-
 Autriche, Les Fenêtres d'un Fluidoïd»
 48 x 63 cm

Provenance:

Galerie H. Kamer, Paris
 Collection Rémy Audouin, Paris
 Acquis directement auprès de cette
 dernière par l'actuel propriétaire
 en 1960

Expositions:

Vienne, Galerie St. Stephan, 1957
 Galerie Kamer, Paris, 1957
 Bordeaux, Biennale, 1958
 Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville
 de Paris, *Hundertwasser Friedensreich
 Regentag*, mai-juillet 1975, reproduit en
 couleur sous le n°298, p.303

Cette œuvre est enregistrée dans les
 Archives Hundertwasser sous le n°298.

Un certificat des Archives Hundertwasser
 sera remis à l'acquéreur.

*Oil on paper laid down on canvas;
 signed and dated lower right, signed
 again, dated, titled, located
 and inscribed on the reverse;
 18 7/8 x 24 3/4 in.*

80 000 - 120 000 €



Friedensreich HUNDERTWASSER

1928 - 2000

Les fenêtres d'un fludoïd – 1957

Fr

À l'heure où l'écologie s'érige au rang des problématiques principales des gouvernances internationales, il est intéressant de relire les propos et les œuvres de l'artiste et architecte autrichien Friedensreich Hundertwasser. Sa «vision existentielle», comme l'affirme Pierre Restany qui ne cessera de l'adouber, va de pair avec une compréhension très sensible de la nature. Selon lui, «il n'y a pas d'anomalies de la nature. Il y a seulement des anomalies de l'Homme»: ce «médecin de l'architecture» compte bien les corriger en prônant une mimesis sous tout rapport. Dans son œuvre architecturale, Hundertwasser applique des principes tels le recyclage, les toits verts ou encore la non utilisation de la ligne droite. Cette dernière idée est également mise à l'épreuve dans son œuvre

picturale. En effet, selon lui, «La ligne droite est un danger créé par l'homme car elle est étrangère à la nature de l'homme, de la vie, de toute création». Elle serait même «athée et immorale». Ainsi, dans *Les fenêtres d'un fludoïd*, datant de 1957, les lignes sont particulièrement présentes, elles sont même individualisées en renflements distincts, évoquant des chemins ou des cours d'eau, mais, pour la plupart, ne présentent pas d'aspect droit. Au contraire, la forme circulaire privilégiée s'apparente à la spirale, rappelant le tracé de Van Gogh dans *La Nuit étoilée* (1889) où chaque élément se définit véritablement par le halo de sa forme. Fidèle à sa pratique architecturale, l'artiste autrichien construit sa toile comme s'il s'agissait d'une maquette de paysage.

En

At a time when ecology now ranks as one of the main issues for international government bodies, it is interesting to review the words and works of Austrian artist and architect Friedensreich Hundertwasser. As Pierre Restany confirms, his "existential vision", which was a constant concern of his, goes hand in hand with a finely-tuned understanding of nature. According to him, "there are no freaks of nature. There are only freaks of Man". This "doctor of architecture" intended to correct them by advocating a mimesis in all respects. In his architectural work, Hundertwasser applied principles such as recycling, green roofs, and the non-use of straight lines. The latter idea was also tested in his pictorial work.

Effectively, according to him, "The straight line is a danger created by man as it is foreign to the nature of man, life and all creation". It would even be "atheist and immoral". Thus, in "Les Fenêtres d'un Fludoïd", dating from 1957, lines are particularly present, they are even individualised in separate groups, which bring to mind trails or waterways, but on the whole they are not straight. On the contrary, the preferred circular shape is rather like a spiral and brings to mind Van Gogh's brush strokes in "La Nuit étoilée" (1889) where each element is actually defined by the halo around its shape. Faithful to his architectural work, the Austrian artist designed his paintings as if they were a scale model of a landscape.





Jan van Eyck, *La Vierge du Chancelier Rolin*, 1435
 © Musée du Louvre, Paris D.R.

Fr

Ici, comme fréquemment, Hundertwasser utilise des couleurs complémentaires – le vert, le rouge, le bleu – afin d’apporter une luminosité plus éclatante à son œuvre. Les couleurs alternent avec la répétition du vert et du rouge dans les marges qui viennent encadrer le bleu occupant une place prépondérante et centrale dans le tableau. Cette dynamique chromatique renforce la dimension construite et organisée du travail de Hundertwasser.

Enfin, le sujet de l’œuvre, présent dans le titre, est représenté au centre de ces spirales oniriques : la fenêtre. Thème largement abordé dans l’histoire de l’art et qui s’inscrit donc dans un héritage certain, Hundertwasser l’étudie autrement. En effet, la fenêtre s’intègre dans une des idées phare de son architecture : elle est un pont entre l’intérieur et l’extérieur et chaque habitant serait en droit de se l’approprier et de l’habiller selon ses goûts, elle représenterait alors l’identité de l’habitant aux

yeux d’un passant extérieur. Les fenêtres de l’œuvre aux contours rouges et intérieur vert observent des dimensions variées et mettent en valeur les seules lignes droites du tableau. Alors que la fenêtre représente fréquemment un élément où le regard peut s’évader, une ouverture sur le monde (ainsi Van Eyck dans *La Vierge du Chancelier Rolin* (1435) déploie une scène intérieure se prolongeant sur une perspective extérieure), ici, elle ne renvoie pas vers autre chose, elle ne constitue pas l’élément qui donne à voir, ni offre un accès. Au contraire, la nature qui l’entoure semble prendre le dessus, la ligne circulaire venant englober la ligne droite jusqu’à se surimposer. « Il est évident que les territoires, qu’on a pris illégalement à la nature, doivent lui être rendus » : *Les fenêtres d’un fludoïd* amorcent le « processus de paix ».

En

Here, as often, Hundertwasser uses complementary colours – green, red, blue – in order to bring a more vivid light to his work. The colours alternate and the green and red are repeated in the margins which frame the blue which holds a prominent and central place in this work. This colour dynamic reinforces the fabricated and organised dimension of Hundertwasser’s work.

Finally, the work’s subject which is presented in its title, is represented in the centre of these dreamlike spirals: the window. Hundertwasser studied in a distinct fashion this theme which is extensively addressed in art history and which is therefore a part of a certain heritage. Effectively, the window is an element of one of his architecture’s key ideas: it is a bridge between the interior and exterior and each occupant would have the right to make it his own and dress it according to his tastes. It would

then represent the occupant’s identity in the eyes of a passerby. The work’s windows with their red contours and green interior have varying dimensions and highlight the painting’s only straight lines. Whilst the window frequently represents an element through which one’s gaze can escape, an opening onto the world (as with Van Eyck’s “La Vierge du Chancelier Rolin” (1435) which presents an interior scene prolonged by an exterior perspective). Here it doesn’t guide our eyes towards something else, it does not constitute the element which provides a vision, nor does it offer access. On the contrary, the scene which surrounds it seems to take the upper hand, the circular line swallows up the straight line until they are superimposed. “It is obvious that the land that we took illegally from nature should be returned to nature”. “Les Fenêtres d’un fludoïd” initiates the “peace process”.



Vincent Van Gogh, *La Nuit étoilée*, 1889. MoMA, New York D.R.



Chaim Soutine, *Maisons à Céret*, 1920-21 D.R.

Simon HANTAÏ

1922-2008

Meuns – 1967

Huile sur toile
Signée des initiales et datée
en bas à droite «S.H., 67»
117,50 x 105 cm

Provenance:

Galerie Jean Fournier, Paris
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de la Galerie Jean Fournier
sous le n°CF.2.7.9.

*Oil on canvas; signed with the initials
and dated lower right;
46 1/4 x 41 5/8 in.*

80 000 - 120 000 €

«La série aboutie des *Meuns* succède à celle qu'il intitule d'abord *Saucisses* puis *Panses* et enfin, pour certaines œuvres seulement *Pré-Meuns*. La particularité des *Meuns* tient précisément en l'évolution du pliage au nœud: la toile est nouée aux quatre coins et par endroits autour d'une surface circulaire, créant ainsi des espaces importants de réserve permettant aux formes colorées de se déployer pleinement.»



Simon HANTAÏ

1922-2008

Meuns – 1967

Fr

«Maintenant, ce n'est pas ce que je peins qui compte, mais ce que je ne peins pas – c'est le blanc» affirme Simon Hantaï après des mois à s'interroger sur «ce que la peinture veut de moi». En effet, la série aboutie des *Meuns* succède à celle qu'il intitule d'abord *Saucisses* puis *Panses* et enfin, pour certaines œuvres seulement *Pré-Meuns*. La particularité des *Meuns* tient précisément en l'évolution du pliage au nœud: la toile est nouée aux quatre coins et par endroits autour d'une surface circulaire, créant ainsi des espaces importants de réserve permettant aux formes colorées de se déployer pleinement. Cette respiration nouvelle entre zones convexes et concaves répond à l'environnement dans lequel Hantaï évolue depuis 1967 avec son emménagement dans la petite commune du Meuns qui donnera son nom à la série: «Plus d'espace, plus de lumière, un dépaysement des plus positifs.(...) Ce qui était noué à Paris, ou s'ouvrait à peine, s'est très vite dénoué là-bas».

Dans *Meuns* (1967), ces réserves irrégulières sont partiellement habitées par des filets de peinture sombre en dentelle qui semblent s'immiscer subtilement dans les

fentes ouvertes des plis. Cette «complexité topologique et organique» s'inscrit dans une composition de grandes formes centripètes bleutées évoquant ainsi les papiers découpés de Matisse, le pliage se substituant au découpage. Hantaï a en effet admiré les *Nus bleus* de Matisse exposés au Musée des Arts Décoratifs à Paris en 1961. La peinture et son application diffèrent cependant en cela qu'elle semble davantage poreuse, moins lisse et délicate que dans les gouaches de Matisse. Cette spontanéité texturée contraste avec l'apparence du fond blanc laiteux, travaillé et s'affirmant comme la couleur majeure de la toile, comme Hantaï l'affirme plus haut.

L'organicité que décrit l'artiste se ressent dans l'aspect du tableau: une farandole de pétales aux bords arrondis semblent tourner autour d'un noyau où convergent les lignes de fuite. La couleur surgit, s'échappant du noyau à travers des canaux rappelant des circulations d'eau qui prolifèrent et le tout impose une certaine forme de sérénité au regardeur happé par l'harmonie de l'unité éclatée.



Henri Matisse, *Nu bleu*, 1952
© Fondation Beyeler, Riehen D.R.

En

"Now, it's not what I paint that matters, but what I don't paint – it's what's blank," said Simon Hantaï after months wondering "what painting wanted from me". Effectively, the accomplished "Meuns" series came after the one he first called "Saucisses", then "Panses", and finally, for some of the works only, "Pré-Meuns". The particularity of the *Meuns* works is in the evolution of his pliage (folding) technique: the four corners of the canvas are folded up and parts of it are gathered up around a circular surface, thus creating large reserves that allow the coloured shapes to fan out fully. This new space between convex and concave zones is a response to the environment in which Hantaï evolved as of 1967 with his move to the small village of Meun which would give its name to the series: "More space, more light, the most positive change of scenery. (...) What was folded up in Paris, or could barely unfold, unfolded very quickly there".

In "Meuns" (1967), these irregular reserves are partially filled by dark, lace-like streaks of paint which seem to subtly

enter the openings in the folds. This "topological and organic complexity" falls within a composition of large bluish centripetal shapes that bring to mind Matisse's paper cut-outs, with the pliage supplanting the cutting. Hantaï effectively admired Matisse's "Nus bleus" exhibited at the Paris Musée des Arts Décoratifs in 1961. The paint and its application are however different in that the aspect is more porous, less smooth and delicate than in Matisse's gouaches. This textured spontaneity contrasts with the appearance of the elaborate background in milky white, which asserts itself as the work's main colour, as Hantaï says above.

The organicity that the artist portrays can be felt in the work's very aspect: a farandole of petals with round edges that seem to whirl around a nucleus in which the perspective lines converge. Colour bursts forth, escaping from the nucleus through channels that look like proliferating water passages and the ensemble brings a sort of serenity to the onlooker who is absorbed by the harmony of the shattered unity.



Victor VASARELY

1906-1997

Ara – 1977

Acrylique sur toile
Signée en bas au centre «Vasarely»,
contresignée, datée, titrée et annotée
au dos «P.1033, Vasarely, Ara, 1977,
Vasarely»
146 x 146 cm

Provenance:

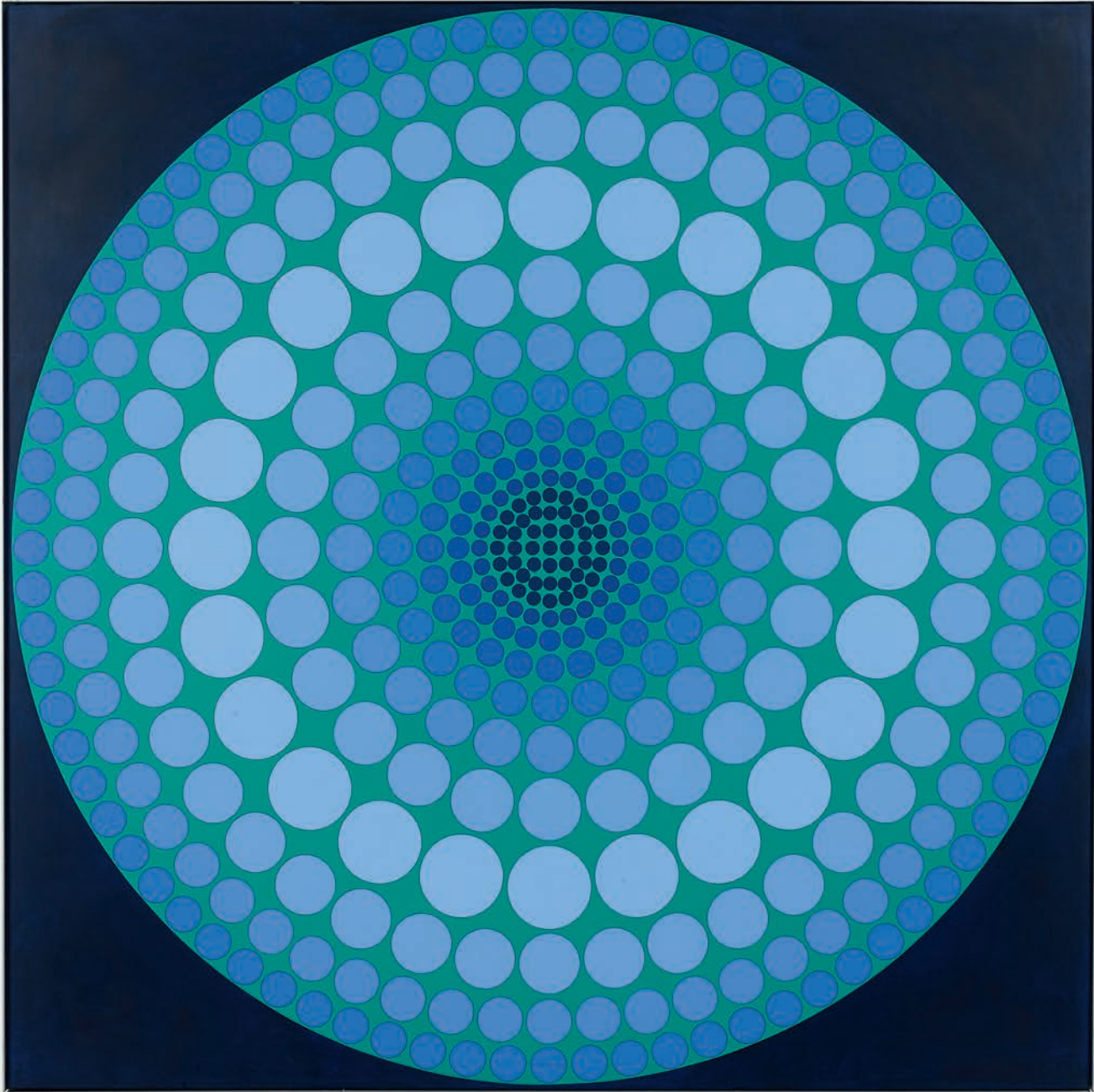
Atelier de l'artiste
Collection particulière
Vente, Londres, Christie's,
26 mai 1994, lot 102
À l'actuel propriétaire
par cessions successives

*Acrylic on canvas; signed lower centre,
signed again, dated, titled
and inscribed on the reverse;
57 1/2 x 57 1/2 in.*

60 000 - 80 000 €



Victor Vasarely D.R.



Victor VASARELY

1906-1997

Ara – 1977

Victor Vasarely, *Unités*, 1967 D.R.

Fr

Alors que la rétrospective Vasarely au Centre Pompidou célèbre jusqu'au 6 mai les vingt ans de sa disparition, la reconnaissance de l'artiste hongrois n'a jamais été plus évidente. L'exposition *Le partage des formes* revient sur la cohérence du propos de Victor Vasarely qui n'a cessé de mener deux combats simultanés : la diffusion de l'art au plus grand nombre (donc son accessibilité) et la création de l'art optico-cinétique.

Ara réalisé en 1977 s'inscrit dans une période particulièrement faste pendant laquelle Vasarely expérimente son alphabet plastique sur des architectures urbaines (dans le nouveau bâtiment de la gare Montparnasse ou sur la façade de l'immeuble de la station de radio RTL, à Paris par exemple). Selon lui, ces grands espaces propagent efficacement ses théories esthé-

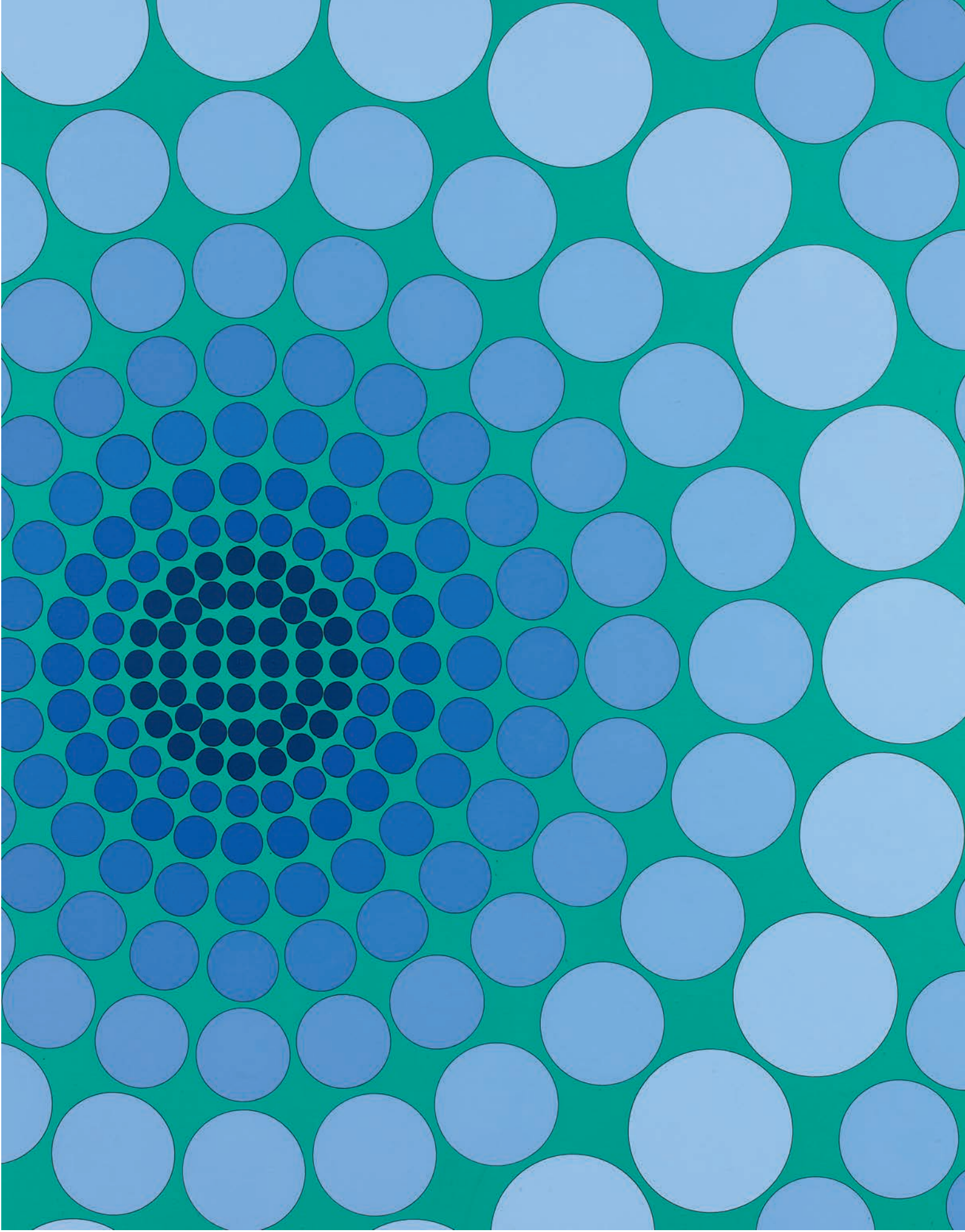
tiques en intégrant son propos sur des surfaces monumentales. C'est donc plus convaincu que jamais que Vasarely manie son lexique formel constitué de six formes géométriques simples incrustées dans des carrés de couleur pure dénommées les «unités plastiques». *Ara* se compose en effet d'un cercle parfait lui-même inscrit dans un carré, affecté de cercles concentriques eux-mêmes composés de petits cercles de différentes tonalités de bleus. Le centre de l'œuvre forme cependant un carré : le microscopique et le macroscopique entrent en résonance et l'illusion se parachève. La mosaïque de bleus et les dégradés en clair-obscur allègent la perfection de *Ara*.

En

At a time when the Vasarely retrospective, which is programmed at the Centre Pompidou until May 6th, marks the twentieth anniversary of the artist's death, recognition of the Hungarian artist has never been so manifest. The "Partage des formes" exhibition takes another look at the coherence of Victor Vasarely's message. The artist constantly led two simultaneous struggles: the diffusion of art to the widest possible audience (therefore its accessibility) and the creation of optical-kinetic art.

"Ara", was carried out in 1977 during a particularly flourishing period. At the time, Vasarely was experimenting with his plastic alphabet on urban architectures (in the new building of Montparnasse station and on the facade of the RTL radio station building

in Paris, for example). In his opinion, these large spaces efficiently disseminated his aesthetic theories by means of the integration of his message on monumental surfaces. It was more convincing than ever as Vasarely wielded his formal vocabulary made up of six simple geometrical shapes incrustated in squares of pure colour, called "plastic units". "Ara" is effectively made up of a perfect circle, itself inscribed in a square, impacted by concentric circles, themselves made up of little circles of different shades of blue. Yet the centre of the work forms a square. The microscopic and macroscopic resonate and the illusion is complete. The mosaic of blues and the gradations in chiaroscuro are a plea for "Ara"'s perfection.



Victor VASARELY

1906-1997

Laïka II – 1957-59

Huile sur toile

Signée, datée et titrée au dos

«Vasarely, Laïka II, 1957-59»

162 x 130 cm

Provenance:

Galerie Denise René, Paris

Galerie Point Cardinal, Paris

Galerie Der Spiegel, Cologne

Collection particulière, Bruxelles

Expositions:Cologne, Galerie Der Spiegel, *Victor**Vasarely*, 1961

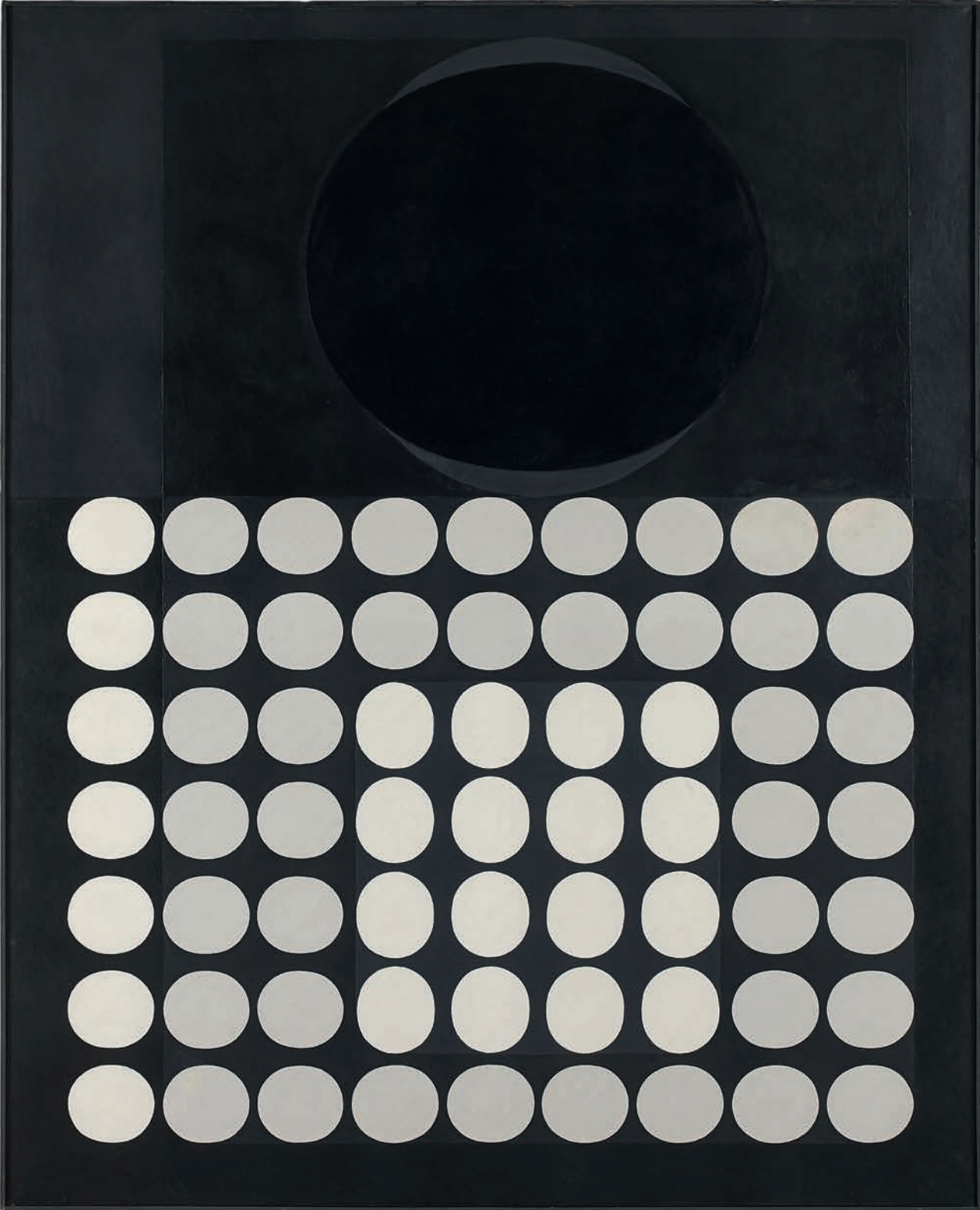
Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght,

Dix ans d'art vivant 1955-65,

mai-juillet 1967

*Oil on canvas;**signed, dated and titled on the reverse;**63 3/4 x 51 1/4 in.*

90 000 - 120 000 €



Victor VASARELY

1906-1997

Laika II – 1957-59

Fr

La carrière artistique de Victor Vasarely se déploie autour de la recherche de la «géométrie interne de nature», de «la forme pure et la couleur pure [qui] peuvent signifier le monde». L'artiste hongrois qui s'installe à Paris en 1930 se consacre à l'abstraction dès 1947 : elle est non seulement le levier de sa quête formelle mais également son mode d'expression privilégié qui le conduira vers le cinétisme. La rétrospective qui lui est dédiée au Centre Pompidou actuellement célèbre l'inventeur de l'art optique.

L'œuvre présentée ici s'intitule *Laika II*. Débutée en 1957 et achevée deux ans plus tard, la peinture sur toile est au cœur de la transition vers l'art cinétique. En effet, *Laika II* se situe à la fin de deux phases majeures dans l'esthétique de Vasarely : les périodes *Denfert* (1951-1958) et *Cristal* (1948-1958). De la première, l'artiste retient le travail sur le blanc issu de ses nombreux dessins inspirés des craquelages des parois en carrelage blanc de la station de métro Denfert-Rochereau à Paris.

En effet, les surfaces blanches, rondes et ordonnées de *Laika II* évoquent les paysages de lignes verticales et horizontales formant des motifs, comme ici celui d'un rectangle venant briser la configuration circulaire des formes qui se succèdent à l'intérieur du tableau. De la période *Cristal*, Vasarely conserve l'étude de l'ombre et du soleil qu'il exécute à Gordes où il achète une maison en 1948. Ces contrastes observés au sein même de la nature de Provence serviront de base à la réalisation de ses illusions d'optique. *Laika II* reprend précisément le plus fort contraste possible : seuls le noir et blanc cohabitent, des ombres s'invitent à leur jeu. Ce choix est caractéristique de nombreux tableaux de Vasarely de la période *Noir-Blanc* (1954-1960) qui se plaît à extraire du binaire la mise en place d'un vocabulaire précis et d'une grammaire rigoureuse issue de son travail de graphiste. Ces combinaisons de formes et d'associations de réseaux constituent les prémisses de ses œuvres cinétiques.

En

Victor Vasarely's artistic career focussed on the search for the "internal geometry of nature", for the "pure shape and pure colour [that] may be representative of the world". The Hungarian artist, who settled in Paris in 1930, focussed on abstraction as of 1947. It was not only the mainstay of his formal quest but also his favoured mode of expression that would bring him to Kinetic Art. The retrospective exhibition currently dedicated to him at the Centre Pompidou acknowledges the inventor of Optical Art (Op Art).

The work presented here is called "Laika II". Commenced in 1957 and finished two years later, this painting on canvas is at the heart of his transition to Kinetic Art. Effectively, "Laika II" comes at the end of two of Vasarely's major aesthetic periods: the "Denfert" period (1951-1958) and the "Cristal" period (1948-1958). From the first, the artist retained his work on white backgrounds, which came from his many drawings inspired by the cracks

in the white tile walls of Denfert-Rochereau metro station in Paris. Effectively, the white, rounded and organised surfaces in "Laika II" bring to mind landscapes of vertical and horizontal lines that form patterns, such as this one where a rectangle breaks up the circular configuration of the shapes that succeed each other inside the painting. From the "Cristal" period, Vasarely retained his study of shadow and sunlight that he carried out in Gordes where he bought a house in 1948. He would use these contrasts, observed in the heart of Provencal nature, as the basis for his optical illusions. "Laika II" clearly reproduces the strongest possible contrast: only black and white come into play, with shadows coming to join them. This choice is characteristic of many of Vasarely's works from the "Black-White" period (1954-1960) during which he obtained from this duo the establishment of a precise vocabulary and stringent grammar originating in

Dans *Dos Cuadritos* (1974), l'artiste vénézuélien Jesús-Rafael Soto, un des principaux protagonistes de l'art cinétique européen, agrège deux formes carrées (noire et bleue respectivement) qui se détachent d'un fond constitué de rayures noires et blanches resserrées. L'illusion d'optique amorcée sans dimension dans l'œuvre de Vasarely repose ici sur l'application d'une troisième dimension offrant à la perspective un terrain plus favorable. Néanmoins, l'exercice systématique est comparable: il s'agit bien de dématérialiser les formes géométriques peintes pour les figurer dans un espace mental autre. La composition de formes et de couleurs, l'accumulation de formes similaires (la ligne verticale dans *Dos Cuadritos*, le cercle dans *Laika II*), la restriction de la

palette, relèvent d'une expérimentation visuelle commune basée sur des principes géométriques et optiques.

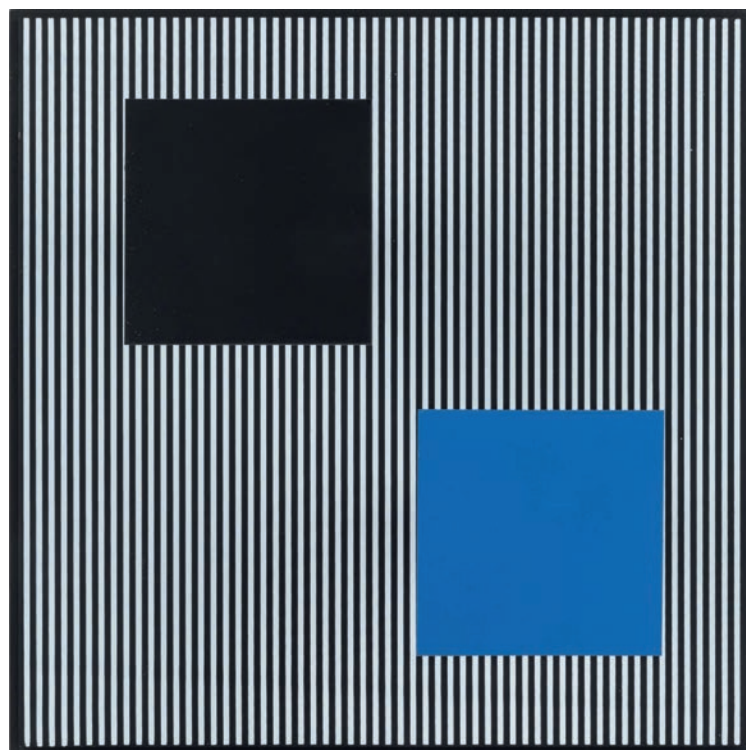
Laika II préfigure ainsi les œuvres plus tardives de Vasarely qui dira: «L'avenir se dessine avec la nouvelle cité géométrique, polychrome et solaire. L'art plastique y sera cinétique, multidimensionnel et communautaire; abstrait à coup sûr et rapproché des sciences». Les unités bicolores contrastées serviront de socle de réflexion à son *Alphabet plastique* dont *Laika II* contient déjà en creux l'impulsion de la méthode.

his graphic work. These combinations of shapes and networks of relationships constitute the premises of his Kinetic works.

In "Dos Cuadritos" (1974), Venezuelan artist Jesús-Rafael Soto, one of the main protagonists of European Kinetic Art, brings together two square shapes (black and blue respectively) that stand out from a background made up of closely set black and white stripes. The dimension-free optical illusion introduced in Vasarely's work is based here on the use of a third dimension proving a more favourable terrain for perspective. Nevertheless, the systematic exercise is comparable: the point is effectively to dematerialise painted geometric shapes in order to highlight them in a different mental space.

The arrangement of shapes and colours, the accumulation of similar shapes (the vertical line in "Dos Cuadritos", the circle in "Laika II"), and the limited colour palette, are part of common visual experimentation based on geometric and optical principles.

"Laika II" thus prefigures the later works of Vasarely who would say: "The future will be designed with the new geometric, polychrome, and solar city. There, plastic art will be kinetic, multidimensional and dialogical; most certainly abstract and reconciled with science". Contrasting bicolour units would provide the main basis of reflection for his "Plastic alphabet" of which "Laika II" already contained the method's stimulus.



Jesús-Rafael Soto, *Dos cuadros*, 1974 D.R.

○ 17

LEE Ufan

Né en 1936

Dialogue – 2008

Huile sur toile

Signée et datée sur le côté gauche
«L. Ufan, 08 », contresignée, datée
et titrée au dos « Dialogue, 2008,
Lee Ufan»

227 x 182 cm

Provenance:

Kukje Gallery, Séoul

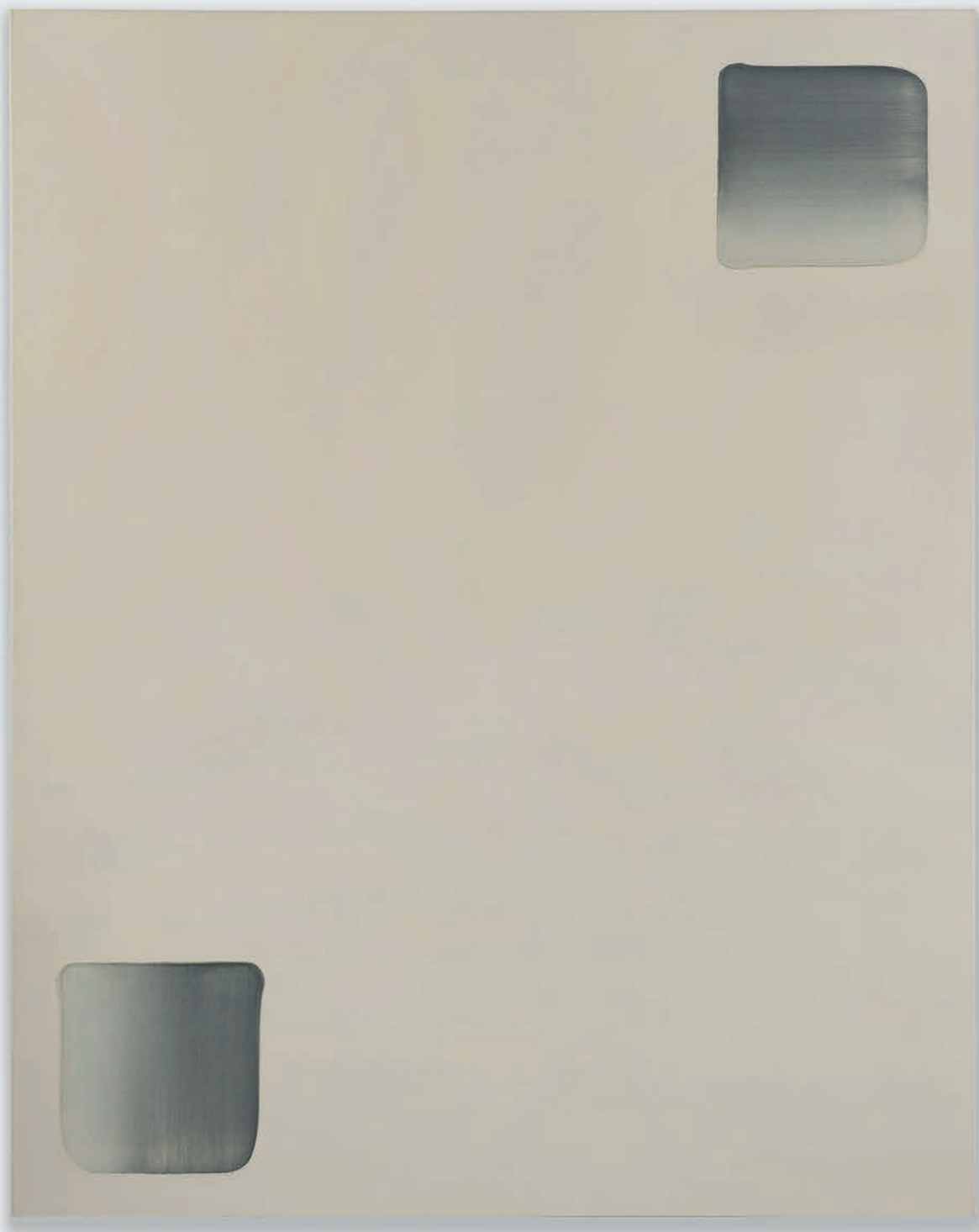
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

*Oil on canvas; signed and dated on
the left side, signed again, dated and
titled on the reverse*

89 5/8 x 71 5/8 in.

270 000 - 350 000 €





LEE Ufan

Né en 1936

Dialogue – 2008



Lee Ufan travaillant sur une de ses œuvres, 2011 D.R.

Fr

« Je suis hostile à l'industrialisation illimitée, au consumérisme de masse résultant d'un productivisme effréné. Je suis opposé à ce que les hommes veuillent former le monde selon l'image qu'ils s'en font. Par conséquent, si contradictoire que cela puisse paraître, je crée dans le but de ne pas créer. » L'œuvre de l'artiste coréen Lee Ufan est la traduction visuelle de ses principes philosophiques. À l'origine du mouvement japonais Mono-ha (littéralement « École des choses »), Lee Ufan explore dans un premier temps l'interdépendance des éléments naturels et industriels comme la pierre, le verre, le bois, la corde ou l'acier. Il s'agit alors de composer avec ces natures brutes pour créer un espace qui leur rend hommage. Ses peintures développent la notion d'espace en créant un événement, au sens phénoménologique du terme :

vides et pleins dialoguent pour « habiter le temps ». En échappant à la rationalité pour justement sortir de la chaîne causale et « ne pas créer », Lee Ufan produit une œuvre contemplative.

Dialogue (2008) illustre merveilleusement l'esthétique calme et assurée de Lee Ufan. Délesté de toute ambition figurative, l'œuvre met en scène deux motifs emblématiques, avec lesquels il affirme un minimalisme toujours revendiqué. Un des carrés évasés habite le coin inférieur gauche de la toile alors que l'autre, renversé, est placé dans sa diagonale. La largeur du motif épouse celle du pinceau-brosse qui l'a tracé. On y lit une application extrême et une concentration culminante se traduisant dans le dégradé chromatique parfaitement maîtrisé des motifs. Les formes semblent flotter sur la surface blanche, vibrant d'intensité.

En

"I am hostile to unrestricted industrialisation, mass consumerism resulting from unbridled productivism. I am not in favour of men wishing to shape the world according to the image they have of it. Therefore, as contradictory as that may seem, I create in order not to create." Korean artist Lee Ufan's work is the visual translation of his philosophical principles. At the root of the Japanese movement, Mono-ha (literally "School of things"), Lee Ufan first explored the interdependence of natural and industrial elements such as stone, glass, wood, string, or steel. His aim is to use these raw natural elements to create a space that pays them tribute. His paintings develop the notion of space by creating an event, in the phenomenological sense of the word: emptiness and fullness dialogue

to "inhabit time". By escaping rationality, in order to avoid the causal chain and "not create", Lee Ufan produces contemplative works.

"Dialogue" (2008) beautifully illustrates Lee Ufan's calm, unwavering aesthetics. Relieved of all figurative ambition, the work portrays two iconic motifs, with which he affirms a minimalism that he always asserts. One of the splayed squares is positioned to the bottom left of the canvas whereas the other, upside down, is placed diagonally. The breadth of the motif espouses that of the brush that painted it. The extreme diligence is visible as the crowning concentration portrayed in the flawlessly executed chromatic gradation of the motifs. The shapes seem to float on the white surface, vibrant with intensity.



Alexander CALDER

1898-1976

Sans titre

Feuille de métal, laiton, fil de fer
et peinture
Signé du monogramme sur la base «CA»
34 x 43 x 14 cm

Provenance:

Don de l'artiste au Docteur Pierre
Révérand
À l'actuel propriétaire par descendance

*Metal sheet, brass, wire and paint;
signed with the monogram on the base;
13 5/8 x 16 7/8 x 5 1/2 in.*

200 000 - 300 000 €

Alexander Calder avec un *Stabile* D.R.

« J'ai été bien plus touché par ce mur que par ses peintures, bien que je les aime aujourd'hui beaucoup. Je me rappelle avoir dit à Mondrian que ce serait bien si on pouvait les faire osciller dans des directions et à des amplitudes différentes. »

– Alexander Calder



Alexander CALDER

1898-1976

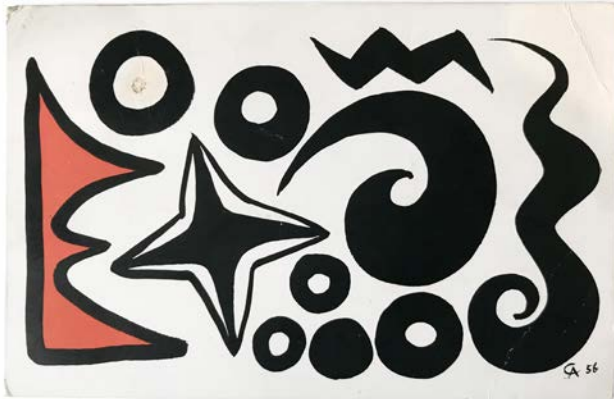
Sans titre



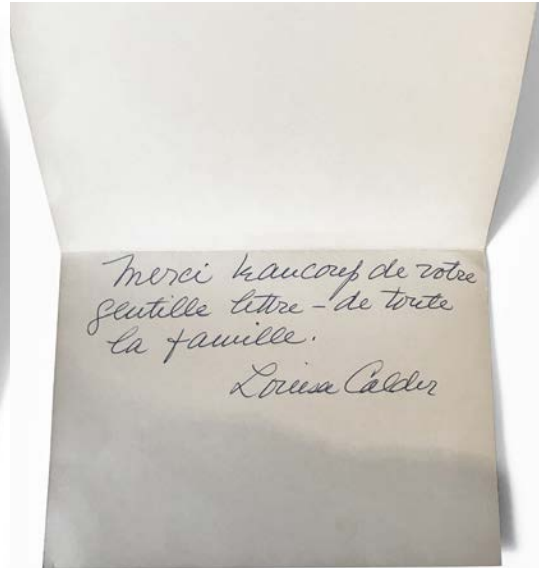
Madame Réverand dans l'atelier d'Alexander Calder Archives familiales D.R.



Alexander Calder et Madame Réverand Archives familiales D.R.



Carte postale envoyée par Alexander Calder au Docteur Réverand Archives familiales D.R.



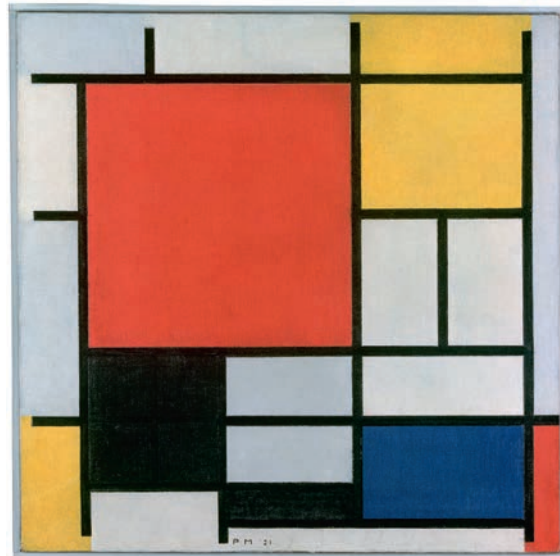
Carte de remerciement de Louisa Calder à la famille Réverand suite au décès d'Alexander Calder Archives familiales D.R.



Alexander CALDER

1898-1976

Sans titre



Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune, bleu et noir*, 1926. © Gemeentemuseum, La Haye D.R.

Fr

Dans son autobiographie, Alexander Calder détaille ainsi son ressenti lors de la visite à l'atelier de Piet Mondrian à l'automne 1930: « Cette seule visite me fit ressentir le choc – ce choc qui, pour moi a tout déclenché. [...] Et maintenant, à trente-deux ans, je voulais peindre et travailler dans l'abstrait ». Plus tard, il précisera, au sujet des cartons peints qu'il a vu punaisés sur le mur de l'atelier de son ami: « J'ai été bien plus touché par ce mur que par ses peintures, bien que je les aime aujourd'hui beaucoup. Je me rappelle avoir dit à Mondrian que ce serait bien si on pouvait les faire osciller dans des directions et à des amplitudes différentes. »

L'abstraction géométrique agit comme une révélation dans l'esprit du jeune Calder, touché par la vision qui s'impose à lui comme une évidence en 1930. Tournant la page de ses sculptures en fil de fer initiant le jeu sur les volumes, Calder se défie dorénavant de prolonger la réflexion de Mondrian dans l'espace et de lui conférer une dimension cinétique. Aussi, dès 1931, le sculpteur et peintre américain rejoint-il le groupe *Abs-traction-Création* qui réunit, entre

autres, Piet Mondrian mais aussi Hans Arp, Robert Delaunay et Jean Hélion. À travers ses sculptures en mouvement, Calder cherche paradoxalement l'équilibre, d'où le nom de ses œuvres: *stabile*.

L'œuvre présentée ici illustre parfaitement la recherche de Calder et son dialogue avec Mondrian. Ce *stabile* se compose d'un pied central noir, prolongé par une plaque en demi-lune jaune posée au sol garant de l'équilibre. Le pied s'élance jusqu'à sa pointe sur laquelle reposent et évoluent les éléments en suspension: une tige en laiton s'achevant à une extrémité par un tourbillon circulaire et de l'autre, se prolongeant par des fils de métal brandissant quatre éléments triangulaires blancs et rouges. Le mobile fait écho à *Composition en rouge, jaune, bleu et noir* que Mondrian peint en 1926 et qui fait partie des collections du Haags Gemeentemuseum de La Haye. Le choix de couleurs « pures » (Mondrian) se retrouve dans les deux œuvres à la différence de l'unique forme bleue dans la peinture de Mondrian, couleur que Calder exclut. La même quête d'équilibre anime les deux artistes qui utilisent la ligne noire pour ponctuer,

En

In his autobiography, Alexander Calder described what he felt when he visited Piet Mondrian's studio in the autumn of 1930:

"This one visit gave me a shock – the shock, which for me, triggered everything. [...] And now, at the age of thirty-two, I would like to paint and work on Abstract Art". Later, he would specify, in respect of the painted cards that he saw tacked to the wall of his friend's studio: "I was much more touched by that wall than by his paintings, although I like them very much today. I remember having said to Mondrian that it would be good if we could make them oscillate in different directions and amplitudes."

Geometric abstraction acted like a revelation in young Calder's mind, touched by the vision which seemed evident to him in 1930. Turning his back on his iron wire sculptures with which he had started his work on volumes, Calder set himself the challenge of expanding on the spatial aspect of Mondrian's reflections, bringing a kinetic dimension into play. Thus, as of 1931, the American sculptor and painter joined the "Abs-

traction-Création" group which brought together, among others, Piet Mondrian but also Hans Arp, Robert Delaunay, and Jean Hélion. Ironically, through his moving sculptures, Calder sought equilibrium, hence the name of his works: "stabile".

The work presented here perfectly illustrates Calder's research and his dialogue with Mondrian. This "stabile" is made up of a black central stand that extends into a yellow half-moon shaped plaque placed on the floor that guarantees equilibrium. The stand soars up to its point on which rest and evolve the suspended elements: a brass rod terminates at one end with a vortex and at the other, is prolonged by metal threads wielding four white and red triangular elements. The mobile brings to mind "Composition en rouge, jaune, bleu et noir" that Mondrian painted in 1926 which is part of the collection of the Haags Gemeentemuseum in the Hague. The choice of "pure" colours (Mondrian) is to be found in both works, with the exception of the unique blue shape in Mondrian's painting, a colour that Calder excluded. Both artists

dynamiser et organiser leur composition. Cependant, l'équilibre de l'artiste néerlandais se concentre sur la rigueur géométrique et sur la ligne droite. Chez Calder, au contraire, les formes se répondent sans pour autant se hiérarchiser: triangles, cercles, lignes courbes viennent contrer le cubisme strict de Mondrian.

À Washington, Alexander Calder rencontre un reporter de l'Agence France-Presse, Jean Davidson, qui épousera la fille de l'artiste, Sandra. Le jeune couple décide de s'installer près du père de Jean, Jo Davidson, célèbre sculpteur, qui possède un manoir à Saché en

Touraine. Calder et sa femme ne tarderont pas à les y rejoindre. Ils resteront à Saché de 1952 à 1976. Jean, le gendre de Calder, présente alors au sculpteur son médecin qui deviendra également celui de l'artiste à Saché. Les deux hommes se lient d'amitié. Calder offrira ce stable en remerciement des soins prodigués à son ami le Docteur Pierre Révérant. L'œuvre est restée dans la famille de celui-ci jusqu'à aujourd'hui.

were driven by the same quest for equilibrium and both used black lines to punctuate, energise and organise their composition. Yet, the Dutch artist's equilibrium focussed on geometrical rigor and straight lines. In Calder's work, on the contrary, shapes respond to each other without creating any hierarchy: triangles, circles, and curved lines counteract Mondrian's strict Cubism.

In Washington, Alexander Calder met a reporter from Agence France-Presse, Jean Davidson, who would marry the artist's daughter, Sandra. The young couple decided to live near to

Jean's father, the famous sculptor, Jo Davidson, who had a manor in Saché in the Touraine province. Calder and his wife soon joined them. They would remain in Saché from 1952 to 1976. Calder's son-in-law, Jean, introduced the sculptor to his doctor who would henceforth become the artist's doctor during his time in Saché. The two men became friends. Calder would give this stable to his friend, Doctor Pierre Révérant, in thanks for the healthcare he would give him. The work has remained in the doctor's family until today.



Gouache d'Alexander Calder dédiée au Docteur Révérant Archives familiales D.R.

○ 19

Niele TORONI

Né en 1937

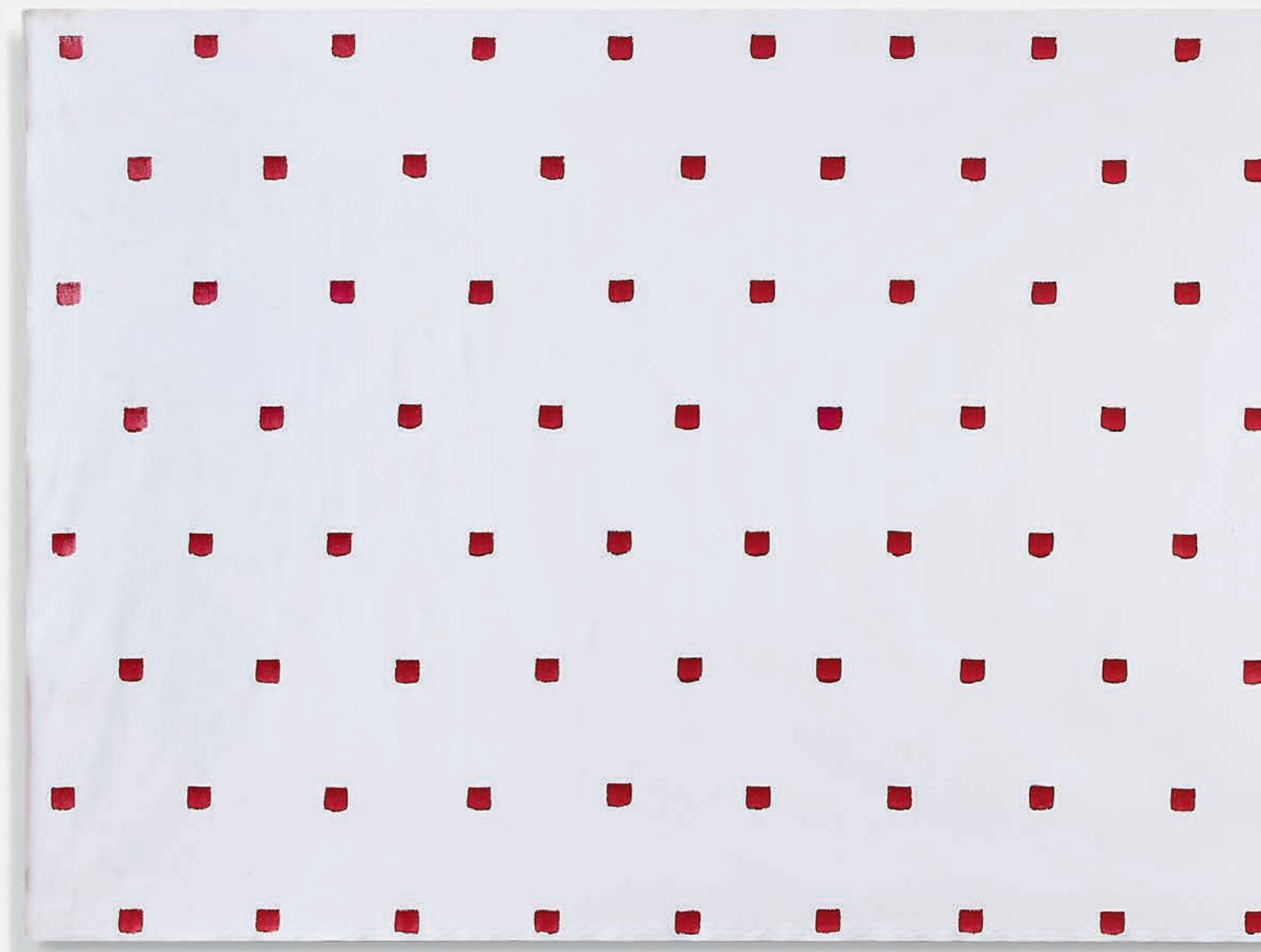
Sans titre – 1974

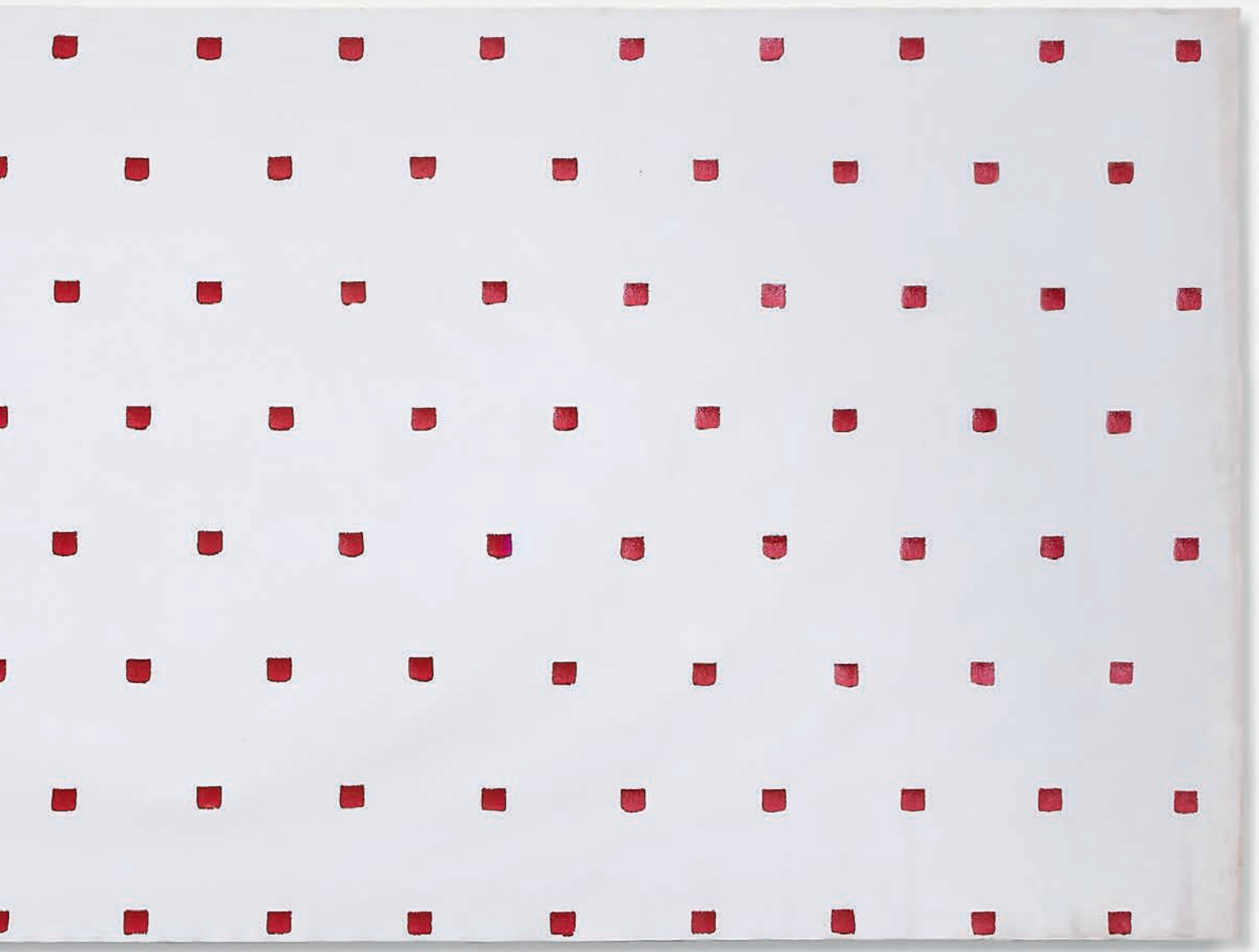
Acrylique sur toile
Datée au dos «3.1974»
192 x 517 cm

Provenance:
Collection Arman, New York

*Acrylic on canvas; dated on the reverse;
75 5/8 x 203 1/2 in.*

80 000 - 120 000 €





Niele TORONI

Né en 1937

Sans titre – 1974



Niele Toroni en 2007 à la Art Gallery Basel © Stefan Meier D.R.

Fr

Co-fondateur du groupe BMPT avec Daniel Buren, Olivier Mosset, et Michel Parmentier, l'artiste suisse Niele Toroni remet en question le sens de la peinture en liant un minimalisme extrême à une certaine forme de provocation. « Nous ne sommes pas peintres », affirment les quatre membres du groupe au Salon de la jeune peinture en 1967 alors qu'ils peignent en public et distribuent des tracts où est énoncé cet adage.

Niele Toroni y répond en assurant que la peinture est un geste de non-recouvrement d'une surface par des « empreintes de pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm ». L'œuvre présentée, aux dimensions particulièrement importantes, applique cette règle avec des empreintes rouges monochromes qui se succèdent sur fonds blanc. La nature répétitive de l'acte de Toroni définit la peinture comme « une trace... vide de message, d'images, vide de cette communication qui rend complices habituellement artistes et amateurs » (Parmentier). Ainsi, l'œuvre présentée ici témoigne d'une mise à distance radicale de l'artiste et de sa subjectivité, rendant compte du

caractère impersonnel de l'œuvre qui existe en soi, sans but précis ni construction particulière. Toroni décline ses empreintes sur toile mais aussi sur les murs, sur du coton, sur le sol ou sur des journaux épinglés, inscrivant les œuvres dans un contexte spatial mais niant, pour autant, leur dépendance à une situation donnée.

Alors que Parmentier quitte le groupe en 1967, un an après sa formation, Niele Toroni reste fidèle aux visées de BMPT et à la déclinaison de son motif en revendiquant le degré zéro de la peinture. L'œuvre présentée magnifie son système sériel de par ses dimensions et constitue un véritable manifeste de sa technique, démystifiant la peinture de chevallet. La répétition du motif déployée ici énonce la thèse de Niele Toroni qui affirme dire toujours la même chose pour montrer un événement différent: « Et ce n'est jamais la même chose ». L'expérience du spectateur prévaut donc sur toute présence et le regard s'attache alors aux dimensions, couleurs, supports et instruments.

En

Swiss artist Niele Toroni, a co-founder of the group BMPT with Daniel Buren, Olivier Mosset, and Michel Parmentier, questions the meaning of painting by combining extreme minimalism with a certain form of provocation. "We are not painters", asserted the four group members at the Salon de la jeune peinture in 1967 whilst painting in public and distributing pamphlets on which this maxim was printed.

Niele Toroni reacted to that by proclaiming that painting was a gesture that does not cover a surface by "imprints from n°50 paintbrushes, repeated at regular 30 cm intervals". The work presented here, with its particularly large scale, applies this rule with its red monochrome imprints, which follow one another on a white background. The repetitive nature of Toroni's act defines painting as "an imprint... void of any message or image, void of the communication that usually brings together artists and amateurs" (Parmentier). Thus, the work presented here illustrates the radical distancing of the artist and his subjectivity, charting the

impersonal nature of the work that exists in itself, with no specific goal or particular construction. Toroni carried out various versions of his imprints on canvas but also on walls, cotton, floors, or pinned together newspapers, situating the works within a spatial context yet, in spite of that, denying their dependence on a given situation.

Whilst Parmentier left the group in 1967, a year after its formation, Niele Toroni remained faithful to BMPT's goals and the varied use of its motif whilst laying claim to the degree zero of painting. The work presented here exalts his serial system with its dimensions and constitutes a veritable manifesto of his technique, demystifying easel painting. The repetition of the motif used here conveys Niele Toroni's theory which confirms that he always says the same thing to show a different event: "And it is never the same thing". Thus, the spectator's experience takes precedence over any presence and the eye is drawn to dimensions, colours, media, and instruments.



Damien HIRST

Né en 1965

Cefoxitin – 2010

Household gloss sur toile
Signée, datée et titrée au dos
«Cefoxitin, Damien Hirst, 2010»
50 x 72 cm

Provenance:

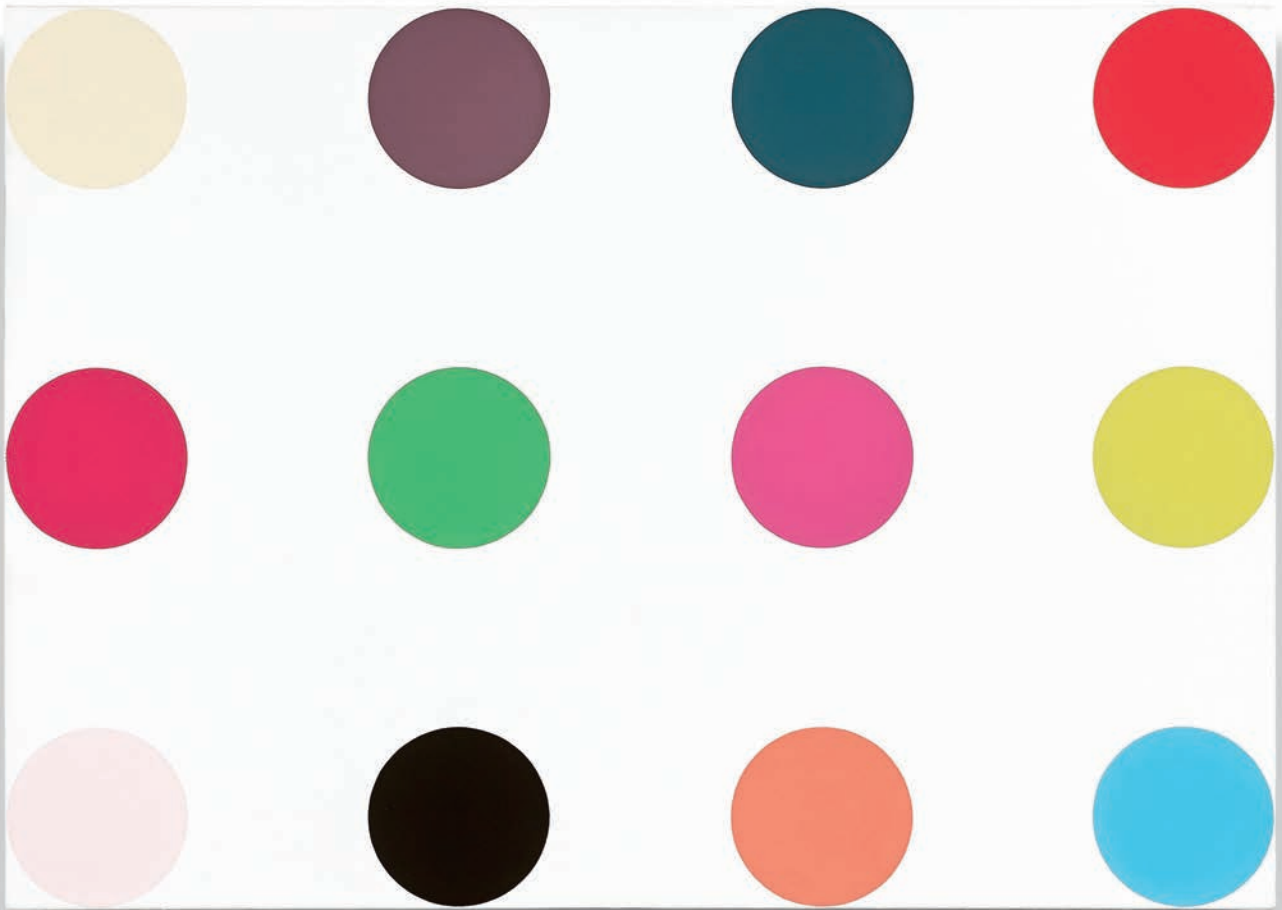
Collection particulière
Collection Tissoni, Colombie
Science Limited, Londres
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

Bibliographie:

*Damien Hirst, The Complete Spot
Paintings 1986-2011*, Éditions Other
Criteria & Gagosian Gallery, 2013,
p. 860, reproduit en couleur p. 703

*Household gloss on canvas;
signed, dated and titled on the reverse;
19 ³/₄ x 28 ⁵/₈ in.*

90 000 - 110 000 €



Damien HIRST

Né en 1965

Cefoxitin – 2010



Le restaurant *Pharmacy 2* de Damien Hirst à Londres ouvert depuis 2015 D.R.

Fr

Lorsqu'en 2015, l'artiste britannique Damien Hirst décide d'ouvrir son restaurant à Londres, il l'inscrit dans la lignée de sa réflexion sur le monde médical. La décoration évoque des boîtes de médicaments, bouteilles de sirop ou autres gélules colorées à perte de vue.

En effet, la démarche scientifique, l'expérimentation, sont au cœur du discours de l'artiste britannique qui ne cesse, depuis ses années étudiantes, de décliner sa «pharmacy». L'œuvre présentée ici et réalisée en 2010 s'intitule *Cefoxitin*, du nom de la molécule antibiotique éponyme. La figure de proue des Young British Artists centre son propos sur l'illusion du médicament qui suggère la possibilité sans cesse renouvelée de guérir, alors que la vieillesse et la mort restent l'issue incontournable. Hisser la molécule de cefoxitine au rang d'une œuvre d'art lui confère ainsi ce statut chimérique et lui voue cyniquement une légitimité trompeuse.

Par ailleurs, *Cefoxitin* se compose d'une série de trois lignes horizontales chacune constituée de quatre larges pois peints d'une couleur différente et séparés d'un espace blanc de la même taille que le diamètre des pois respectant ainsi la règle appliquée à tous ses «spot paintings».

Damien Hirst lie ainsi ses deux obsessions dans l'application d'un minimalisme relayé par le titre et la rigueur rectiligne de l'esthétique du tableau. Au sujet de l'interprétation, il déclare: «Information, codes, nuancier, gens, langage, perles, assiettes, yeux, joli, mathématique, logos, art, géométrie, molécules, tâches, pois, planètes, acné, pilules, trouver le haut, le bas, quelle taille - grand ou petit, pourquoi ils sont là, ce qu'ils essaient de dire, pourquoi ils sont beaux, j'ai pas la moindre putain d'idée de ce qu'ils sont».

En

When in 2015, the British artist Damien Hirst decided to open his restaurant in London, it was well within the continuity of his reflection on the medical world. Its decoration brings to mind boxes of medication, bottles of syrup, or other colourful capsules, as far as the eye can see.

Effectively, scientific process and experimentation are at the heart of the main themes of the British artist who, since his student years, has endlessly reinvented his "pharmacy". The work presented here and created in 2010 is called "Cefoxitin", after the antibiotic of the same name. The figurehead of the Young British Artists focuses on the illusion of medication that suggests the never ending possibility of a cure, when in fact old age and death remain the inescapable outcome. Paving the way for cefoxitin to become a work of art, also gives it mythical status, cynically affor-

ding it a deceptive legitimacy.

On another note, "Cefoxitin" is made up of a series of three horizontal lines, each composed of four large painted spots of different colours and separated by a white space of the same size as the diameter of spots, thus respecting the rule applied to all his "spot paintings".

Damien Hirst thus links his two obsessions in the application of a minimalism relayed by the title and the straight-lined rigour of the painting's aesthetics. As regards its interpretation, he says: "Information, codes, colour charts, people, language, pearls, plates, eyes, pretty, mathematics, logos, art, geometry, molecules, blots, spots, planets, acne, pills, finding the top, the bottom, what size – large or small, why they're there, what they're trying to say, why they're pretty, I haven't the slightest fucking idea what they are."



Damien Hirst, *Lullaby, The Seasons detail*, 2002
© Damien Hirst - Science Ltd D.R.



Damien Hirst devant un de ses *Spots Paintings*
à la Galerie Gagosian de New York en 2012 © Gagosian Gall D.R.

Sol LEWITT

1928-2007

Red grid, yellow circles, black arcs
from four sides and blue arcs
from four corners – 1972

Encre sur papier

Signé, daté et titré en bas à gauche
«Red Grid, Yellow Circles, Black Arcs
From Four Sides & Blue Arcs From Four
Corners / Sol LeWitt / March 5, 1972»
44 x 44 cm

Provenance:

John Weber Gallery, New York
Collection Serge de Bloo, Bruxelles
Galerie Pierre Huber, Genève
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire
en 1989

Expositions:

Bâle, Art Basel, Galerie Pierre Huber,
juin 1989

Nous remercions Madame Sofia LeWitt
pour les informations qu'elle nous a
aimablement communiquées.

*Ink on paper;**signed, dated and titled lower left;
17 ⁵/₈ x 17 ⁵/₈ in.*

60 000 - 80 000 €

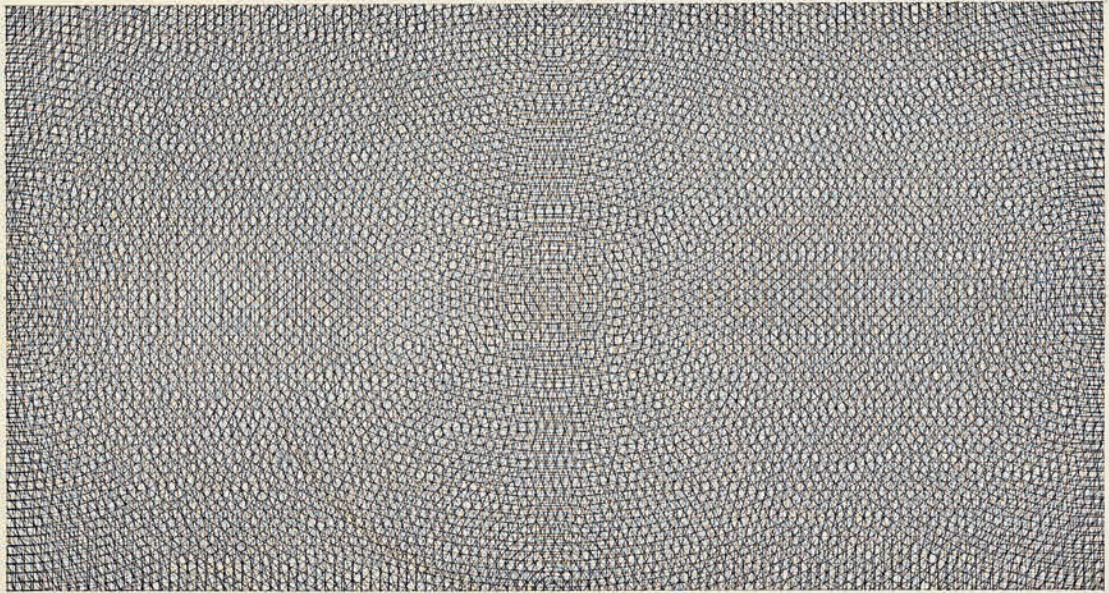


Fig. 1. - A detailed view of the surface of a metal, showing the grain and the direction of the fibers. The surface is covered with a fine, irregular network of lines, which are the result of the mechanical action of the fibers during the process of drawing.

Sol LEWITT

1928-2007

Red grid, yellow circles, black arcs
from four sides and blue arcs
from four corners – 1972

Fr

Les dessins de Sol LeWitt (1928-2007) représentent une part essentielle de son art. Celui-ci, une feuille de 44 x 44 cm, intitulée *Red Grids, Yellow Circles, Black Arcs from Four Sides & Blue Arcs from Four Corners*, et daté de 1972, est particulièrement caractéristique par sa thématique, sa méthode, dans sa technique et son mode de présentation.

Rappelons que Sol LeWitt a commencé à se manifester de façon personnelle à partir de 1965 dans la lignée de l'abstraction géométrique après avoir été visiblement marqué par Vasarely. Il est ensuite devenu, en peu de temps, l'un des principaux et des plus excellents représentants du Minimal Art et de l'Art conceptuel. Il s'est tout de suite tourné vers la sculpture qu'il a abordée sous forme de relief et de construction de modules cubiques pour s'intéresser à la structure et au rythme exprimés au moyen de figures géométriques, en usant de la répétition, de l'addition et de la progression, comme le montre son œuvre *White Five Parts Modular Piece* de 1971 dans la

collection du Musée de Grenoble depuis 1973.

Simultanément, Sol LeWitt a privilégié comme autre moyen d'expression le dessin, pratiqué sur le papier et très vite, à la fin des années 1960, reporté directement sur le mur sous l'appellation de «Wall Drawing», dont il a donné toutes sortes d'interprétations et de variations dans différentes techniques et en fonction du lieu. Dans l'espace, sur le papier ou sur le mur, sa démarche est la même, abstraite, rationaliste, méthodique: Sol LeWitt utilise un nombre très restreint de formes qu'il met en œuvre selon des principes établis à l'avance à l'aide d'une technique précise et d'une parfaite neutralité. Il s'agit de tout contrôler dans le processus, de l'idée première inscrite dans un raisonnement à la réalisation finale. La méthode explique le résultat qui est sa propre fin. C'est ce que montre à la perfection ce dessin appartenant à la thématique *Arcs, Circles & Grids*, développée au début des années 1970 et parfaite-

En

Sol LeWitt's Drawings (1928-2007) represent an essential part of his art. The one presented here, a sheet of 44 cm x 44 cm, entitled "Red Grids, Yellow Circles, Black Arcs from Four Sides & Blue Arcs from Four Corners", and dated 1972, is particularly representative on account of its theme, method, technique, and style of presentation.

Let us remember that Sol LeWitt first started to make a name for himself as of 1965 in Geometrical Abstraction after having visibly been fascinated by Vasarely's works. In a very short lapse of time, he then became one of the main and most outstanding representatives of Minimal Art and Conceptual Art. He immediately turned to sculpture, which he approached using relief and the construction of cubic modules. He took interest in the structure and rhythm expressed using geometrical shapes, by means of repetition, addition, and progression, as can be seen

by his work "White Five Parts Modular Piece" dated 1971, which has been part of the collection of the Musée de Grenoble since 1973.

At the same time, Sol LeWitt favoured drawing as another means of expression. He would draw on paper, very quickly. And at the end of the 1960s, he would carry out drawings directly on walls under the designation "Wall Drawing", of which he would make all sorts of versions and variations in different techniques depending on the location. Within a set space, on paper or on a wall, his approach was the same: abstract, rationalist, and methodical. Sol LeWitt used a very limited number of shapes that he would implement according to pre-established principles bringing into play precise techniques and perfect neutrality. His aim was to control everything within the process, from the primary idea, enshrined within a certain logic, to the final

ment illustré dans le livre publié en 1972 par la Kunsthalle de Berne et Paul Bianchini.

Sur la feuille, l'artiste définit un champ rectangulaire qu'il va recouvrir de façon systématique de 11 réseaux de lignes parallèles rapprochées: verticales, horizontales, en cercle à partir du centre, en demi-cercle à partir du milieu de chaque côté, en quart de cercle à partir de chaque angle, tout en colorant chacun des réseaux, rouge pour la grille, jaune pour les cercles concentriques, noir pour les arcs parallèles aux bords, bleu pour ceux partant des angles.

La superposition de ces réseaux finement tracés recouvre de façon uniforme en tapis la surface, ne générant aucun motif, égalisant autant le centre que la périphérie et se confondant strictement avec le plan. L'exécution à l'encre de couleur bien que faite à la main et aidé du tire-ligne, de la règle et du compas, est

mécanique, totalement impersonnelle, précise et donnant un résultat parfaitement clair. La mise en page, très caractéristique de son style, est effectuée au moyen d'un gabarit: la feuille est divisée en 3 registres, au centre la composition, en-dessous appuyé à gauche son titre, écrit au crayon en lettres capitales, suivi de la signature et de la date, à la façon de Paul Klee et de Kurt Schwitters si l'on veut. Dans la partie supérieure, appuyé à droite, un schéma coté, tracé au crayon et à la règle pour une installation éventuelle sur un mur.

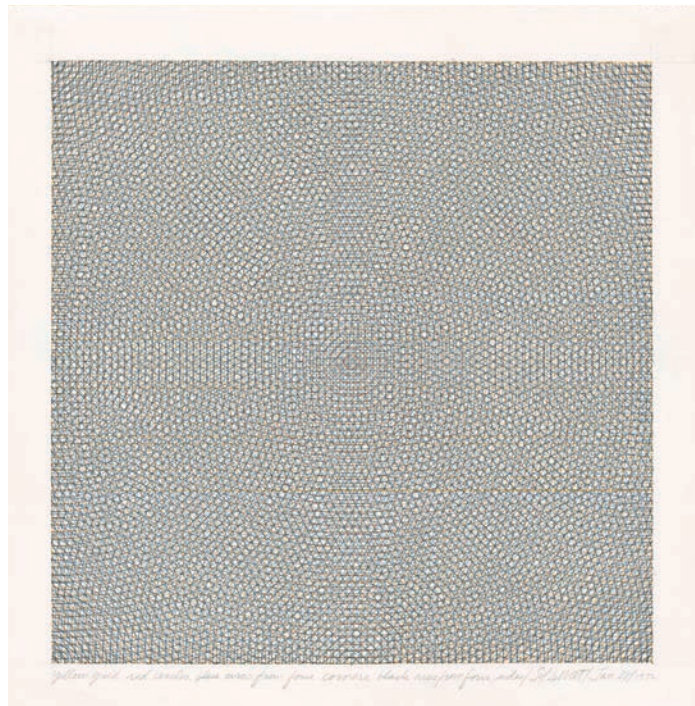
Le dessin existe pour lui-même. Il est aussi une maquette pour sa transposition en *Wall Drawing*, cette extension sur le mur souvent à l'échelle monumentale et avec la technique du dessin, dont Sol LeWitt a fait l'une de ses spécialités et réalisé tant d'œuvres si originales, si surprenantes parfois dans leur totale discrétion et souvent si puissantes dans leur muralité.

execution. The method explains the result, which is its own end. That is wholly demonstrated by this drawing, which is part of the "Arcs, Circles & Grids" theme, developed at the start of the 1970s, and perfectly illustrated in the book published in 1972 by the Kunsthalle de Berne and Paul Bianchini.

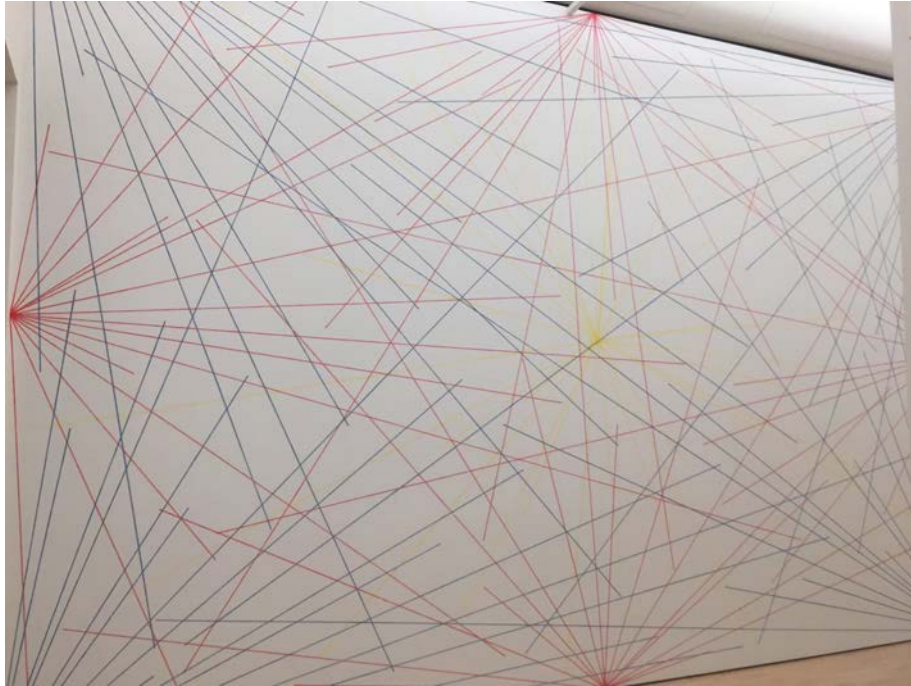
On paper, the artist defined a rectangular field that he would systematically cover with 11 networks of close-set parallel lines: vertical, horizontal, circular leading from the centre, semi-circular leading from the middle on each side, quadrants leading from each corner, whilst colouring each of the networks, red for the grid, yellow for the concentric circles, black for the parallel arcs on the edges, blue for those leading in from the corners.

The superposition of these delicately drawn networks unifor-

mly and fully covered the surface, not generating any motif, equalising the centre as much as the border, blending perfectly with the plan. The finishing in coloured ink, although carried out by hand and aided by the use of a ruling pen, ruler, and compass, is mechanical, totally impersonal, precise, and gives a perfectly clear result. The page layout, which is very characteristic of his style, is carried out using a template. The sheet is divided into 3 sections. In the centre is the composition. Underneath and aligned to the left is its title, written in crayon in capital letters, followed by his signature and the date, in the same style as Paul Klee and Kurt Schwitters, if you like. In the upper section, aligned to the right, is a dimensional drawing, carried out using a crayon and ruler for possible installation on a wall.



Sol LeWitt, *Yellow grid, red circles, blue arcs from four corners, black arcs from four sides*, 1972 © MoMa, New York D.R.



Sol LeWitt, *Wall Drawing #273* au SFMoMa, 1975 © SFMoMA, San Francisco D.R.

Fr

Les couleurs utilisées sont celles du néoplasticisme et la démarche, rigoureuse, identique aux principes qui ont conduit Theo Van Doesburg dans la rédaction du Manifeste de l'Art Concret à Paris en 1930: méthode, rapport avec les mathématiques, conception préalable, contrôle de tous les éléments, exécution mécanique, principes qu'illustreront à leur tour de façon exemplaire les artistes concrets suisses, Max Bill et surtout Richard-Paul Lohse. Les dessins de ce dernier, tant dans leur conception que dans leur présentation, sont directement à mettre en parallèle avec ceux de Sol LeWitt. La filiation est directe, comme celle de Carl Andre, de Donald Judd, de Dan Flavin, de Fred Sandback, aujourd'hui largement établies, avec l'art européen.

On rappellera aussi comment Sol LeWitt a pris connaissance de

l'art de François Morellet, dont il s'est montré si proche, en 1965 dans l'exposition *The Responsive Eye* au Museum of Modern Art à New York, comme il le reconnut lui-même après de très longues années de polémiques. Ces rapports mettent chacun en valeur dans ce qu'il a de plus créatif. L'art de Sol LeWitt dans tout son développement en est une illustration et ce dessin une preuve éclatante.

Serge Lemoine

En

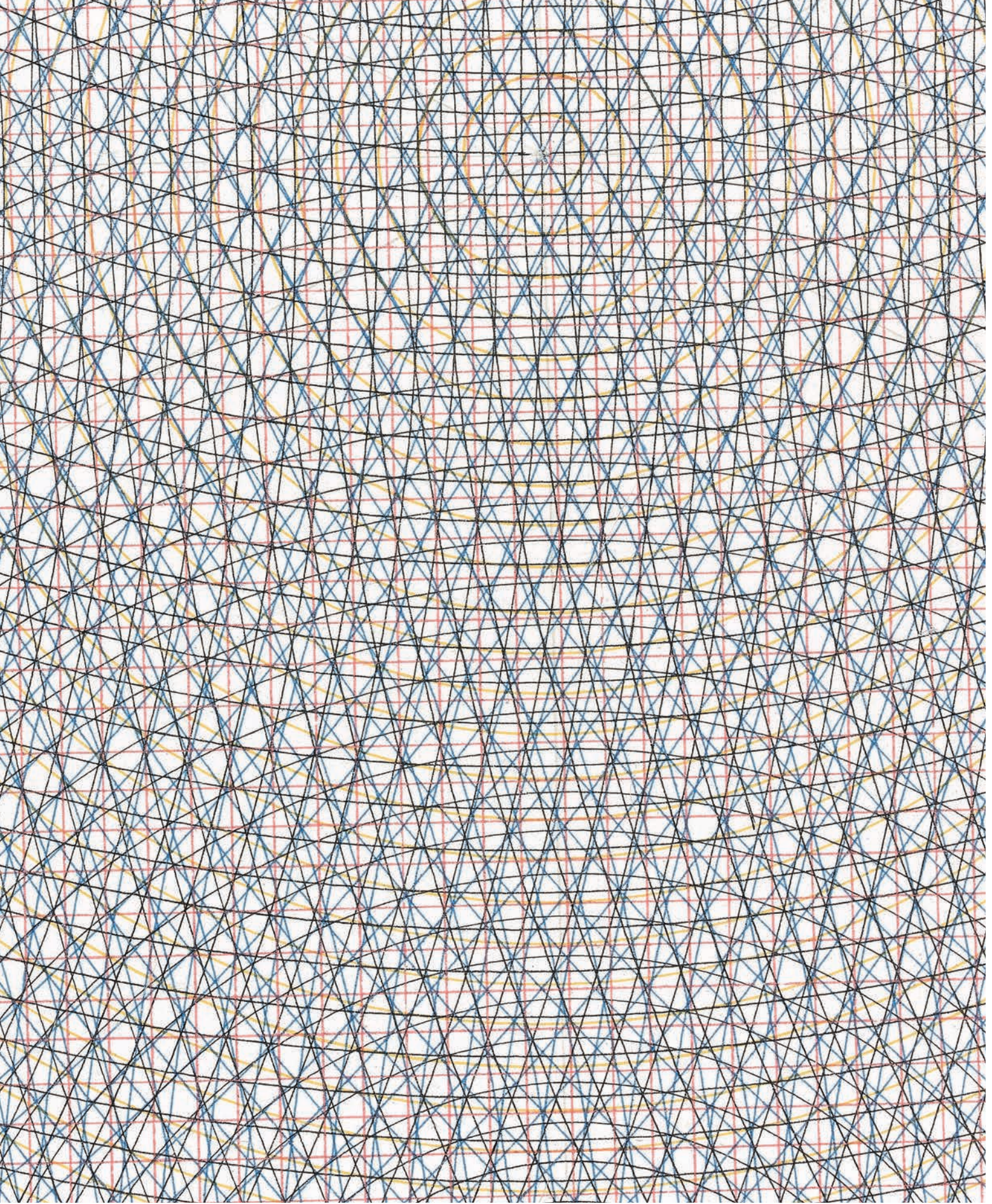
The drawing exists for itself. It is also a model for its transposition as a "Wall Drawing", this extension on a wall, often of monumental scale and using the drawing technique which Sol LeWitt made one of his specialties and with which he made so many very original works that were so very surprising in their absolute discretion and often so very powerful in their murality.

The colours used are those of Neoplasticism and the approach is rigorous and identical to the principles that guided Theo Van Doesburg when he wrote his Manifesto of Concrete Art in Paris in 1930: strategy, relationship with mathematics, prior design, verification of all the elements, mechanical execution; principles that would in turn flawlessly exemplify Swiss Concrete artists, Max Bill and above all Richard-

Paul Lohse. The latter's drawings, both in their design and their presentation, can be placed on a parallel with those of Sol LeWitt. There is a direct filiation, as with Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, and Fred Sandback, largely established today, with European art.

We should also remember how Sol LeWitt got to know art by François Morellet, to whom he showed he was very close, in 1965 at the "Responsive Eye" exhibition at the Museum of Modern Art in New York, as he so recognised himself after many long years of controversy. These relationships valorise the most creative aspects of each one. Sol LeWitt's art, in all its expansion, is an illustration of that and this drawing is clear proof.

Serge Lemoine



Ed RUSCHA

Né en 1937

Ungkay – 2008

Acrylique sur carton
Signé et daté en bas à droite
«Ed Ruscha, 2008»
35 x 50 cm

Provenance:

Collection de l'artiste
Gagosian Gallery, Los Angeles
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

Expositions:

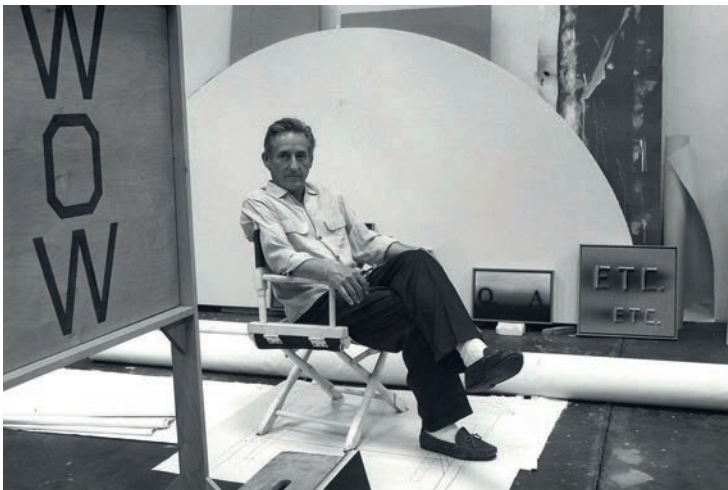
Londres, Royal Academy of Arts, *Summer
Exhibition*, juin-août 2013, n°86

*Acrylic on museum board;
signed and dated lower right;
13 3/4 x 19 5/8 in.*

140 000 - 180 000 €

«(...) sortir des choses de leur contexte est un outil utile pour un artiste. C'est l'idée de prendre quelque chose qui n'est pas un sujet et de le rendre sujet».

– Ed Ruscha



Ed Ruscha
© Leo Holub Archives of American Art-Smithsonian Institution,
Washington, DC D.R

UNGKAY

Ed Runko 2008

Ed RUSCHA

Né en 1937

Ungkay – 2008

Fr

Lorsqu'en 1980, l'artiste américain Ed Ruscha est interrogé sur le statut du mot, qui, dans son travail, devient image, il répond : « C'est sans doute parce que je suis un enfant des médias, et que j'ai toujours été attiré par tout ce qui concerne ce phénomène de la communication entre les gens. Peut-être cette communication s'assimile-t-elle, chez moi, à la culture populaire, étant donné l'impact qu'ont eu sur moi les journaux, les magazines – la chose imprimée, en fait. C'est l'imprimé qui a compté. Quand j'ai envisagé de devenir artiste, la peinture représentait à mes yeux la dernière des méthodes. Je la voyais comme une forme de communication archaïque, quasi obsolète. Comme la moins intéressante de toutes les formes de communication. Les journaux, les magazines, les livres – les mots, en somme – avaient plus de sens, à mes yeux, que n'importe quelle fichue peinture à l'huile d'un artiste. Donc je suppose que tout est parti de là pour aller jusqu'à cette idée d'interroger le mot imprimé. » Artiste prolifique, entre pop art et art conceptuel, Ed Ruscha révolutionne le genre du livre d'artiste avec la publication en 1963 de *Twentysix Gasoline Stations*. Pour la californien, le mot fait image. Ainsi, dans *Ungkay*, réalisée en 2008, le mot occupe l'espace visuel. Les larges lettres blanches majuscules se détachent d'un fond

gris délavé. On y lit un infini attachement à l'agencement des lettres, leur aspect et configuration, qui lie sa démarche à celle d'Andy Warhol dans ses soupes Campbell. Ruscha explicite en ce sens : « Je crois que ce qui nous a attirés dans ce packaging – là, c'était la typographie, la forme des lettres sur les boîtes de soupe. Ceux qui étaient las de l'expressionnisme abstrait et Warhol l'était de façon encore plus brutale et absolue que moi – se sont retrouvés dans ces lettrages à l'ancienne, ignorés et oubliés ». La même obsession pour le dessin de mot anime les deux artistes. Ruscha pousse cependant la démarche jusqu'à autonomiser complètement le mot. Il ne s'attache plus à un contexte, comme celui de la boîte de soupe, au contraire, le mot s'exprime seul, sur la toile, évidé de toute signification. Il devient ainsi paysage. Le mot *Ungkay* renvoie certainement à un terme imaginaire sans définition arrêtée. Ainsi, Ruscha explique : « Quand je fais un tableau, peut-être est-ce un roman, peut-être est-ce le titre d'un roman... ». Le mot sur la toile revêt alors une dimension narrative à s'approprier.

En

When in 1980, American artist Ed Ruscha was questioned on the status of the word, which in his work became an image, he answered: "It is without a doubt because I'm a child of the media and have always been attracted by everything that concerns this phenomenon of communication between people. Perhaps in my case, this communication is assimilated to pop culture, given the impact that newspapers, magazines – anything printed, in fact – had on me. It was what was printed that mattered. When I thought about becoming an artist, to my mind, painting was the method that interested me the very least. I considered it as an archaic, almost obsolete form of communication. As the least interesting of all forms of communication. Newspapers, magazines, books – words, all in all – had more sense, to my mind, than any other darn oil painting by some artist. So, I suppose everything started with that and carried on until I got this idea of questioning the printed word." Ed Ruscha was a prolific artist, somewhere between Pop Art and Conceptual Art. He revolutionised the artist's book in 1963 with the publication of *Twentysix Gasoline Stations*. For the Californian artist, words made the image. Thus, in "Ungkay", carried out in 2008,

the word filled the visual space. The large white capital letters stand out from a washed-out grey background. We see his boundless commitment to the layout of the letters, their aspect, and configuration, which links his approach to that of Andy Warhol with his Campbell soups. Ruscha explained: "I believe that what attracted us in that packaging, was the typography, the shape of the letters on the soup cans. Those who were tired of Abstract Expressionism and Warhol was even more drastically and absolutely so than I identified with the old-fashioned lettering, that had been shrugged off and forgotten". The two artists were driven by the same obsession for drawing words. Ruscha pushes the process as far as rendering the word completely independent. It is no longer attached to a context, as with the soup can. On the contrary, the word expresses itself alone, on the canvas, emptied of all signification. It thus becomes a landscape. The word "Ungkay" certainly refers to an imaginary term with no set definition. Thus, Ruscha explains: "When I create a work, maybe it's a novel, perhaps it's the title of a novel...". The word on the canvas then takes on another narrative dimension, which it appropriates.

KAY

Ed Rumba 2007

Martial RAYSSE

Né en 1936

Dans la série des tableaux à géométrie variable, l'élément œil + palmier
1967

Feuilles de plastique découpées
et assemblées

Signé et titré au dos «dans la série
des tableaux à géométrie variable 1
élément œil + palmier, Martial Raysse»
74 x 54 cm

Provenance:

Galerie Iolas, New York
Galerie Mony Calatchi, Paris
Galerie Gilbert Brownstone, Paris
Acquis directement auprès de ce dernier
par l'actuel propriétaire en 1989

Expositions:

San Marino, Palazzo dei Congressi,
*VI Biennale Internazionale d'Arte
Repubblica*, juillet 1967
Paris, Grand Palais, *FIAC*, Galerie
Gilbert Brownstone, octobre 1989

Cette œuvre est inscrite à l'inventaire
de l'Œuvre de Martial Raysse sous le
n°IMR-0312.

Un certificat de l'inventaire de
l'Œuvre de Martial Raysse sera remis à
l'acquéreur.

*Assemblage of cut plastic sheets;
signed and titled on the reverse;
29 1/8 x 21 1/4 in.*

50 000 - 70 000 €

«La photo a joué chez moi le rôle d'un relais qui, à ses débuts, a pris la forme de ces visages stéréotypés de jeunes femmes des réclames, leitmotiv de notre culture visuelle. Au travers de ces visages, un premier type de communication vécue s'établissait au-delà des formules jusqu'alors utilisées».

– Martial Raysse



Martial RAYSSE

Né en 1936

Dans la série des tableaux à géométrie variable, l'élément œil + palmier
1967



Martial Raysse, *Life is so complex*, 1966. Musée de Grenoble D.R.

Fr

«Les Prisunic sont les nouveaux musées de l'art moderne», déclare Martial Raysse, chantre du Pop Art, hissant l'objet de consommation au centre de son esthétique. Dès 1966, l'année de sa représentation à la 33^e Biennale de Venise, le peintre français inaugure ses compositions «à géométrie variable». Cette série d'œuvres engendre une réflexion nouvelle et une distanciation par rapport au Pop art. En effet, Martial Raysse prend en considération la complexité de la vie dans ses compositions qui, dès lors, lient des objets sans rapport particulier. Il s'explique en ces termes: «Cela me paraît ressembler à notre existence, dont tous les éléments sont profondément hétérogènes, mais sont mis en coexistence par une volonté qui se confond avec la notion même de vie». Le vocabulaire mis en place à cet effet contient des éléments

iconographiques récurrents comme la poule ou le palmier. Ce dernier surgit dans l'œuvre présentée ici, achevée en 1967. Sur un fond rouge vif, Martial Raysse appose à l'oblique un palmier noir dont les branches prolongent le sourcil de l'œil représenté. L'œuvre est réalisée en feuilles de plastique découpé, procédé expérimental qui distingue Raysse de ses contemporains pop américains. Pour Raysse, les motifs utilisés doivent en effet passer par une série de manipulations, tel le découpage, le détournement ou la superposition, afin de créer des effets de perspective parfaitement illustrés dans *Dans la série des tableaux à géométrie variable, l'élément œil + palmier*.

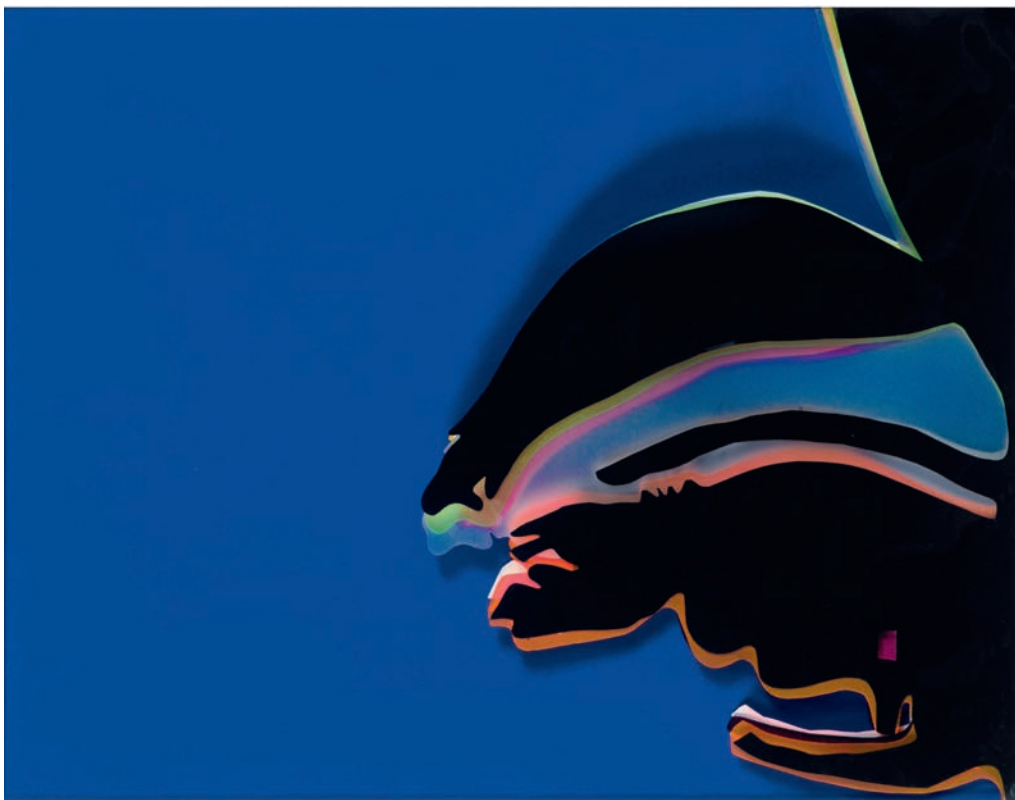
En

"Prisunic stores are the new museums of modern art," stated Martial Raysse, a figurehead in Pop Art. "They give consumer goods pride of place in their displays." As of 1966, the year of his exhibition at the 33rd Venice Biennial, the French painter started his "variable geometry" compositions. This series of works led to a new way of thinking and a move away from Pop Art. Effectively, in his compositions, Martial Raysse took into consideration the complexity of life which, henceforth, would bring together objects that had no particular relationship. He explained: "For me, this resembles our existence, in which all the elements are profoundly heterogenic, but are made to coexist by a determination that merges with the very notion of life itself". The language

implemented for this purpose contains recurrent iconographic elements such as the hen or palm tree. The latter is visible in the work presented here, which was carried out in 1967. On a bright red background, Martial Raysse appends, at an angle, a black palm tree whose branches are an extension of the eyebrow of the eye portrayed. The work is composed of sheets of cut up plastic, an experimental process that set Raysse apart from his American Pop Art contemporaries. For Raysse, the motifs used had to be subject to a series of manipulations, such as being cut up, outlined, or superimposed, in order to create perspective effects which are perfectly illustrated here in "Dans la série des tableaux à géométrie variable, l'élément œil + palmier".



Martial Raysse, *Portrait à géométrie variable*, 1966 D.R.



Martial Raysse, *Œil*, 1967 D.R.

Vik MUNIZ

Né en 1961

Jackie (ketchup) (polyptych) – 1999

8 tirages chromogéniques

Signé, daté, titré et numéroté au dos de la dernière photo sur une étiquette
«Jackie (Ketchup), 1999, AP 1/3, Vik Muniz, 1999»

Édition de 3 exemplaires + 3 EA

99,50 x 79,50 x 8 cm (chaque)

Provenance :

Galerie Xippas, Paris

Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Expositions:Paris, Galerie Xippas, *After Warhol*, novembre 1999-janvier 2000, reproduit, non paginé (un exemplaire similaire)
Saratoga Springs, Skidmore College, Tang Teaching Museum and Art Gallery, *Vik Muniz: A retrospective*, octobre 2000-janvier 2001 (un exemplaire similaire)Rome, Museo de Arte Contemporaneo di Roma, *Vik Muniz*, septembre 2003-janvier 2004, reproduit pp. 112-113 (un exemplaire similaire)**Bibliographie:**P. Corrêa Do Lago, *Vik Muniz: Catalogue Raisonné, 1987-2015, Everything so far, volume 1*, Éditions Capivara, Brésil, 2015, reproduit en couleur p. 368 (un exemplaire similaire)*8 chromogenic prints; signed, dated, titled and numbered on a label on the reverse of the last photo;**Édition of 3 + 3 AP;**39 1/4 x 31 1/4 x 3.14 1/8 in. (each)*

100 000 - 150 000 €





Jackie (ketchup) (polyptych) – 1999

Fr

« Cette série que j'ai développée sur le long terme, est issue d'une exposition à Paris, organisée en partenariat avec mon galeriste, Renos Xippas, le neveu d'Alexandre Iolas, premier marchand d'art européen de Warhol.

Les deux artistes les plus importants de la seconde moitié du XX^e siècle, Andy Warhol et Joseph Beuys, influencent de façon déterminante mon travail (...). Warhol [est important] pour son rejet des conventions, sa banalisation des systèmes, son adoption du banal, du laid et du sans intérêt et son affirmation du concept selon lequel l'art peut être vécu au quotidien.

Warhol nous libère des notions ésotériques afin de nous permettre finalement de penser à l'art en termes d'utilisation pratique. Beuys et Warhol ont restauré un art basé sur des choses basiques, simples et primitives.

Warhol s'approprie les images avec talent – ou il est, plus précisément, un copieur remarquable, ce qui est différent. Travailler de

la même manière que Warhol – et sur son travail – était quelque chose que j'avais voulu faire, et l'exposition *After Warhol* l'a heureusement permis.

La série est une sorte d'échantillonnage de techniques et d'attitudes que j'utilisais déjà depuis un certain temps. À première vue, elles peuvent sembler déconnectés, mais leur rapprochement leur confère une cohérence et une signification au sein d'une philosophie commune: l'art de Warhol, l'étude du tableau comme une chose plate et immédiatement reconnaissable, qui fait partie du monde du spectateur.

Pendant un temps, il n'y avait que deux livres sur mon étagère: le catalogue de l'exposition de Joseph Beuys au Guggenheim et celui d'Andy Warhol au MoMa. Je n'avais besoin de rien d'autre: ceux-ci ont mis à ma portée le monde qui m'intéressait ».

Vik Muniz

En

"This series, which I developed slowly, resulted from an exhibition in Paris, organized in partnership with my gallerist, Renos Xippas, the nephew of Alexandre Iolas, Warhol's first European art dealer.

The two most important artists of the second half of the twentieth century, Andy Warhol and Joseph Beuys, are decisive influences for my work (...). Warhol [is important] for his rejection of convention, his banalization of systems, his embrace of the commonplace, the ugly and the mundane, his affirmation of the concept that art can be lived in everyday life.

Warhol frees us from esoteric notions in order to ultimately allow us to think about art in terms of its practical use. Beuys and Warhol have restored an art based on basic, simple, primitive things.

Warhol is also a great appropriator of images – or more precisely a notable copier, which

is something different. Working in the same way as Warhol – and on his work – was something I had been wanting to do, and the "After Warhol" exhibition fortunately allowed for that.

The series is a sort of sampling of techniques and attitudes that I had already been using for some time. At first sight they might appear disconnected, but bringing them together lent them coherence and meaning within a shared philosophy: the art of Warhol, the study of the picture as something flat and immediately recognizable, which is part of the spectator's world.

For a time there were only two books on my shelf: the catalog of Joseph Beuys's exhibition at Guggenheim, and that of Andy Warhol at MoMa. I didn't need anything else: these brought within my reach the world that I was interested in."

Vik Muniz



Vue de exposition *After Warhol* de Vik Muniz, Galerie Xippas, 1999, en présence du lot 24 © Galerie Xippas, Paris D.R.



Andy Warhol, *Sixteen Jackies*, 1964 D.R.

○ 25

Andy WARHOL

1928-1987

Haus Eppinghoven (version rouge) 1981

Peinture polymère synthétique, encre
sérigraphique et poussière de diamant
sur toile

Signée et datée au dos «Andy Warhol, 81»
107 x 127 cm

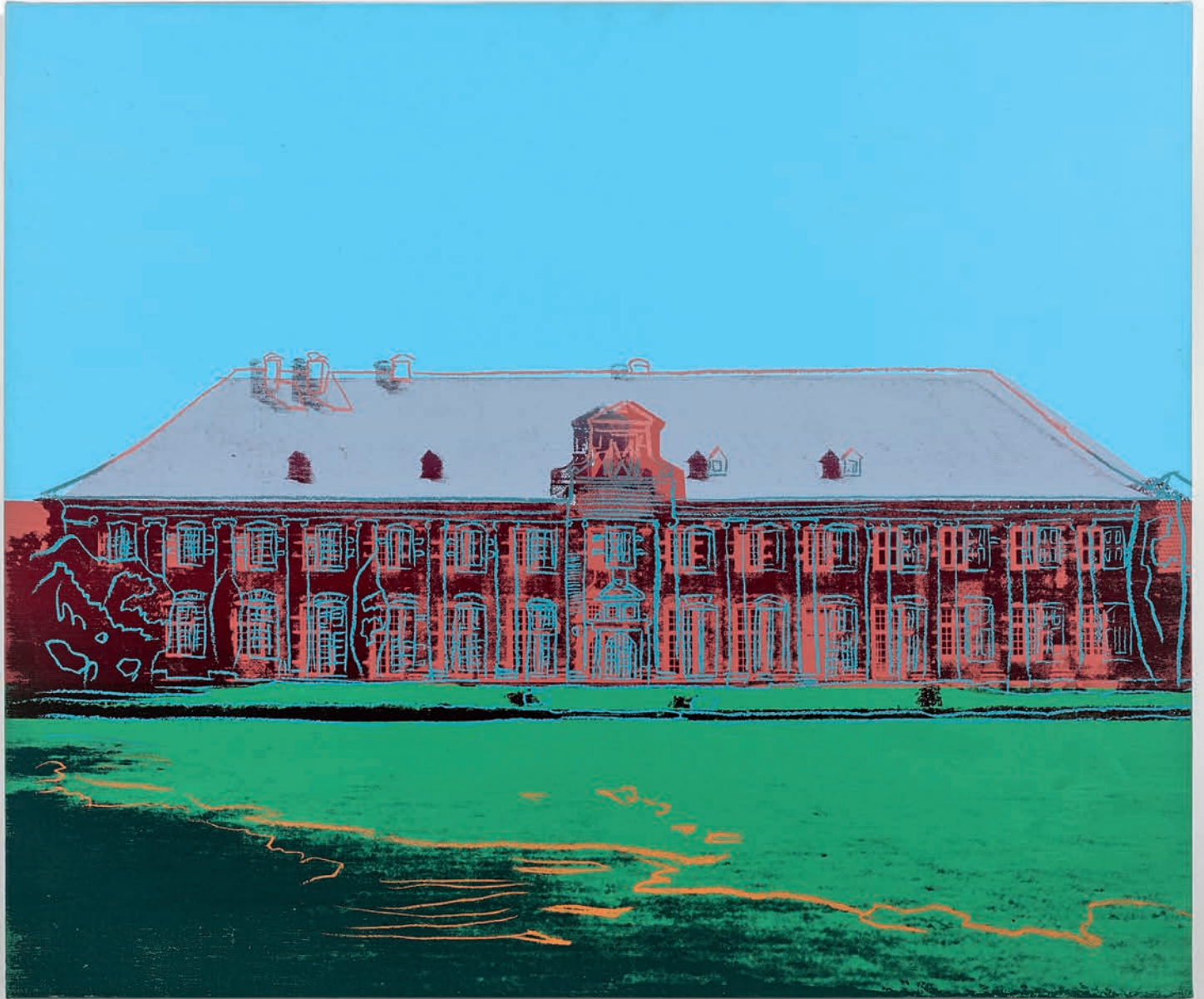
Provenance:

Hans Mayer Galerie, Düsseldorf

À l'actuel propriétaire par cessions
successives

*Synthetic polymer paint, silkscreen ink
and diamond dust on canvas;
signed and dated on the reverse;
42 1/8 x 50 in.*

220 000 - 320 000 €



Andy WARHOL

1928-1987

Haus Eppinghoven (version rouge)
1981

Eppinghoven, 1695 D.R.

Fr

Quand le magnat allemand Jürgen Pierburg décide d'acquérir une œuvre d'Andy Warhol, il ne lésine pas sur le projet. Collectionneur de Miró et Picasso, l'industriel, qui détient la majorité du groupe Pierburg, le deuxième constructeur automobile en Europe, invite l'artiste star américain à son manoir pour réaliser une œuvre lui rendant hommage. Jürgen Pierburg fait venir Warhol par avion et celui-ci réalise *Haus Eppinghoven*, le portrait de la demeure du collectionneur, en 1981.

Warhol, déjà reconnu comme pop artiste majeur dans les années 1980, met au point son procédé de sérigraphie – utilisé dans l'œuvre présentée – dès 1963. Ici, la technique lui permet de rehausser la réalité de l'architecture. La bâtisse, massive, aux lignes rigoureuses et

droites, est représentée de face, rayonnant d'un rouge éclatant, muant vers l'orangé à l'abord des fenêtres. Le toit gris devient rose pâle et l'étendue verte du jardin est illuminée par un filament jaune décrivant le soleil qui égaye le bâtiment.

La photographie de la propriété Pierburg offre une comparaison intéressante avec l'œuvre de Warhol qui affirme: «Une photographie signifie que je sais où je suis à chaque instant. C'est pour cela que je prends des photos. C'est un journal intime visuel». Dans les années 1960-70, l'artiste américain réalise une quantité impressionnante d'images polaroid qu'il classe dans ses *Red Books*, véritable historique de son quotidien. La transformation de la photographie à la peinture effectuée ici fournit non seulement

En

When German magnate Jürgen Pierburg decided to acquire a work by Andy Warhol, he didn't economise on the project. A collector of Miró and Picasso, the industrial, a majority shareholder in Pierburg Group, the second largest automobile manufacturer in Europe, invited the famous American artist to his manor to carry out a work that would be a tribute to him. Jürgen Pierburg brought Warhol over by plane and Warhol carried out "Haus Eppinghoven", the portrait of the collector's home, in 1981.

Warhol, already recognised as a major Pop artist in the 1980s, developed his screen-printing process – used in the work presented here – as of 1963. Here, the technique allowed him to enhance the reality of

the architecture. The massive building, made of strict, straight lines, is depicted from the front, shining in vivid red, changing to orange around the windows. The grey roof becomes pale pink and a yellow thread that portrays the sun, brightening up the building, illuminates the green expanse of garden.

The photograph of Pierburg's home provides an interesting comparison with the work by Warhol who stated: "A photograph means that I know where I am at every moment. That's why I take photos. It's a visual diary". In the 1960s to 1970s, the American artist carried out an impressive number of Polaroid shots that he filed in his "Red Books", a veritable history of his daily life. The transformation from photograph

une indication physique sur ce que fait Warhol à ce moment précis mais également une dimension psychologique sur la façon dont l'artiste vit ce quotidien. L'œuvre, qui endosse une forte dimension photographique, s'en extirpe par le traitement des couleurs et de la ligne qui brouille la façade en doublant les motifs des fenêtres, des toits de cheminées ou du frontispice. Le constat de Warhol sur l'image s'applique tout autant: «La meilleure chose à propos d'une image est qu'elle ne change jamais, contrairement aux personnes qui y figurent». Cette volonté de figer la réalité est peut-être partagée par le commanditaire de l'œuvre qui inscrit sa propriété dans l'histoire de l'art et dévoile un arrêt sur image qui n'évoluera jamais, ancré dans un

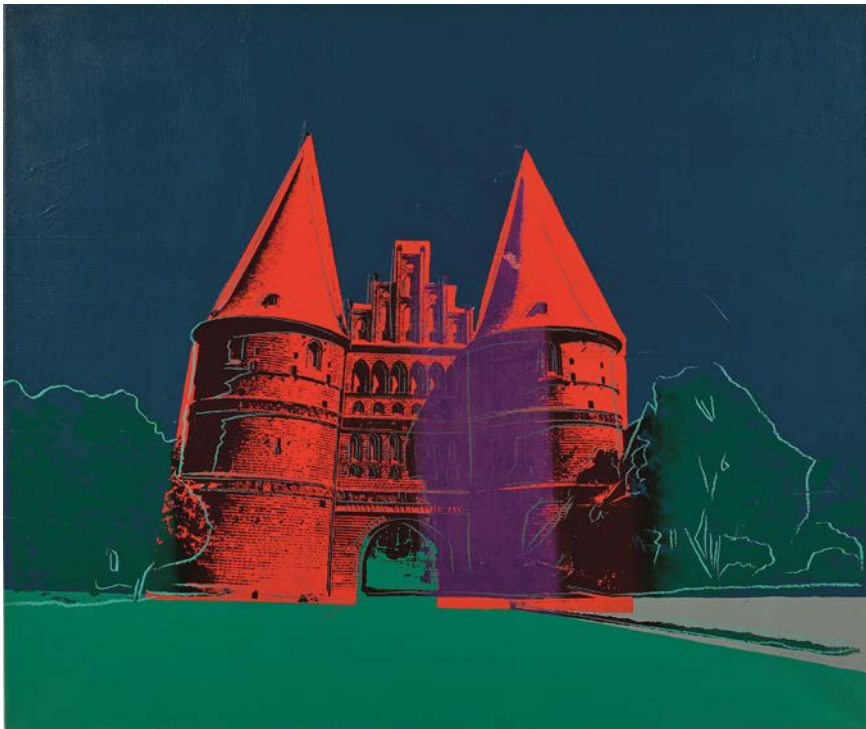
temps qu'il a choisi, étranger aux événements qui lui succèdent.

Warhol, passionné par le portrait de commande, se prête au jeu auprès de nombreuses personnalités (les plus célèbres Liz Taylor, Mick Jagger, Yves Saint-Laurent, ou Rockefeller): il a l'habitude de travailler avec le monde des affaires et évolue parmi les stars. Avec *Haus Eppinghoven*, le projet est d'autant plus intéressant qu'il s'agit du même exercice avec une contrainte supplémentaire: le portrait de la maison incarne son propriétaire.

to painting carried out here provided not only a physical indication of what Warhol was doing at that very moment but also a psychological measurement of how the artist lived his daily life. The work, which presents a strong photographic dimension, breaks away through the treatment of the colours and lines, which blur the façade through the duplication of the images of the windows, chimney tops, or frontispiece. Warhol's words on images are even more applicable: "The best thing about an image is that it never changes, unlike the people in it". This desire to freeze reality was perhaps shared by the man who commissioned the work as it made his home part of

the history of art and portrayed a set image that would never change, rooted in a time that he chose, alien to any events that would come later.

Warhol, passionate about custom portraits, accepted to carry out such works for numerous celebrities (the most famous - Liz Taylor, Mick Jagger, Yves Saint-Laurent, or Rockefeller): he was used to working with the business community and rubbed shoulders with the stars. With "Haus Eppinghoven", the project was even more interesting as it was the same exercise with a supplementary constraint: the portrait of the house personified its owner.



Andy Warhol, *HoIstentor*, 1980 D.R.



Andy Warhol, *Neuschwanstein*, 1987 D.R.

Robert COMBAS

Né en 1957

Le Beaujolais Nouveau... – 1986

Acrylique sur toile marouflée sur toile
Signée et datée à la verticale
en bas à droite «Combas, 1986»
195 x 153 cm

Provenance:

Galerie Le Chanjour, Nice
Collection particulière, Paris

Expositions:

Bordeaux, Musée d'Art Contemporain
(CAPC) Entrepôt Lainé, *Robert Combas -
Peintures 1984-1987*, mars-avril 1987,
p.92, reproduit en couleur p. 39
Exposition itinérante: Amsterdam,
Stedelijk Museum, mai-juin 1987
Paris, Grand Palais, *FIAC*,
Galerie Le Chanjour, octobre 1988

Titre complet:

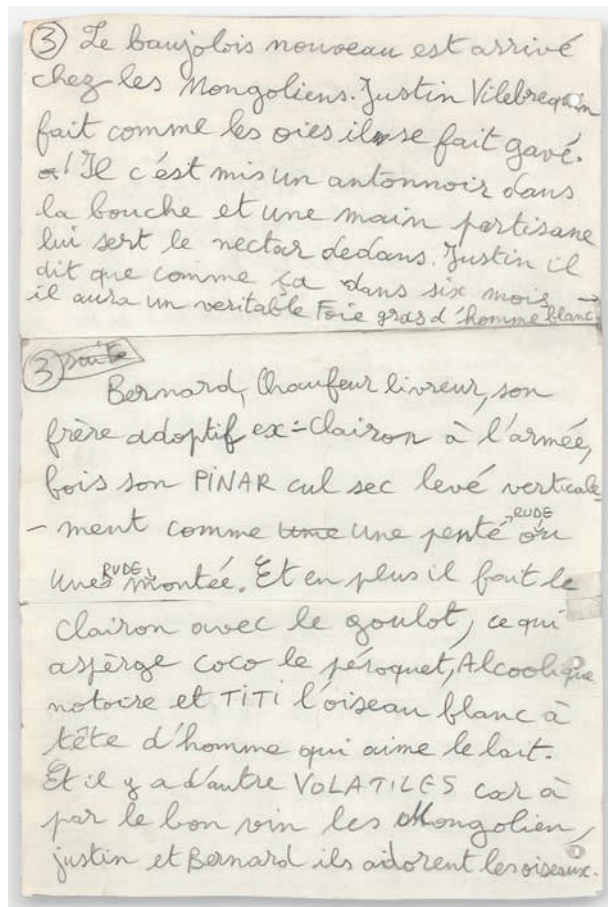
«Le beaujolais nouveau est arrivé chez
les Mongoliens. Justin Vilebrequin fait
comme les oies il se fait gaver.
Il s'est mis un entonnoir dans la bouche
et une main partisane lui sert le nectar
dedans. Justin il dit que comme ça
dans six mois il aura un véritable Foie
Gras d'homme blanc. Bernard chauffeur-
livreur, son frère adoptif ex-clairon
à l'armée, boit son Pinar cul sec levé
verticalement comme une pente rude
ou une rude montée. Et en plus il fait
le clairon avec le goulot, ce qui
asperge COCO le perroquet Alcoolique
notoire et Titi l'oiseau blanc à tête
d'homme qui aime le lait. Et il y a
d'autres volatiles car à part le bon vin
les Mongoliens, Justin et Bernard ils
adorent les oiseaux.»

On y joint un document avec le titre
complet écrit par l'artiste.

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de l'artiste sous le n°2233.

*Acrylic on canvas laid down on canvas;
signed and dated vertically lower right;
76 3/4 x 60 1/4 in.*

100 000 - 150 000 €





1986
Roy Lichtenstein

Robert COMBAS

Né en 1957

Le Beaujolais Nouveau... – 1986

Fr

En ouverture du catalogue du Musée d'art contemporain de Lyon, le philosophe Michel Onfray dit de l'artiste Robert Combas qu'il est «l'un des artistes les plus dionysiaques». Si l'artiste français ne reconnaît pas être fervent amateur d'alcool, il s'agit d'un sujet qu'il traite dans sa peinture. Ainsi *Le beaujolais nouveau chez les mongoliens* en fait clairement référence dans le titre et dans la composition qui célèbre la magnificence d'une bouteille de vin trônant, disproportionnée, au centre de la toile. Combas ironise sur l'attrait populaire de la boisson, figurant des personnages y succombant dans l'excès, en proie au vice symbolisé par les démons orangés. Le liquide rouge emplit la gorge des personnages, se répandant dans leurs corps, tout en transparence, comme si l'artiste avait voulu montrer le chemin de l'ingurgitation.

L'œuvre est réalisée en 1986, cinq ans après l'invitation de Ben à

Combas et di Rosa d'exposer dans sa galerie de Nice. De cette année date l'appellation de figuration libre qui caractérise le travail de Combas par son ouverture à toute forme d'expression sans frontière ni hiérarchisation. À ce titre, le traitement du thème de la liberté encensée par l'alcool correspond aussi à la recherche plastique de Combas. En outre, l'utilisation d'une esthétique proche du dessin d'enfants (visible ici dans la représentation des personnages) et de l'art tribal (la figurine du coin inférieur droit ou les oiseaux) illustre parfaitement les recherches de la figuration libre.

En

At the start of the Lyon Musée d'Art Contemporain catalogue, philosopher Michel Onfray said of the artist Robert Combas that he was "one of the most Dionysian artists". If the French artist doesn't recognise being a fervent amateur of alcohol, it is certainly a subject he deals with in his paintings. Thus the title of "*Le beaujolais nouveau chez les mongoliens*" clearly makes reference to alcohol, as does the composition, which hails the magnificence of a disproportionate bottle of wine that holds pride of place in the middle of the painting. Combas speaks ironically of the popular appeal of the drink, portraying characters that succumb to it, beleaguered by vice, which symbolised by the orange demons. The red liquid fills up the people's throats, spreading throughout their transparent bodies as if the artist had wished

to show the route taken by what they swallow.

The work was carried out in 1986, five years after Ben invited Combas and di Rosa to exhibit their works in his gallery in Nice. From that year onwards the designation of Free Figuration was applied to Combas' work. This described the characteristics of his work because of its openness to all forms of expression, with no boundaries or hierarchy. In that respect, the treatment of the theme of freedom flattered by alcohol also corresponds to Combas' plastic research. Furthermore, the use of aesthetics similar to children's drawings (visible here in the representation of the characters) and tribal art (the figurine in the lower right corner or the birds) perfectly illustrates the quest of Free Figuration.



Niki de SAINT PHALLE

1930-2002

La tempérance – 1985

Polyester peint

Signé et numéroté sous la jambe droite
«Niki, 8/10»

Édition de 10 exemplaires + 4 EA

Édité par Haligon

73 x 49,50 x 21 cm

Provenance:

Collection Monsieur

et Madame Georges Pompidou

Collection particulière européenne

Expositions:

Paris, Galerie Artcurial, *Hommage au Président Georges Pompidou, Un homme de culture*, avril 1987, reproduit en couleur p. 25

Carjac, Maison des Arts Georges Pompidou, *Autour d'une collection:*

Le Président et Madame Georges Pompidou, juillet-août 1994

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Passions Privées - Collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, décembre 1995-mars 1996, p. 434, reproduit en noir et blanc sous le n°10, p. 436

Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, *Niki de Saint-Phalle 1930-2002*, février-juin 2015, reproduit en couleur sous le n°157, pp. 286-287 (un exemplaire similaire)

Bibliographie:

C. Schulz-Hoffmann, *Niki de Saint-Phalle*, Éditions Prestel, Bonn, 1987, reproduit sous le n°42, p. 122 (un exemplaire similaire)

P. Hulten, *Niki de Saint-Phalle*, Éditions Hatje Cantz, Stuttgart, 1999 reproduit en couleur p. 256 (un exemplaire similaire plus grand)

Une version monumentale de cette œuvre se trouve dans le Jardin des Tarots en Toscane.

Painted polyester; signed and numbered under the right leg; Haligon Édition; 28 3/4 x 19 1/2 x 8 1/4 in.

80 000 - 100 000 €



Lettre de Niki de Saint-Phalle à Madame Claude Pompidou avec un dessin de la *Tempérance*, le 28 décembre 1995 D.R.



Niki de SAINT PHALLE

1930-2002

La tempérance – 1985



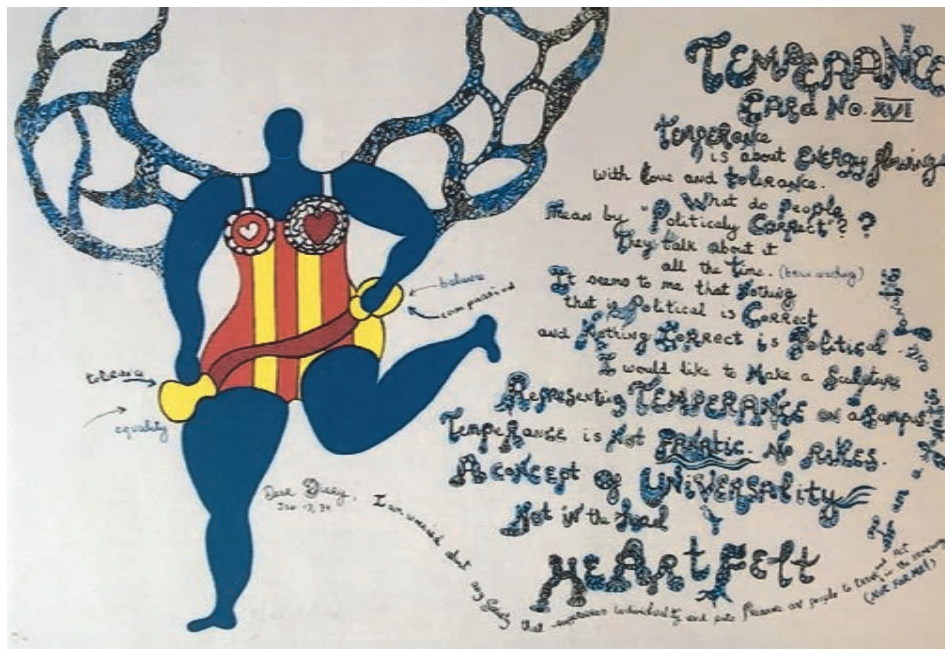
Carte de la Tempérance dans le Jeu du Tarot de Marseille D.R.



La Tempérance au Jardin des Tarots en Toscane D.R.

«La tempérance c'est l'énergie qui se répand avec amour et tolérance».

– Niki de Saint-Phalle



Dessin de Niki de Saint-Phalle avec un modèle de la Tempérance, 1994 D.R.



Anselm KIEFER

Né en 1945

Wolkensäule – 1987

Photographie noir et blanc, feuille
d'argent et collage sur plomb
Signé, daté et titré au dos
«Wolkensäule, 87, anselm Kiefer»
101 x 41 x 4,50 cm

Provenance:

Galerie Yvon Lambert, Paris
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

*Black and white photograph,
silver sheet and collage on lead;
signed, dated and titled on the reverse;
39 3/4 x 16 1/8 x 1 3/4 in.*

80 000 - 120 000 €



Anselm KIEFER

Né en 1945

Isis et Osiris – 1991

Photographie noir et blanc, feuille
d'argent et collage sur plomb
Titré en haut et en bas «Isis, Osiris»,
signé et daté au dos «anselm Kiefer, 91»
101 x 41 x 4,50 cm

Provenance:

Galerie Yvon Lambert, Paris
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

*Black and white photograph, silver sheet
and collage on lead; titled upper and
lower, signed and dated on the reverse;
39 3/4 x 16 1/8 x 1 3/4 in.*

80 000 - 120 000 €



OSTERS

7

10

12

9

5

14

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

Anselm KIEFER

Né en 1945

Wolkensäule – 1987

Fr

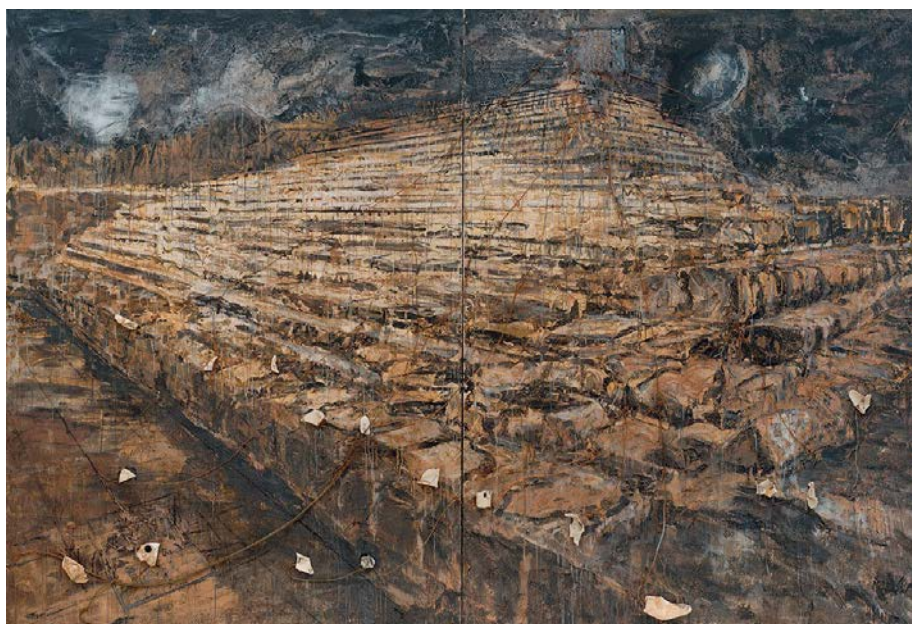
Un monde de destruction. Enfant allemand de la seconde guerre mondiale, né en mars 1945, Anselm Kiefer raconte cet acte qui hante la période de son innocence meurtrie: ses parents devaient lui boucher les oreilles avec de la cire pour protéger ses tympans. «Les bombes étaient les sirènes de mon enfance», dit-il. Le sol origininaire de l'œuvre de Kiefer se fonde entièrement dans l'expérience de la désolation. Les débris, la destruction, l'anéantissement s'accumulent dans son esthétique, formulant une poétique de l'écroulement. Il ne s'agit pas d'oublier mais, au contraire, de graver au sein de ses œuvres l'horreur passée. Quand il représente en 1980 son pays à la Biennale de Venise, il rappelle, avec Georg Baselitz, ce que la nation entière tente d'effacer: la confrontation au passé nazi.

Les deux œuvres présentées ici sont des photographies noir et blanc sur papier, avec feuille d'argent et collage sur plomb. La première, *Wolkensäule*, réalisée en 1987 fait résonner dans son titre le champ lexical de l'obscur, le mot allemand signifiant «la colonne de nuages, de nuées». L'œuvre abstraite s'assimile à une longue étendue angoissante menant vers une issue incertaine. La lumière qui apparaît néanmoins au fond de l'œuvre et dans sa partie supérieure est très caractéristique du travail de l'artiste qui décrit souvent

Anselm KIEFER

Né en 1945

Isis et Osiris – 1991

Anselm Kiefer, *Isis et Osiris*, 1985-87 D.R.

En

le mystère naissant suite à une phase de dissolution et d'anéantissement de l'objet. L'œuvre fait écho à l'image mentale de Kiefer décrivant la journée du 8 mars 1945: «De la lumière dans la cave de l'hôpital. Des bombes. Dans la même nuit, une maison détruite dans la rue Max-Egon. Une machine à coudre Singer survit et se tient droite dans la rue. Nourriture refusée. Plus que la peau et les os».

La seconde œuvre, intitulée *Isis et Osiris* date de 1991. Une huile sur toile évoquant le même mythe issu de la première civilisation égyptienne est présentée à la *Documenta 8* de Cassel en 1987. Dans la légende racontée dans les écrits de Plutarque, Osiris, dont le corps

A world of destruction. Born in Germany in March 1945, towards the end of the Second World War, Anselm Kiefer tells of this act that haunted his childhood with its wounded innocence: his parents used to have to plug his ears with wax in order to protect his eardrums. "Bombs were the sirens of my childhood", he says. The foundations of Kiefer's works are based entirely on the experience of desolation. Debris, destruction, and annihilation come together in his aesthetics, expressing a poetry of disintegration. The aim is not to forget but, on the contrary, to engrave the past horror in the core of his works. When in 1980, he repre-

sented his country at the Venice Biennale, he recalled, with Georg Baselitz, what the whole nation was trying to erase: its confrontation with its Nazi past.

The two works presented here are black and white photographs on paper, with silver leaf and collage on lead. The first, "Wolkensäule", made in 1987, echoes in its title the vocabulary of the obscure; the German word means "the pillar of cloud". The abstract work is assimilated to a long distressing expanse that leads to an uncertain outcome. The light that appears all the same at the bottom of the work and in the upper part is very typical of the work of this artist who often

est coupé en morceaux par son frère jaloux est dispersé dans tout le royaume. Sa sœur Isis les ramasse un par un et reconstitue une momie qui revient à la vie. La partie sombre de l'œuvre de Kiefer qui évolue vers la lumière, dans la partie haute de l'œuvre, symbolise peut-être cet acte de transfiguration.

Les deux photographies s'inscrivent dans une période pendant laquelle Kiefer est profondément marqué par ses voyages en Israël effectués en 1984 et 1990 qui catalysent son travail de deuil. Là-bas, il se mesure aux cultures enfouies, à la langue puissamment signifiante qu'est l'hébreu et à la symbolique judaïque. Dans l'œuvre présentée à la Documenta, Kiefer lie le mythe d'Isis et Osiris aux ruines grecques de Samarie, la première capitale des hébreux que l'artiste a photographiée à l'occasion d'un de ses voyages.

Avec *Titus/Iphigénie*, Joseph Beuys présente en 1969 une spectaculaire performance où l'artiste, vêtu d'un manteau de fourrure est accompagné d'un cheval blanc. La reprise d'un mythe –ici avec Shakespeare et Goethe–, l'utilisation du contraste entre le noir et le blanc et l'évocation des violences nazies rapprochent l'œuvre de Beuys de celles de Kiefer. En effet, ce dernier rend visite à Beuys en 1971 pour lui montrer son travail. Beuys, alors professeur à Dusseldorf, soutient Kiefer et montre une série de photographies au galeriste Michael Werner qui l'expose. Les parallèles entre les deux œuvres plastiques sont riches et les deux photographies présentées ici les évoquent tout particulièrement. Le désert mental, l'aridité du monde et sa dichotomie sont autant de sujets que Kiefer empoigne avec vigueur et traduit à la fois dans *Wolkensäule* et dans *Isis et Osiris*.

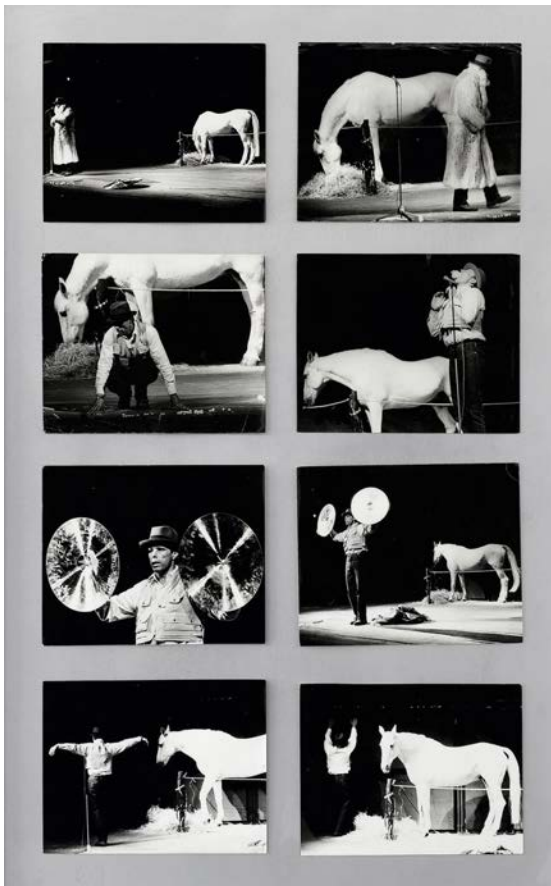
describes mystery as issuing from a phase of dissolution and annihilation of the object. The work echoes the mental image Kiefer has as he describes the day of March 8th, 1945: "Light in the hospital basement. Bombs. During the same night, a house is destroyed on Max-Egon Street. A Singer sewing machine survives and stands straight in the street. Food refused. No more but skin and bones".

The second work is called "Isis et Osiris" and dates from 1991. It is an oil on canvas referring to the myth of the same name from the first Egyptian civilisation that was presented at the "Documenta 8" in Kassel in 1987. In the legend, conveyed in writings by Plutarch, Osiris' body was cut into pieces by his jealous brother and spread around the kingdom. His sister, Isis, gathered them one by one and built a mummy, which came back to life. The dark part of Kiefer's work that evolves towards the light, in the upper part of the work, may symbolise this act of transfiguration.

Kiefer took the two photographs during a period which was deeply marked by his journeys to Israel in 1984 and 1990, which drove his grieving process. There, he came face to face with buried / deeply rooted cultures, the inten-

sely meaningful language that is the Hebrew language, and Jewish symbolism. In the work presented at the documenta, Kiefer linked the myth of Isis and Osiris to the Greek ruins of Samaria, the first capital of the Hebrews, which the artist photographed during one of his journeys.

With "Titus/Iphigénie", Joseph Beuys presented a spectacular performance in 1969 wherein the artist is dressed in a fur coat and accompanied by a white horse. The remake of a myth –here with Shakespeare and Goethe–, the use of the contrast between black and white, and the evocation of Nazi violence create a parallel between Beuys' works and those of Kiefer. Effectively, Kiefer went to visit Beuys in 1971 to show him his work. Beuys, who was a teacher in Dusseldorf at the time, assisted Kiefer by showing a series of photographs to gallery owner Michael Werner who exhibited it. There is a wealth of similarities between the two artistic works, and the two photographs presented here are particularly evocative of them. The psychological wasteland, the aridity of the world and its dichotomy are subjects that Kiefer vigorously grasps and portrays both in "Wolkensäule" and in "Isis et Osiris".



Performance de Joseph Beuys, *Titus-Iphigénie*, 1969 D.R.

Huma BHABHA

Né en 1962

Ripley – 2011

Polystyrène, argile, fil de fer,
acrylique, papier journal et marker
205,70 x 86,70 x 71,10 cm

Provenance:

Salon 94, New York
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

Expositions:

New York, MoMA PS1, *Huma Bhabha:*
Unatural Histories, novembre 2012-avril
2013

Styrofoam, clay, wire, acrylic, wood,
newsprint, marker;
81 x 34 1/8 x 28 in.

80 000 - 120 000 €

Fr

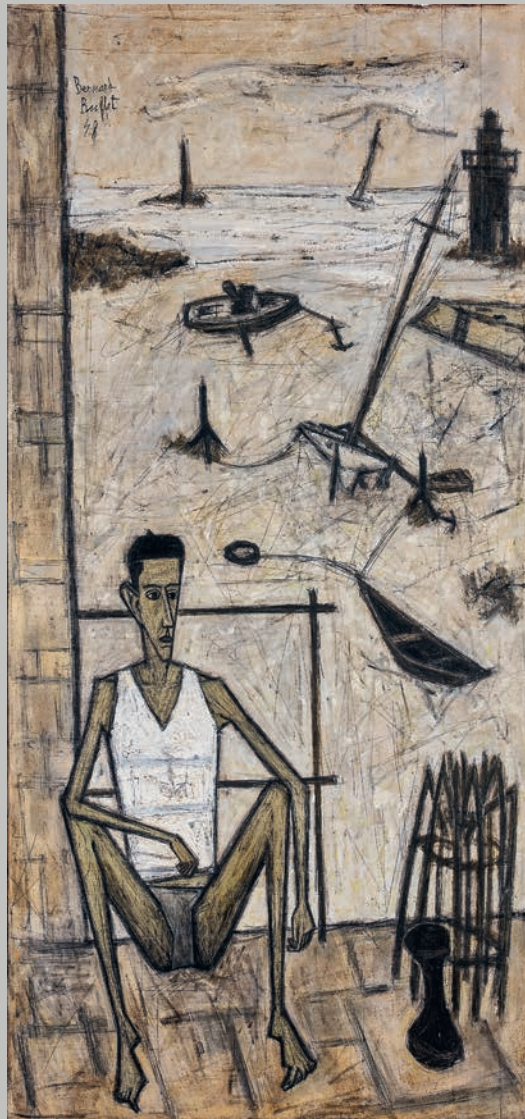
Travaillant presque uniquement la sculpture figurative, l'approche d'Huma Bhabha est non conventionnelle et transculturelle. Elle établit des liens entre histoires, langues et civilisations. Utilisant des matériaux de tous les jours tels que des emballages en polystyrène, du liège, de l'argile et du plâtre, l'œuvre de Bhabha a une qualité intemporelle et sa pratique est une méditation sur de nouvelles façons d'approcher la sculpture. Bhabha a exposé au MoMA PSI en 2012-13 et récemment elle vient de créer une œuvre intitulée *Nous venons en paix* pour le jardin du toit du Metropolitan Museum of Art de New York.

En

Working almost only the figurative sculpture, Huma Bhabha's approach is unconventional and cross-cultural, making connections between histories, languages and civilisations. Using everyday materials such as Styrofoam packaging, cork, clay and plaster, Bhabha's work has a timeless quality and her practice is a meditation on new ways of approaching the sculpture-making. Bhabha exhibited in the MoMa PSI in 2012-13 and has recently created a work called "We Come in Peace" for the roof garden of the Metropolitan Museum of Art New York.



ARTCURIAL



Bernard BUFFET
Homme assis et plage, 1948
Huile sur toile
Signée et datée en haut à gauche
207 x 96,5 cm

Estimation : 350 000 - 450 000 €

IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Ventes aux enchères :
Mardi 4 et mercredi 5 juin 2019
19h & 14h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Contact :
Élodie Landais
+33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com

ARTCURIAL

Verseuse Yi en bronze incrusté d'or et d'argent,
Chine, dynastie Song-Ming, XIII^e-XV^e siècle
H : 19,5 cm, L : 32 cm

Estimation : 25 000 - 35 000 €



ART D'ASIE

Vente aux enchères :
Lundi 10 juin 2019 - 14h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Contact :
Shu Yu Chang
+33 (0)1 42 99 20 32
sychang@artcurial.com

ARTCURIAL

// *Motorcars*



1965 Ferrari 275 GTB #7555
Provenant de la collection Jean-Pierre Slavic
Entièrement restaurée par Autofficina Bonini
Certifiée par Ferrari Classiche

AUTOMOBILES EN SCÈNE

Vente aux enchères :
Lundi 17 juin 2019 - 17h

Théâtre du Rond-Point
75008 Paris

Contact :
+33 (0)1 42 99 20 73
motorcars@artcurial.com

ARTCURIAL



COLLECTION INTIME D'ANDRÉ MALRAUX

Vente aux enchères :
Mercredi 19 juin 2019 - 19h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Contact :
Pearl Metalia
+33 (0) 1 42 99 20 18
pmetalia@artcurial.com

ARTCURIAL



VENTES DE PRESTIGE À MONTE-CARLO *15 - 19 juillet, Hôtel Hermitage*

Exposition publique :
du lundi 15 juillet 2019
au vendredi 19 juillet 2019

Hôtel Hermitage, Monte-Carlo
Square Beaumarchais

Catalogues en ligne :
www.artcurial.com

Joallerie
Mercredi 17 juillet - 14h30
Jeudi 18 juillet - 19h
jvalade@artcurial.com

Le Temps est féminin
Mercredi 17 juillet - 19h
Horlogerie de collection
Jeudi 18 juillet - 14h30
msanna@artcurial.com

Hermès Summer Collection
Jeudi 18 juillet - 11h30
Vendredi 19 juillet - 11h30
pblanckaert@artcurial.com

Monaco Sculptures
Vendredi 19 juillet - 18h
spinson@artcurial.com

Bureau Monaco
Monte-Carlo Palace
3/9 boulevard des Moulins
98000 Monaco
+377 97 77 51 99
monaco@artcurial.com

PARTICIPEZ À LA VENTE

MONACO SCULPTURES

ARMAN, ARP, CÉSAR,
BOURDELLE, BUGATTI,
BURY, DEACON, KAWS,
LALANNE, MAILLOL,
TAKIS, VENET...



**VENTE AUX ENCHÈRES DE SCULPTURES
DES 20^e ET 21^e SIÈCLES**

19 JUILLET 2019
HÔTEL HERMITAGE MONTE-CARLO

PARCOURS

ÉTABLISSEMENTS DE MONTE-CARLO
SOCIÉTÉ DES BAINS DE MER
& ARTCURIAL MONACO
AVRIL - JUILLET 2019

PHILIPPE HIQUILY (1925 - 2013)
L'ÉTREINTE - 1971
Laiton et altuglass, pièce unique
Hauteur : 120 cm
Hauteur du socle en altuglass : 85 cm
Estimation : 50 000 - 60 000 €

ARTCURIAL

CONTACT : Salomé Pirson spirson@artcurial.com
+33 (0)1 42 99 20 34 www.artcurial.com

LEMPERTZ

1798

Ventes aux enchères à Cologne

31 mai–1 juin

Art Moderne, Photographie, Art Contemporain

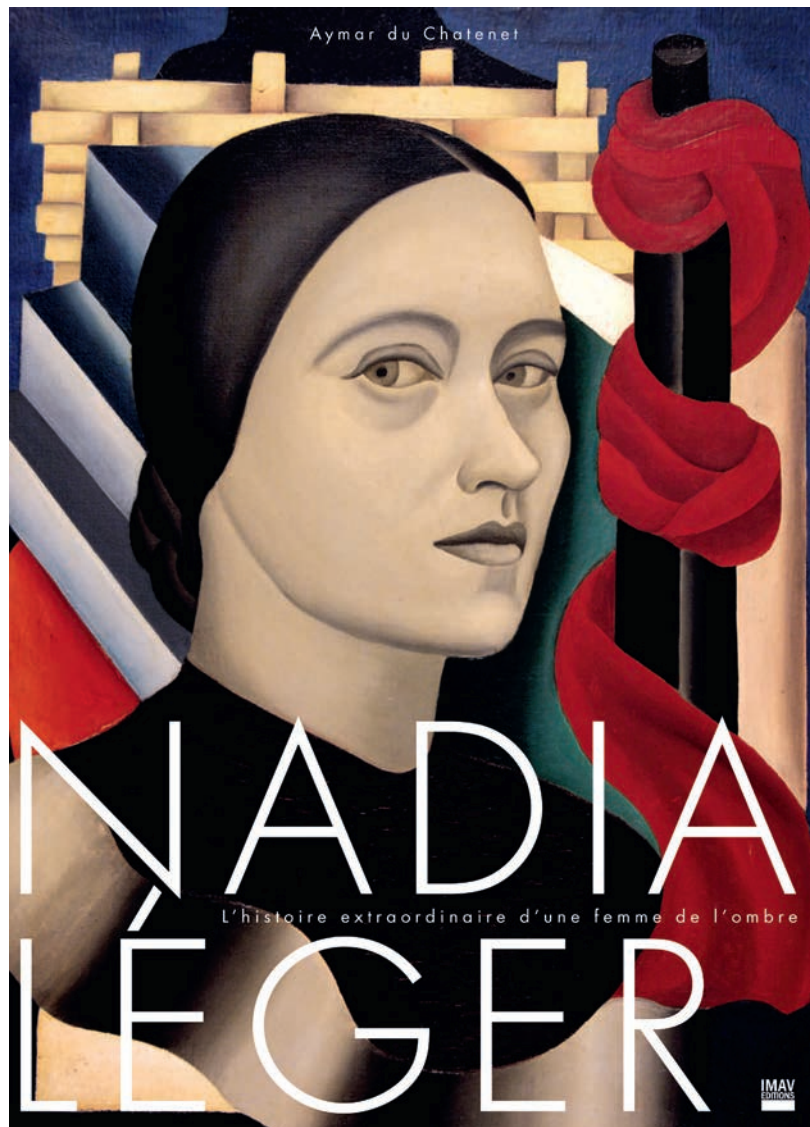


Heinz Mack. Silberfächer. 1967. 133 x 103 x 7 cm

Neumarkt 3 50667 Cologne T +49 221 92 57 29 32 contemporary@lempertz.com
6, rue du Grand Cerf 1000 Bruxelles T +32 2 514 05 86 brussel@lempertz.com

ARTCURIAL

Librairie d'Art



POUR VOTRE BIBLIOTHÈQUE...

À l'occasion de la sortie du livre *Nadia Leger, l'histoire extraordinaire d'une femme de l'ombre* d'Aymar du Chatenet (Imav éditions), Artcurial accueille une exposition éponyme, curatée par Aymar du Chatenet consacrée à cette artiste du 5 au 8 septembre 2019

Lancement du livre et signature :
Jeudi 5 septembre
18h - 20h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Contact :
Géraldine Martin
+33 (0)1 42 99 16 19
gmartin@artcurial.com

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris



LES PLUS BELLES TRANSACTIONS
PORTENT TOUJOURS LA MÊME SIGNATURE

.....



JOHN TAYLOR

LUXURY REAL ESTATE SINCE 1864

JOHN TAYLOR PARIS · 32 AVENUE PIERRE 1ER DE SERBIE · 75008 PARIS, FRANCE · TEL. : +33 (0)1 80 18 79 40 · PARIS@JOHN-TAYLOR.COM

JOHN TAYLOR INTERNATIONAL | COLOMBIE · ÉMIRATS ARABES UNIS · ESPAGNE · ÉTATS-UNIS · FRANCE · INDE
ITALIE · MALTE · MAURICE · MONACO · QATAR · RÉPUBLIQUE TCHÈQUE · SUISSE | WWW.JOHN-TAYLOR.COM



INSPIRED DESIGN. PRECISE ENGINEERING.

If ever there was a business jet that inspired awe, it is the Falcon 8X. Exquisitely designed and engineered, its ultra-long range of 6,450 nm (11,945 km) can fly you non-stop from Moscow to Los Angeles, Beijing to New York or Hong Kong to London. Just close your eyes and experience its silky-smooth ride and near-perfect silence as the Falcon 8X whisks you to destinations no other business jet can, all in perfect comfort. **Falcon 8X. Fly farther. Achieve more. In more comfort.**

Falcon 8X

WWW.FALCON8X.COM | FRANCE: +33 1 47 11 88 68 | USA: +1 201 541 4600

 **DASSAULT**
AVIATION

ENGINEERED WITH PASSION

ORDRE DE TRANSPORT

PURCHASER SHIPPING INSTRUCTION

Vous venez d'acquiescer un lot et vous souhaitez qu'Artcurial organise son transport. Nous vous prions de bien vouloir remplir ce formulaire et le retourner soit par mail à: shipping@artcurial.com soit par fax au : +33 (0)1 42 99 20 22 ou bien sous pli à : Artcurial – Département Transport 7 Rond-Point des Champs-Élysées – 75008 Paris

Pour tout complément d'information, vous pouvez joindre le service Douanes et Transport au +33 (0)1 42 99 16 57. Votre devis vous sera adressé par mail.

Enlèvement & Transport

- Je viendrai enlever mes achats (une pièce d'identité en cours de validité sera demandée)
 Je donne procuration à M./Mme./La Société:

pour l'enlèvement de mes lots et celui-ci se présentera avec, la procuration signée, sa pièce d'identité et un bon d'enlèvement pour les transporteurs.

Merci de bien vouloir me communiquer un devis de transport:

Date Vente Artcurial: _____
Facture N°AC/RE/RA000 : _____
Nom de l'acheteur: _____
E-mail: _____
Nom du destinataire (si différent de l'adresse de facturation): _____

Adresse de livraison: _____

N° de téléphone : _____ Digicode : _____
Étage: _____
Code Postal: _____ Ville: _____
Pays: _____

Instructions Spéciales:

- _____
 Je demande le déballage et l'enlèvement des déchets

Conditions générales d'achats et assurance

L'acquéreur est chargé de faire assurer lui-même ses acquisitions, Artcurial SAS décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, et ceci dès l'adjudication prononcée. Toutes les formalités et transports restent à la charge exclusive de l'acquéreur.

- J'ai pris connaissance des Conditions Générales d'Achat
 Merci d'inclure une assurance transport dans mon devis.

Frais de stockage

Les meubles et pièces volumineuses ne pourront pas être enlevés chez Artcurial, ils sont entreposés dans les locaux de Vulcan Art Services, 135 rue du Fossé Blanc. 92230 Gennevilliers Tél.: +33 (0)1 41 47 94 00.

Le retrait s'effectue sur rendez-vous du Lundi au jeudi: de 9h30 à 12h15 et de 13h30 à 16h45, le Vendredi: de 9h30 à 12h15 et de 13h30 à 15h45

Stockage gracieux les 14 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage par lot et par semaine seront facturés par Vulcan Art Services, toute semaine commencée est due en entier. Aucun retrait ni transport de lot ne pourra intervenir sans le paiement intégral de la facture et de tous les frais afférents.

Your order has to be emailed to shipping@artcurial.com (1)
According to our conditions of sales in our auctions:
"All transportation arrangements are the sole responsibility of the buyer"

Last Name: _____
Customer ID: _____
First Name: _____

- I'll collect my purchases myself
 My purchases will be collected on my behalf by:

 I wish to receive a shipping quote to the following email address (1): _____

Shipment address

Name: _____
Delivery address: _____

ZIP: _____ City: _____
Country: _____
Floor: _____ Digicode: _____
Recipient phone No: _____
Recipient Email: _____

Integrated air shipment - Fedex

(If this type of shipment applies to your purchases)*
 Yes No

* Kindly note that for security reason frame and glass are removed.

Liability and insurance

The Buyer has to insure its purchase, and Artcurial SAS assumes no liability for any damage items which may occur after the sale.
 I insure my purchases myself
 I want my purchases to be insured by the transport agent

Payment method

No shipment can occur without the settlement of Artcurial's invoice beforehand

- Credit card (visa)
 Credit card (euro / master card)

Cardholder Last Name: _____

Card Number (16 digits): ____ / ____ / ____ / ____
Expiration date: __ / __

CVV/CVC N° (reverse of card): _ _ _

I authorize Artcurial to charge the sum of: _____

Name of card holder: _____

Date: _____

Signature of card holder (mandatory): _____

Date: _____

Signature: _____

STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS STORAGE & COLLECTION OF PURCHASES

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 46
Fax.: +33 (0)1 42 99 20 22
stockage@artcurial.com

Il est conseillé de prévenir par courrier électronique, téléphone ou fax, le département stockage de la date désirée de retrait d'un lot.

Please advise our storage department by email, telephone or fax of the date when your lot(s) will be collected.

TABLEAUX ET OBJETS D'ART PICTURES & WORKS OF ART

Vous pouvez retirer vos achats au magasinage de l'Hôtel Marcel Dassault (rez-de-jardin), soit à la fin de la vente, soit les jours suivants :
lundi au vendredi: de 9h30 à 18h
(stockage gracieux les 15 jours suivant la date de vente)

Purchased lots may be collected from the Hôtel Marcel Dassault storage (garden level) either after the sale, Monday to Friday from 9:30 am to 6 pm. (storage is free of charge for a fortnight after the sale)

MOBILIER ET PIÈCES VOLUMINEUSES FURNITURE & BULKY OBJECTS

• Les meubles et pièces volumineuses ne pourront pas être enlevés chez Artcurial, ils sont entreposés dans les locaux de

Vulcan Art Services
135 rue du Fossé Blanc. 92230 Gennevilliers
Tél.: +33 (0)1 41 47 94 00.
Le retrait s'effectue sur rendez-vous du
Lundi au jeudi: de 9h30 à 12h15 et de 13h30 à 16h45, Le Vendredi: de 9h30 à 12h15 et de 13h30 à 15h45

Contacts:
Khadija Elhadi
+33 (0)1 41 47 94 17
khadija.elhadi@vulcan-france.com

Marianne Soussy
+33 (0)1 41 47 94 00
marianne.soussy@vulcan-france.com

Tél.: +33 (0)1 41 47 94 00
Fax.: +33 (0)1 41 47 94 01

• Stockage gracieux les 14 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage vous seront facturés par Vulcan Art Services par semaine, toute semaine commencée est due en entier.

• Pour tout entreposage supérieur à 45 jours, nous vous invitons à demander un devis forfaitaire.

• Pour toute expédition de vos lots, Vulcan Art Services se tient à votre disposition pour vous établir un devis.

• L'enlèvement des lots achetés ne peut pas être effectué avant le 4^e jour qui suit la date de vente.

• All furniture and bulky objects may not be collected at Artcurial Furniture, as they are stored at the Vulcan

Fret Services warehouse:
135 rue du Fossé Blanc 92230 Gennevilliers
Monday to thursday:
9am - 12.30pm and 1.30pm - 5pm
Friday:
9am - 12.30pm and 1.30pm - 4pm

Contacts:
Khadija Elhadi
+33 (0)1 41 47 94 17
khadija.elhadi@vulcan-france.com

Marianne Soussy
+33 (0)1 41 47 94 00
marianne.soussy@vulcan-france.com

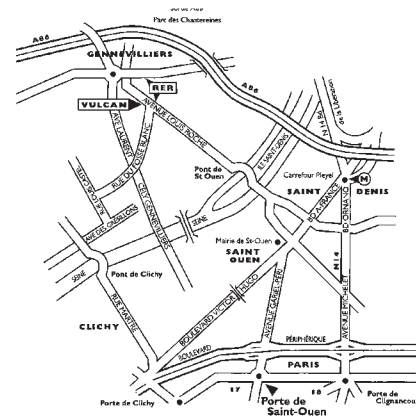
Tel.: +33 (0)1 41 47 94 00
Fax.: +33 (0)1 41 47 94 01

• The storage is free of charge for a 14 day period after the date of sale. Thereafter storage costs will be charged by Vulcan Art Services, per week.

• Vulcan Art Services will be pleased to provide a quote, for any storage over 45 days, upon request.

• Vulcan Art Service can also provide a quote for the shipment of your purchases.

• Lots can be collected after the 4th day following the sale's date.



CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

ARTCURIAL SAS

Artcurial SAS est un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régié par les articles L 321-4 et suivant du Code de commerce. En cette qualité Artcurial SAS agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur. Les rapports entre Artcurial SAS et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux avant la vente et qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

I. LE BIEN MIS EN VENTE

a) Les acquéreurs potentiels sont invités à examiner les biens pouvant les intéresser avant la vente aux enchères, et notamment pendant les expositions. Artcurial SAS se tient à la disposition des acquéreurs potentiels pour leur fournir des rapports sur l'état des lots.

b) Les descriptions des lots résultant du catalogue, des rapports, des étiquettes et des indications ou annonces verbales ne sont que l'expression par Artcurial SAS de sa perception du lot, mais ne sauraient constituer la preuve d'un fait.

c) Les indications données par Artcurial SAS sur l'existence d'une restauration, d'un accident ou d'un incident affectant le lot, sont exprimées pour faciliter son inspection par l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle ou à celle de son expert. L'absence d'indication d'une restauration d'un accident ou d'un incident dans le catalogue, les rapports, les étiquettes ou verbalement, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé. Inversement la mention de quelque défaut n'implique pas l'absence de tous autres défauts.

d) Les estimations sont fournies à titre purement indicatif et elles ne peuvent être considérées comme impliquant la certitude que le bien sera vendu au prix estimé ou même à l'intérieur de la fourchette d'estimations. Les estimations ne sauraient constituer une quelconque garantie. Les estimations peuvent être fournies en plusieurs monnaies; les conversions peuvent à cette occasion être arrondies différemment des arrondissements légaux.

2. LA VENTE

a) En vue d'une bonne organisation des ventes, les acquéreurs potentiels sont invités à se faire connaître auprès d'Artcurial SAS, avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles. Artcurial SAS se réserve le droit de demander à tout acquéreur potentiel de justifier de son identité ainsi que de ses références bancaires et d'effectuer un dépôt. Artcurial SAS se réserve d'interdire l'accès à la salle de vente de tout acquéreur potentiel pour justes motifs.

b) Toute personne qui se porte enchérisseur s'engage à régler personnellement et immédiatement le prix d'adjudication augmenté des frais à la charge de l'acquéreur et de tous impôts ou taxes qui pourraient être exigibles. Tout enchérisseur est censé agir pour son propre compte sauf dénonciation préalable de sa qualité de mandataire pour le compte d'un tiers, acceptée par Artcurial SAS.

c) Le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois Artcurial SAS pourra accepter gracieusement de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente.

Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment si la liaison téléphonique n'est pas établie, est établie tardivement, ou en cas d'erreur ou d'omissions relatives à la réception des enchères par téléphone. À toutes fins utiles, Artcurial SAS se réserve le droit d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente. Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

d) Artcurial SAS pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente, pour lesquels elle se réserve le droit de demander un dépôt de garantie et qu'elle aura acceptés. Si le lot n'est pas adjugé à cet enchérisseur, le dépôt de garantie sera renvoyé sous 72h. Si Artcurial SAS reçoit plusieurs ordres pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré. Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment en cas d'erreur ou d'omission d'exécution de l'ordre écrit.

e) Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur, Artcurial SAS se réserve le droit de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint. En revanche le vendeur n'est pas autorisé à porter lui-même des enchères directement ou par le biais d'un mandataire. Le prix de réserve ne pourra pas dépasser l'estimation basse figurant dans le catalogue ou modifié publiquement avant la vente.

f) Artcurial SAS dirigera la vente de façon discrétionnaire, en veillant à la liberté des enchères et à l'égalité entre l'ensemble des enchérisseurs, tout en respectant les usages établis. Artcurial SAS se réserve de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon la plus appropriée, de déplacer certains lots lors de la vente, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer des lots. En cas de contestation Artcurial SAS se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

g) Sous réserve de la décision de la personne dirigeant la vente pour Artcurial SAS, l'adjudicataire sera la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée pourvu qu'elle soit égale ou supérieure au prix de réserve, éventuellement stipulé.

Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot «adjugé» ou tout autre équivalent entraînera la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu. L'adjudicataire ne pourra obtenir la livraison du lot qu'après règlement de l'intégralité du prix. En cas de remise d'un chèque ordinaire, seul l'encaissement du chèque vaudra règlement. Artcurial SAS se réserve le droit de ne délivrer le lot qu'après encaissement du chèque.

h) Pour faciliter les calculs des acquéreurs potentiels, Artcurial SAS pourra être conduit à utiliser à titre indicatif un système de conversion de devises. Néanmoins les enchères ne pourront être portées en devises, et les erreurs de conversion ne pourront engager la responsabilité de Artcurial SAS

3. L'EXÉCUTION DE LA VENTE

a) En sus du prix de l'adjudication, l'adjudicataire (acheteur) devra acquitter par lot et par tranche dégressive les commissions et taxes suivantes:

- 1) Lots en provenance de l'UE:
 - De 1 à 150 000 euros: 25 % + TVA au taux en vigueur.
 - De 150 001 à 2 000 000 euros: 20% + TVA au taux en vigueur.
 - Au-delà de 2 000 001 euros: 12 % + TVA au taux en vigueur.

- 2) Lots en provenance hors UE: (indiqués par un O). Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, il convient d'ajouter des frais d'importation, (5,5 % du prix d'adjudication, 20 % pour les bijoux et montres, les automobiles, les vins et spiritueux et les multiples).

- 3) La TVA sur commissions et frais d'importation peuvent être rétrocédés à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors UE. L'adjudicataire UE justifiant d'un n° de TVA Intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans son état membre pourra obtenir le remboursement de la TVA sur commissions.

Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants:

- En espèces : jusqu'à 1 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français et les personnes agissant pour le compte d'une entreprise, 15 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité ;
- Par chèque bancaire tiré sur une banque française sur présentation d'une pièce d'identité et, pour toute personne morale, d'un extrait KBis daté de moins de 3 mois (Les chèques tirés sur une banque étrangère ne sont pas acceptés);
- Par virement bancaire;
- Par carte de crédit: VISA, MASTERCARD ou AMEX (en cas de règlement par carte American Express, une commission supplémentaire de 1,85 % correspondant aux frais d'encaissement sera perçue).

- 4) La répartition entre prix d'adjudication et commissions peut-être modifiée par convention particulière entre le vendeur et Artcurial sans conséquence pour l'adjudicataire.

b) Artcurial SAS sera autorisé à reproduire sur le procès-verbal de vente et sur le bordereau d'adjudication les renseignements qu'aura fournis l'adjudicataire avant la vente. Toute fausse indication engagera la responsabilité de l'adjudicataire. Dans l'hypothèse où l'adjudicataire ne se sera pas fait enregistrer avant la vente, il devra communiquer les renseignements nécessaires dès l'adjudication du lot prononcée. Toute personne s'étant fait enregistrer auprès de Artcurial SAS dispose d'un droit d'accès et de rectification aux données nominatives fournies à Artcurial SAS dans les conditions de la Loi du 6 juillet 1978.

c) Il appartiendra à l'adjudicataire de faire assurer le lot dès l'adjudication. Il ne pourra recourir contre Artcurial SAS, dans l'hypothèse où par suite du vol, de la perte ou de la dégradation de son lot, après l'adjudication, l'indemnisation qu'il recevra de l'assureur de Artcurial SAS serait avérée insuffisante.

d) Le lot ne sera délivré à l'acquéreur qu'après paiement intégral du prix, des frais et des taxes. En cas de règlement par chèque,

le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque, soit 8 jours ouvrables à compter du dépôt du chèque. A compter du lundi suivant le 90e jour après la vente, le lot acheté réglé ou non réglé restant dans l'entrepôt, fera l'objet d'une facturation de 50€ HT par semaine et par lot, toute semaine commencée étant due dans son intégralité au titre des frais d'entreposage et d'assurance. À défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dus par l'adjudicataire défaillant.

En outre, Artcurial SAS se réserve de réclamer à l'adjudicataire défaillant, à son choix:

- Des intérêts au taux légal majoré de cinq points,
- Le remboursement des coûts supplémentaires engendrés par sa défaillance,
- Le paiement de la différence entre le prix d'adjudication initial et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères.

Artcurial SAS se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant. Artcurial SAS se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

e) Les achats qui n'auront pas été retirés dans les sept jours de la vente (samedi, dimanche et jours fériés compris), pourront être transportés dans un lieu de conservation aux frais de l'adjudicataire défaillant qui devra régler le coût correspondant pour pouvoir retirer le lot, en sus du prix, des frais et des taxes.

f) L'acquéreur pourra se faire délivrer à sa demande un certificat de vente qui lui sera facturé la somme de 60 euros TTC.

4. LES INCIDENTS DE LA VENTE

En cas de contestation Artcurial SAS se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

a) Dans l'hypothèse où deux personnes auront porté des enchères identiques par la voix, le geste, ou par téléphone et réclament en même temps le bénéfice de l'adjudication après le coup de marteau, le bien sera immédiatement remis en vente au prix proposé par les derniers enchérisseurs, et tout le public présent pourra porter de nouvelles enchères.

b) Pour faciliter la présentation des biens lors de ventes, Artcurial SAS pourra utiliser des moyens vidéos. en cas d'erreur de manipulation pouvant conduire pendant la vente à présenter un bien différent de celui sur lequel les enchères sont portées, Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité, et sera seul juge de la nécessité de recommencer les enchères.

5. PRÉEMPTION DE L'ÉTAT FRANÇAIS

L'état français dispose d'un droit de préemption des œuvres vendues conformément aux textes en vigueur. L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'état manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours.

Artcurial SAS ne pourra être tenu pour responsable des conditions de la préemption par l'état français.

6. PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE - REPRODUCTION DES ŒUVRES

Artcurial SAS est propriétaire du droit de reproduction de son catalogue. Toute reproduction de celui-ci est interdite et constitue une contrefaçon à son préjudice. En outre Artcurial SAS dispose d'une dérogation lui permettant de reproduire dans son catalogue les œuvres mises en vente, alors même que le droit de reproduction ne serait pas tombé dans le domaine public. Toute reproduction du catalogue de Artcurial SAS peut donc constituer une reproduction illicite d'une œuvre exposant son auteur à des poursuites en contrefaçon par le titulaire des droits sur l'œuvre. La vente d'une œuvre n'emporte pas au profit de son propriétaire le droit de reproduction et de présentation de l'œuvre.

7. BIENS SOUMIS À UNE LÉGISLATION PARTICULIÈRE

La réglementation internationale du 3 mars 1973, dite Convention de Washington a pour effet la protection de specimens et d'espèces dits menacés d'extinction. Les termes de son application diffèrent d'un pays à l'autre. Il appartient à tout acheteur de vérifier, avant d'enchérir, la législation appliquée dans son pays à ce sujet. Tout lot contenant un élément en ivoire, en palissandre...quelle que soit sa date d'exécution ou son certificat d'origine, ne pourra être importé aux Etats-Unis, au regard de la législation qui y est appliquée. Il est indiqué par un (▲).

8. RETRAIT DES LOTS

L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions, et Artcurial SAS décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, et ceci dès l'adjudication prononcée. Toutes les formalités et transports restent à la charge exclusive de l'acquéreur.

9. INDÉPENDANCE DES DISPOSITIONS

Les dispositions des présentes conditions générales d'achat sont indépendantes les unes des autres. La nullité de quelque disposition ne saurait entraîner l'inapplicabilité des autres.

10. COMPÉTENCES LÉGISLATIVE ET JURIDICTIONNELLE

Conformément à la loi, il est précisé que toutes les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des prises et des ventes volontaires et judiciaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication ou de la prise. La loi française seule régit les présentes conditions générales d'achat. Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur opposabilité à tout enchérisseur et acquéreur, et à leur exécution sera tranchée par le tribunal compétent du ressort de Paris (France).

PROTECTION DES BIENS CULTURELS

Artcurial SAS participe à la protection des biens culturels et met tout en œuvre, dans la mesure de ses moyens, pour s'assurer de la provenance des lots mis en vente dans ce catalogue.

Banque partenaire:



V_9_FR

CONDITIONS OF PURCHASE IN VOLUNTARY AUCTION SALES

ARTCURIAL

Artcurial SAS is an operator of voluntary auction sales regulated by the law articles L321-4 and following of the Code de Commerce. In such capacity Artcurial SAS acts as the agent of the seller who contracts with the buyer. The relationships between Artcurial SAS and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by saleroom notices or oral indications before the sale, which will be recorded in the official sale record.

I. GOODS FOR AUCTION

a) The prospective buyers are invited to examine any goods in which they may be interested, before the auction takes place, and notably during the exhibitions. Artcurial SAS is at disposal of the prospective buyers to provide them with reports about the conditions of lots.

b) Description of the lots resulting from the catalogue, the reports, the labels and the verbal statements or announcements are only the expression by Artcurial SAS of their perception of the lot, but cannot constitute the proof of a fact.

c) The statements by made Artcurial SAS about any restoration, mishap or harm arisen concerning the lot are only made to facilitate the inspection thereof by the prospective buyer and remain subject to his own or to his expert's appreciation. The absence of statements Artcurial SAS by relating to a restoration, mishap or harm, whether made in the catalogue, condition reports, on labels or orally, does not imply that the item is exempt from any current, past or repaired defect. Inversely, the indication of any defect whatsoever does not imply the absence of any other defects.

d) Estimates are provided for guidance only and cannot be considered as implying the certainty that the item will be sold for the estimated price or even within the bracket of estimates. Estimates cannot constitute any warranty assurance whatsoever. The estimations can be provided in several currencies; the conversions may, in this case or, be rounded off differently than the legal rounding

2. THE SALE

a) In order to assure the proper organization of the sales, prospective buyers are invited to make themselves known to Artcurial SAS before the sale, so as to have their personal identity data recorded. Artcurial SAS reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references and to request a deposit. Artcurial SAS reserves the right to refuse admission to the auction sales premises to any prospective buyer for legitimate reasons.

b) Any person who is a bidder undertakes to pay personally and immediately the hammer price increased by the costs to be born by the buyer and any and all taxes or fees/expenses which could be due. Any bidder is deemed acting on his own behalf except when prior notification, accepted by Artcurial SAS, is given that he acts as an agent on behalf of a third party.

c) The usual way to bid consists in attending the sale on the premises. However, Artcurial SAS may graciously accept to receive some bids by telephone from a prospective buyer who has expressed such a request before the sale. Artcurial SAS will bear no liability / responsibility whatsoever, notably if the telephone contact is not made, or if it is made too late, or in case of mistakes or omissions relating to the reception of the telephone. For variety of purposes, Artcurial SAS reserves its right to record all the telephone communications during the auction. Such records shall be kept until the complete payment of the auction price, except claims.

d) Artcurial SAS may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by Artcurial SAS which have been deemed acceptable. Artcurial SAS is entitled to request a deposit which will be refunded within 48 hours after the sale if the lot is not sold to this buyer. Should Artcurial SAS receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference. Artcurial SAS will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.

e) In the event where a reserve price has been stipulated by the seller, Artcurial SAS reserves the right to bid on behalf of the seller until the reserve price is reached. The seller will not be admitted to bid himself directly or through an agent. The reserve price may not be higher than the low estimate for the lot printed in or publicly modified before the sale.

f) Artcurial SAS will conduct auction sales at their discretion, ensuring freedom of auction and equality among all bidders, in accordance with established practices. Artcurial SAS reserves the right to refuse any bid, to organise the bidding in such manner as may be the most appropriate, to move some lots in the course of the sale, to withdraw any lot in the course of the sale, to combine or to divide some lots in the course of the sale. In case of challenge or dispute, Artcurial SAS reserves the right to designate the successful bidder, to continue the bidding or to cancel it, or to put the lot back up for bidding.

g) Subject to the decision of the person conducting the bidding for Artcurial SAS, the successful bidder will be the bidder who would have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated. The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word "adjudgé" or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration. No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made. In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.

h) So as to facilitate the price calculation for prospective buyers, a currency converter may be operated by Artcurial SAS as guidance. Nevertheless, the bidding cannot be made in foreign currency and Artcurial SAS will not be liable for errors of conversion.

3. THE PERFORMANCE OF THE SALE

a) In addition of the lot's hammer price, the buyer must pay the different stages of following costs and fees/taxes:

- 1) Lots from the EU:
 - From 1 to 150 000 euros: 25 % + current VAT.
 - From 150 001 to 2 000 000 euros: 20 % + current VAT.
 - Over 2 000 001 euros: 12 % + current VAT.
- 2) Lots from outside the EU: (identified by an O). In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import fees will be charged (5,5% of the hammer price, 20% for jewelry and watches, motorcars, wines and spirits and multiples).

3) VAT on commissions and import fees can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EU.

An EU purchaser who will submit his intra-community VAT number and a proof of shipment of his purchase to his EU country home address will be refunded of VAT on buyer's premium.

The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required. The purchaser will be authorized to pay by the following means:

- In cash: up to 1 000 euros, costs and taxes included, for French citizens and people acting on behalf of a company, up to 15 000 euros, costs and taxes included, for foreign citizens
- on presentation of their identity papers;
- By cheque drawn on a French bank on presentation of identity papers and for any company, a KBis dated less than 3 months (cheques drawn on a foreign bank are not accepted);
- By bank transfer;
- By credit card: VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 1,85% additional commission corresponding to cashing costs will be collected).

4) The distribution between the lot's hammer price and cost and fees can be modified by particular agreement between the seller and Artcurial SAS without consequence for the buyer.

b) Artcurial SAS will be authorized to reproduce in the official sale record and on the bid summary the information that the buyer will have provided before the sale. The buyer will be responsible for any false information given. Should the buyer have neglected to give his personal information before the sale, he will have to give the necessary information as soon as the sale of the lot has taken place. Any person having been recorded by Artcurial SAS has a right of access and of rectification to the nominative data provided to Artcurial SAS pursuant to the provisions of Law of the 6 July 1978.

c) The lot must to be insured by the buyer immediately after the purchase. The buyer will have no recourse against Artcurial SAS, in the event where, due to a theft, a loss or a deterioration of his lot after the purchase, the compensation he will receive from the insurer of Artcurial SAS would prove insufficient.

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes. If payment is made by cheque, the lot will be delivered after cashing, eight working days after the cheque deposit. If the buyer has not settled his invoice yet or has not collected his purchase, a fee of 50€+VAT per lot, per week (each week is due in full) covering the costs of insurance and storage

will be charged to the buyer, starting on the first Monday following the 90th day after the sale. Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial SAS to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as "procédure de folle enchère". If the seller does not make this request within three months from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer. In addition, Artcurial SAS reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option:

- interest at the legal rate increased by five points,
- the reimbursement of additional costs generated by the buyer's default,
- the payment of the difference between the initial hammer price and the price of sale after "procédure de folle enchère" if it is inferior as well as the costs generated by the new auction.

Artcurial SAS also reserves the right to set off any amount Artcurial SAS may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.

Artcurial SAS reserves the right to exclude from any future auction, any bidder who has been a defaulting buyer or who has not fulfilled these general conditions of purchase.

e) For items purchased which are not collected within seven days from after the sale (Saturdays, Sundays and public holidays included), Artcurial SAS will be authorized to move them into a storage place at the defaulting buyer's expense, and to release them to same after payment of corresponding costs, in addition to the price, costs and taxes.

f) The buyer can obtain upon request a certificate of sale which will be invoiced € 60.

4. THE INCIDENTS OF THE SALE

In case of dispute, Artcurial SAS reserves the right to designate the successful bidder, to continue the sale or to cancel it or to put the lot up for sale.

a) In case two bidders have bidden vocally, by mean of gesture or by telephone for the same amount and both claim title to the lot, after the bidding the lot, will immediately be offered again for sale at the previous last bid, and all those attending will be entitled to bid again.

b) So as to facilitate the presentation of the items during the sales, Artcurial SAS will be able to use video technology. Should any error occur in operation of such, which may lead to show an item during the bidding which is not the one on which the bids have been made, Artcurial SAS shall bear no liability/responsability whatsoever, and will have sole discretion to decide whether or not the bidding will take place again.

5. PRE-EMPTION OF THE FRENCH STATE

The French state is entitled to use a right of pre-emption on works of art, pursuant to the rules of law in force. The use of this right comes immediately after the hammer stroke, the representative of the French state expressing then the intention

of the State to substitute for the last bidder, provided he confirms the pre-emption decision within fifteen days. Artcurial SAS will not bear any liability/responsibility for the conditions of the pre-emption by the French State.

6. INTELLECTUAL PROPERTY RIGHT - COPYRIGHT

The copyright in any and all parts of the catalogue is the property of Artcurial SAS. Any reproduction thereof is forbidden and will be considered as counterfeiting to their detriment. Furthermore, Artcurial SAS benefits from a legal exception allowing them to reproduce the lots for auction sale in their catalogue, even though the copyright protection on an item has not lapsed. Any reproduction of Artcurial SAS catalogue may therefore constitute an illegal reproduction of a work which may lead its perpetrator to be prosecuted for counterfeiting by the holder of copyright on the work. The sale of a work of art does not transfer to its buyer any reproduction or representation rights thereof.

7. ITEMS FALLING WITHIN THE SCOPE OF SPECIFIC RULES

The International regulation dated March 3rd 1973, protects endangered species and specimen. Each country has its own lawmaking about it. Any potential buyer must check before bidding, if he is entitled to import this lot within his country of residence. Any lot which includes one element in ivory, rosewood...cannot be imported in the United States as its legislation bans its trade whatever its dating may be. It is indicated by a (▲).

8. REMOVAL OF PURCHASES

The buyer has to insure its purchase, and Artcurial SAS assumes no liability for any damage items which may occur after the sale. All transportation arrangements are the sole responsibility of the buyer.

9. SEVERABILITY

The clauses of these general conditions of purchase are independent from each other. Should a clause whatsoever be found null and void, the others shall remain valid and applicable.

10. LAW AND JURISDICTION

In accordance with the law, it is added that all actions in public liability instituted on the occasion of valuation and of voluntary and court-ordered auction sales are barred at the end of five years from the hammer price or valuation.

These Conditions of purchase are governed by French law exclusively. Any dispute relating to their existence, their validity and their binding effect on any bidder or buyer shall be submitted to the exclusive jurisdiction of the Courts of France.

PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

Artcurial SAS applies a policy to prevent the sale of looted or stolen cultural property.

Bank:



V_9_FR

ARTCURIAL

7, Rond-Point des Champs-Élysées
75008 Paris
T. +33 (0)1 42 99 20 20
F. +33 (0)1 42 99 20 21
contact@artcurial.com
www.artcurial.com

ASSOCIÉS

Comité exécutif:
François Tajan, **président délégué**

Fabien Naudan, **vice-président**
Matthieu Lamoure, **directeur général**
d'Artcurial Motorcars
Joséphine Dubois, **directeur administratif**
et financier

Directeur associé senior:
Martin Guesnet

Directeurs associés:
Stéphane Aubert
Emmanuel Berard
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Arnaud Oliveux
Marie Sanna
Hugues Sébilleau
Julie Valade

Conseil de surveillance
et stratégie :
Francis Briest, **président**
Axelle Givaudan, **secrétaire général,**
directeur des affaires institutionnelles

Conseiller scientifique
et culturel :
Serge Lemoine

GROUPE ARTCURIAL SA

Président Directeur Général :
Nicolas Orłowski

Président d'honneur :
Hervé Poulain

Vice-président :
Francis Briest

Conseil d'Administration :
Francis Briest, Olivier Costa de Beauregard,
Thierry Dassault, Carole Fiquémont,
Marie-Hélène Habert, Nicolas Orłowski,
Hervé Poulain

SAS au capital de 1797000 €
Agrément n° 2001-005

JOHN TAYLOR

Président Directeur Général :
Nicolas Orłowski

John Taylor Corporate, Europa Résidence,
Place des Moulins, 98000 Monaco
www.john-taylor.fr

FRANCE

Bordeaux
Marie Janoueix
Hôtel de Gurchy
83 Cours des Girondins
33500 Libourne
T. +33 (0)6 07 77 59 49
mjanoueix@artcurial.com

Montpellier
Geneviève Salasc de Cambiaire
T. +33 (0)6 09 78 31 45
gsalasc@artcurial.com

Artcurial Toulouse
Jean-Louis Vedovato
Commissaire-Priseur:
Jean-Louis Vedovato
8, rue Fermat - 31000 Toulouse
T. +33 (0)5 62 88 65 66
v.vedovato@artcurial-toulouse.com

Arqana
Artcurial Deauville
32, avenue Hocquart de Turtot
14800 Deauville
T. +33 (0)2 31 81 81 00
contact@artcurial-deauville.com

INTERNATIONAL

Directeur Europe :
Martin Guesnet, 20 31
Assistante :
Héloïse Hamon,
T. +33 (0)1 42 25 64 73

Allemagne
Miriam Krohne, directeur
Anja Bieg, assistante
Galeriestrasse 2 b
80539 Munich
T. +49 89 1891 3987

Autriche
Caroline Messensee, directeur
Carina Gross, assistante
Rudolfplatz 3 - 1010 Wien
T. +43 1 535 04 57

Belgique
Vinciane de Traux, directeur
Aude de Vaucresson, spécialiste Post-War
& Contemporain
Stéphanie-Victoire Haine, assistante
5, avenue Franklin Roosevelt
1050 Bruxelles
T. +32 2 644 98 44

Italie
Emilie Volka, directeur
Lan Macabiau, assistante
Palazzo Crespi,
Corso Venezia, 22 - 20121 Milano
T. +39 02 49 76 36 49

Monaco
Louise Gréther, directeur
Julie Moreau, assistante
Monte-Carlo Palace
3/9 boulevard des Moulins 98000 Monaco
T. +377 97 77 51 99

Chine
Jiayi Li, consultante
798 Art District, No 4 Jiuxianqiao Lu
Chaoyang District - Beijing 100015
T. +86 137 01 37 58 11
lijiaiyi7@gmail.com

Israël

Philippe Cohen, représentant
Chirly Attias, assistante
T. +33 (0)1 77 50 96 97
T. +33 (0)6 12 56 51 36
T. +972 54 982 53 48
pcohen@artcurial.com

ADMINISTRATION ET GESTION

Secrétaire général,
directeur des affaires institutionnelles :
Axelle Givaudan, 20 25
Directeur administratif et financier :
Joséphine Dubois

Comptabilité et administration
Comptabilité des ventes :
Responsable: Marion Dauneau
Julie Court, Audrey Couturier,
Nathalie Higuieret, Marine Langard,
Thomas Slim-Rey

Comptabilité générale:
Responsable: Virginie Boisseau,
Marion Bégat, Samantha Kisonauth,
Sandra Margueritat, Mouna Sekour
T. +33 (0)1 42 99 20 71

Responsable administrative
des ressources humaines:
Isabelle Chênais, 20 27
Assistante :
Crina Mois, 20 79

Logistique et gestion des stocks
Directeur: Éric Pourchot
Rony Avilon, Mehdi Bouchekout,
Clovis Cano, Denis Chevallier,
Lionel Lavergne, Joël Laviolette,
Vincent Mauriol, Lal Sellahannadi,
Louis Sévin

Transport et douane
Responsable : Robin Sanderson, 16 57
shipping@artcurial.com
Responsable adjointe :
Laure-Anne Truchot, 20 77
shippingdt@artcurial.com
Marine Renault, 17 01

Ordres d'achat, enchères par téléphone
Kristina Vrzests, 20 51
Marguerite de Boisbrunet
Emmanuelle Roncola
Sophie Dupont
Alexia Yon
bids@artcurial.com

Marketing, Communication
et Activités Culturelles
Directeur :
Carine Decroi, 16 52
Chef de projet marketing :
Lorraine Calemard, 20 87
Chef de projet marketing junior :
Béatrice Epezy, 16 23
Chef de projet marketing junior :
Marion Guerre, 64 38
Graphiste junior :
Tom Montier, 20 88
Abonnements catalogues :
Géraldine de Mortemart, 20 43

Relations Extérieures
Directeur :
Jean Baptiste Duquesne, 20 76
Chef de projet presse :
Anne-Laure Guérin, 20 86

DÉPARTEMENTS D'ART

Archéologie et Arts d'orient

Spécialiste :
Mathilde Neuve-Église
Administration :
Lamia Içame, 20 75

Artcurial Motorcars Automobiles de Collection

Directeur général :
Matthieu Lamoure
Directeur adjoint :
Pierre Novikoff
Spécialistes : Benjamin Arnaud
Antoine Mahé
Spécialiste junior :
Arnaud Faucon
Consultant : Frédéric Stoesser
Directeur des opérations
et de l'administration :
Iris Hummel, 20 56
Administrateurs :
Anne-Claire Mandine, 20 73
Sandra Fournet, 38 11

Automobilia

Aéronautique, Marine

Directeur :
Matthieu Lamoure
Direction :
Sophie Peyrache, 20 41

Art d'Asie

Directeur :
Isabelle Bresset, 20 13
Expert :
Philippe Delalande
Spécialiste junior :
Shu Yu Chang, 20 32

Art Déco

Spécialistes :
Sabrina Dolla, 16 40
Cécile Tajan, 20 80
Experts : Cabinet d'expertise
Marcilhac

Bandes Dessinées

Expert : Éric Leroy
Spécialiste junior :
Saveria de Valence, 20 11

Bijoux

Directeur : Julie Valade
Spécialiste : Valérie Goyer
Experts: S.A.S. Déchaut-Stetten
Administrateur:
Claire Bertrand, 20 52

Curiosités, Céramiques et Haute Époque

Contact :
Juliette Leroy-Prost, 20 16

Inventaires et Collections

Directeur : Stéphane Aubert
Chargé d'inventaires :
Vincent Heraud, 20 02
Administrateurs :
Pearl Metalia, 20 18
Béatrice Nicolle, 16 55
Consultants :
Catherine Heim

Livres et Manuscrits

Spécialiste senior:
Guillaume Romaneix
Administrateurs :
Lucie Moison, 16 58
Esmeralda Nunez-Mormann

Mobilier, Objets d'Art du XVIII^e et XIX^e s.

Directeur:
Isabelle Bresset
Céramiques, expert:
Cyrille Froissart
Orfèvrerie, experts:
S.A.S. Déchaut-Stetten,
Marie de Noblet
Spécialiste:
Filippo Passadore
Administrateur:
Charlotte Norton, 20 68

Montres

Directeur :
Marie Sanna-Legrand
Expert : Geoffroy Ader
Spécialiste junior :
Justine Lamarre, 20 39

Orientalisme

Directeur : Olivier Berman, 20 67
Administrateur :
Hugo Brami, 16 15

Souvenirs Historiques et Armes Anciennes

Expert: Gaëtan Brunel
Administrateur:
Juliette Leroy, 20 16

Ventes Généralistes

Contact :
Juliette Leroy-Prost, 20 16

Tableaux et Dessins Anciens et du XIX^e s.

Directeur : Matthieu Fournier
Dessins Anciens, experts :
Bruno et Patrick de Bayser
Spécialiste : Elisabeth Bastier
Catalogueur: Matthias Ambroselli
Administrateur :
Margaux Amiot, 20 07

Vins Fins et Spiritueux

Experts : Laurie Matheson
Luc Dabadie
Spécialiste junior :
Marie Calzada, 20 24
vins@artcurial.com

Hermès Vintage & Fashion Arts

Directeur : Pénélope Blanckaert
Administrateurs catalogueurs :
Hermès Vintage
Alice Léger, 16 59
Fashion Arts
Clara Vivien
T. +33 1 58 56 38 12

Direction des départements du XX^e s.

Vice-président :
Fabien Naudan
Assistante :
Alma Barthélemy, 20 48

Client & Business Développement des départements du XX^e siècle

Salomé Pirson, 20 34

Design

Directeur : Emmanuel Berard
Spécialiste junior Design :
Claire Gallois
Administrateur :
Alexandre Barbaise, 20 37
Consultant Design Italien:
Justine Despretz, 16 24
Consultant Design Scandinave:
Aldric Speer
Spécialiste junior
Design Scandinave:
Capucine Tamboise, 16 21

Estampes, Livres Illustrés et Multiples

Spécialiste :
Pierre-Alain Weydert, 16 54

Photographie

Spécialiste junior :
Capucine Tamboise, 16 21

Urban Art

Limited Edition
Spécialiste senior:
Arnaud Oliveux
Spécialiste :
Karine Castagna, 20 28

Impressionniste & Moderne

Directeur: Bruno Jaubert
Recherche et certificat:
Jessica Cavalero
Catalogueur : Florent Wanecq
Administrateur :
Élodie Landais, 20 84

Post-War & Contemporain

Directeur: Hugues Sébilleau
Recherche et certificat:
Jessica Cavalero
Catalogueur :
Sophie Cariguel
Administrateur :
Vanessa Favre, 16 13

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

Francis Briest, François Tajan,
Hervé Poulain, Isabelle Bresset,
Stéphane Aubert, Arnaud Oliveux,
Matthieu Fournier, Thais Thirouin

VENTES PRIVÉES

Contact : Anne de Turenne, 20 33

Tous les emails
des collaborateurs
d'Artcurial s'écrivent comme
suit : initiale du prénom
et nom @artcurial.com, par
exemple : cdecroi@artcurial.com

Les numéros de téléphone
des collaborateurs d'Artcurial
se composent comme suit :
+33 1 42 99 xx xx

Affilié
À International
Auctioneers

International
Auctioneers

V-196

ORDRE D'ACHAT ABSENTEE BID FORM

Post-War & Contemporain I
Vente n°3883
Mardi 4 juin 2019 - 18h
Paris - 7, Rond-Point des Champs-Élysées

- Ordre d'achat / Absentee bid
 Ligne téléphonique / Telephone

Pour les lots dont l'estimation est supérieure à 500 euros
For lots estimated from € 500 onwards

Téléphone / Phone :

Code banque
BIC or swift

Numéro de compte / IBAN :

Clef RIB :

Code guichet :

Nom de la Banque / Name of the Bank : _____

Adresse / POST Address: _____

Gestionnaire du compte / Account manager : _____

Nom / Name : _____

Prénom / First Name : _____

Société / Compagny : _____

Adresse / Address : _____

Téléphone / Phone : _____

Fax : _____

Email : _____

Merci de bien vouloir joindre à ce formulaire une copie de votre pièce d'identité (passeport ou carte nationale d'identité) si vous enchérissez pour le compte d'une société, merci de joindre un extrait KBIS de moins de 3 mois.

Could you please provide a copy of your id or passport if you bid on behalf of a company, could you please provide a power of attorney.

Après avoir pris connaissance des conditions de vente décrites dans le catalogue, je déclare les accepter et vous prie d'acquiescer pour mon compte personnel aux limites indiquées en euros, les lots que j'ai désignés ci-dessous. (les limites ne comprenant pas les frais légaux).

I have read the conditions of sale and the guide to buyers printed in this catalogue and agree to abide by them. I grant your permission to purchase on my behalf the following items within the limits indicated in euros. (These limits do not include buyer's premium and taxes).

Lot	Description du lot / Lot description	Limite en euros / Max. euros price
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€

Les demandes d'enchères téléphoniques doivent impérativement nous parvenir au moins 24 heures avant la vente. Ce service est offert pour les lots dont l'estimation basse est supérieure à 500 €.

To allow time for processing, absentee bids should be received at least 24 hours before the sale begins. This service is offered for the lots with a low estimate above 500€.

Les ordres d'achat doivent impérativement nous parvenir au moins 24 heures avant la vente.

To allow time for processing, absentee bids should be received at least 24 hours before the sale begins.

À renvoyer / Please mail to :

Artcurial SAS
7 Rond-Point des Champs-Élysées - 75008 Paris
Fax: +33 (0)1 42 99 20 60
bids@artcurial.com

Date et signature obligatoire / Required dated signature

ARTCURIAL

lot n°25, Andy Warhol, *Haus Eppinghoven (version rouge)*, 1981
(détail) p.118



POST-WAR
& CONTEMPORAIN I

Mardi 4 juin 2019 - 18h
artcurial.com



ARTCURIAL