

An abstract painting featuring thick, expressive brushstrokes. The color palette is dominated by vibrant reds, deep blacks, and rich blues, with some white and light blue accents. The texture is highly tactile, with visible ridges and valleys from the paint application. The composition is dense and layered, with some areas appearing more saturated than others.

ART CONTEMPORAIN
VENTE DU SOIR

Paris

8 décembre 2015

CHRISTIE'S















ART CONTEMPORAIN

VENTE DU SOIR

Mardi 8 décembre 2015 à 19h

VENTE

Mardi 8 décembre 2015

19h

9 avenue Matignon

75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Vendredi	4 décembre	14h00 - 18h00
Samedi	5 décembre	10h00 - 18h00
Dimanche	6 décembre	14h00 - 18h00
Lundi	7 décembre	10h00 - 18h00
Mardi	8 décembre	10h00 - 18h00

COMMISSAIRE-PRISEUR

François de Ricqlès

CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achat, veuillez rappeler la référence

JOP-4044



Consulter le catalogue
et les résultats de cette vente
en temps réel sur votre
iPhone ou iPod Touch

Consultez nos catalogues et laissez
des ordres d'achat sur christies.com

Participez à la vente avec
CHRISTIE'S LIVE™
Cliqué, Adjugé ! Partout dans le monde.
Enregistrez-vous sur christies.com
jusqu'au 8 décembre à 8h30

CHRISTIE'S FRANCE SNC
Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE
François de Ricqlès, *Président*,
Edouard Boccon-Gibod,
Stephen Brooks, *Gérant*,
François Curiel, *Gérant*

Le département
Art Contemporain remercie
Noémie Yanez et Marie Franck

CHRISTIE'S



ILLUSTRATIONS

couverture:

Lot 16

pages d'ouvertures:

Lots 19, 13 et 32 et 21

page de titre:

Lot 31

sommaire:

Lot 18

troisième de couverture:

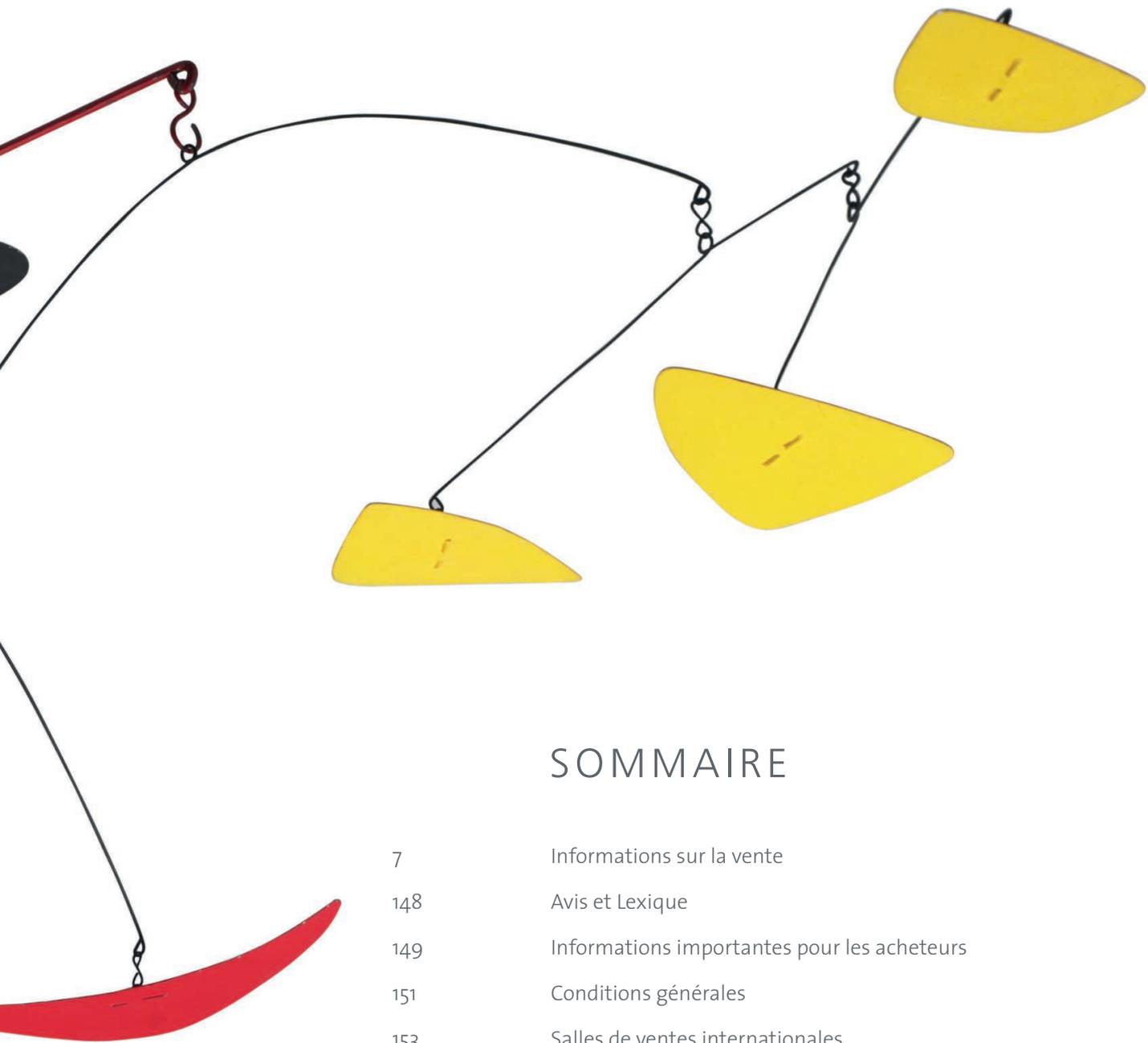
Lot 15

quatrième de couverture:

Lot 20

jaquette :

Lot 14, 15, 17, 32, 1, 4 et 5



SOMMAIRE

7	Informations sur la vente
148	Avis et Lexique
149	Informations importantes pour les acheteurs
151	Conditions générales
153	Salles de ventes internationales, bureaux de représentation européens et consultants Départements spécialisés et autres services de Christie's
155	Spécialistes et Services pour cette vente
162	Abonnement aux catalogues
163	Ordre d'achat
164	Absentee Bids Form
Troisième de couverture	Index



THE ARTHUR AND ANITA KAHN COLLECTION: A NEW YORK STORY



L'exceptionnel ensemble d'œuvres d'Alexander Calder présentées dans les ventes du soir et du jour d'art contemporain provient de la collection d'Arthur et Anita Kahn. Magistrales en même temps que légères et aériennes, ces œuvres révèlent combien Calder aura été un équilibriste sans pareille dans le maniement des formes, des couleurs et de l'espace. Réunie en plusieurs décennies d'insatiable curiosité pour la nouveauté, d'acquisitions passionnées, de prises de risque et de fidélité de long cours aux artistes comme aux galeristes, la collection d'Arthur et Anita Kahn témoigne de la folle énergie qui anime la scène artistique new-yorkaise au début de la seconde moitié du XX^e siècle. Et c'est ici que l'histoire du couple rejoint celle, plus large, de l'histoire des années d'après-guerre, se faisant l'écho de ce moment décisif où New York est devenu l'épicentre du monde de l'art.

Tous deux d'origine modeste – lui, fils de parents lituaniens et allemands, propriétaires d'un commerce de bonbons, elle, fille d'un vendeur de chemises à domicile d'origine polonaise et d'une couturière d'ascendance russe – Arthur et Anita Kahn incarnent une certaine idée du rêve américain. Brillant étudiant à l'Université de New York, Arthur devient un dentiste réputé, pionnier dans certaines pratiques de chirurgie réparatrice, qui s'attirera rapidement l'attention d'un public d'artistes et de célébrités d'Hollywood. Anita entretient quant à elle très tôt un intérêt pour l'art : elle suit des cours à la New School of Social Research de New York où elle est notamment l'élève de Richard Pousette-Dart. Tous deux passionnés par la création contemporaine, leur insatiable curiosité les fait fréquenter les musées et courir les vernissages. Ils deviennent en particulier des fidèles de la Perls Galleries de New York, institution incontournable dans la promotion de l'art moderne et contemporain de l'époque.

Alexander Calder occupe une place à part dans la collection que constitue rapidement le couple Kahn. Devenus intimes de l'artiste, ils suivent sa trajectoire année après année, au point de réunir l'un des plus importants ensembles d'œuvres de l'artiste en mains privées. Des mobiles et stables les plus majestueux aux pièces de joaillerie rivalisant de délicatesse, en passant par d'innombrables œuvres sur papier, la collection d'Arthur et Anita Kahn est emblématique de la diversité de l'œuvre du maître de Saché. Mais surtout, elle met à jour les motivations profondes qui sont au cœur de la collection du couple Kahn : une collection guidée par la curiosité, la passion et la générosité. Ainsi que le résume leur fille, Karen : « lorsque mes parents ont acheté Calder ou Smith, ils n'avaient pas la moindre idée que ces deux artistes allaient devenir des sculpteurs majeurs de l'art du XX^e siècle. Mes parents aimaient simplement leur travail. Ils avaient une connexion esthétique avec l'art. »

The remarkable collection of works by Alexander Calder presented at the evening and day contemporary art sales comes from the Arthur and Anita Kahn collection. Light and airy, yet masterly with it, these works show Calder's unrivalled talent for balancing acts in his handling of forms, colours and space. Brought together over several decades through an insatiable curiosity for the new, inspired acquisitions, risk-taking and long-term loyalty to artists and galleries alike, the collection of Arthur and Anita Kahn bears witness to the wild energy that imbued the New York art scene early in the second half of the 20th century. And it is here that the couple's story merged with the larger story of the post-war years, echoing that decisive moment when New York became the epicentre of the art world.

Both from humble backgrounds – he was the son of Lithuanian and German parents who owned a candy store, she the daughter of a Polish door-to-door shirt salesman and a dressmaker of Russian descent – Arthur and Anita Kahn embodied a certain idea of the American dream. A brilliant student at New York University, Arthur became a well-known dentist, pioneering a number of reconstructive surgical techniques and rapidly attracting a clientele of artists and Hollywood celebrities. Meanwhile, Anita developed an interest in art early on, studying at the New School of Social Research in New York, where her teachers included Richard Pousette-Dart. Both passionate about contemporary creation, their unquenchable curiosity made them frequent visitors to museums and art exhibition previews. In particular, they became loyal supporters of New York's Perls Galleries, a key institution in terms of promoting modern and contemporary art of the time.

Alexander Calder occupied a special place in the collection rapidly built up by the Kahns. They became friends with the artist, and followed his career year after year, assembling one of the largest privately-owned collections of his work. From majestic mobiles and stables to jewellery of incomparable delicacy and countless drawings, the collection of Arthur and Anita Kahn illustrates all the diversity in the work of Alexander Calder. But above all, it puts the spotlight on the profound impulses behind the Kahns' collection: one shaped by curiosity, passion and generosity. As their daughter, Karen, said "When my parents bought Calder and Smith, they had no idea that they would become leading 20th century sculptors. My parents just loved their work. It was an aesthetic connection that they had with art."



f1

ALEXANDER CALDER (1898-1976)

Sans titre

stabile - feuilles de métal, laiton, fil de fer et peinture

7,6 x 6,9 x 4,4 cm. (3 x 2¾ x 1¾ in.)

Réalisé vers 1965.

€120,000-180,000

\$140,000-200,000
£87,000-130,000

PROVENANCE:

Galerie Claude Bernard, Paris

Gallery Moos, Toronto

Acquis auprès de celle-ci

EXPOSITION:

Greenwich, Bruce Museum, *The Mobile, the Stabile, the Animal: Wit in the Art of Alexander Calder*, septembre-décembre 1995 (illustré en couleurs p. 32).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Fondation Calder, New York, sous le No. A14964.

'UNTITLED': STANDING MOBILE — SHEET METAL, BRASS, WIRE, PAINT.



Vue alternative



f2

ALEXANDER CALDER (1898-1976)

Collier

laiton
diamètre: 36.8 cm. (14½ in.)
Réalisé vers 1940.

€80,000-120,000

\$89,000-130,000
£58,000-87,000

PROVENANCE:

Perls Galleries, New York
Collection privée
Vente anonyme, Sotheby's, New York, 21 mai 1982, lot 374
Acquis lors de cette vente

EXPOSITION:

New York, Willard Gallery, *Calder Jewelry*, décembre 1940.

BIBLIOGRAPHIE:

Calder Intime, catalogue d'exposition, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1989
(illustré pp. 278 et 300).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Fondation Calder,
New York, sous le No. A15931.

'NECKLACE'; BRASS WIRE.



Calder réalisant des bijoux dans son atelier. © 2015 Calder Foundation, New York /
Thérèse Bonney / ADAGP Paris, 2015.



f3

ALEXANDER CALDER (1898-1976)

Collier

argent et tissu
40.6 x 5.7 cm. (16 x 2¼ in.)
Réalisé vers 1942.

€150,000-200,000

\$170,000-220,000
£110,000-140,000

PROVENANCE:

Perls Galleries, New York
Acquis auprès de celle-ci dans les années 1970

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Fondation Calder,
New York, sous le No. A15934.

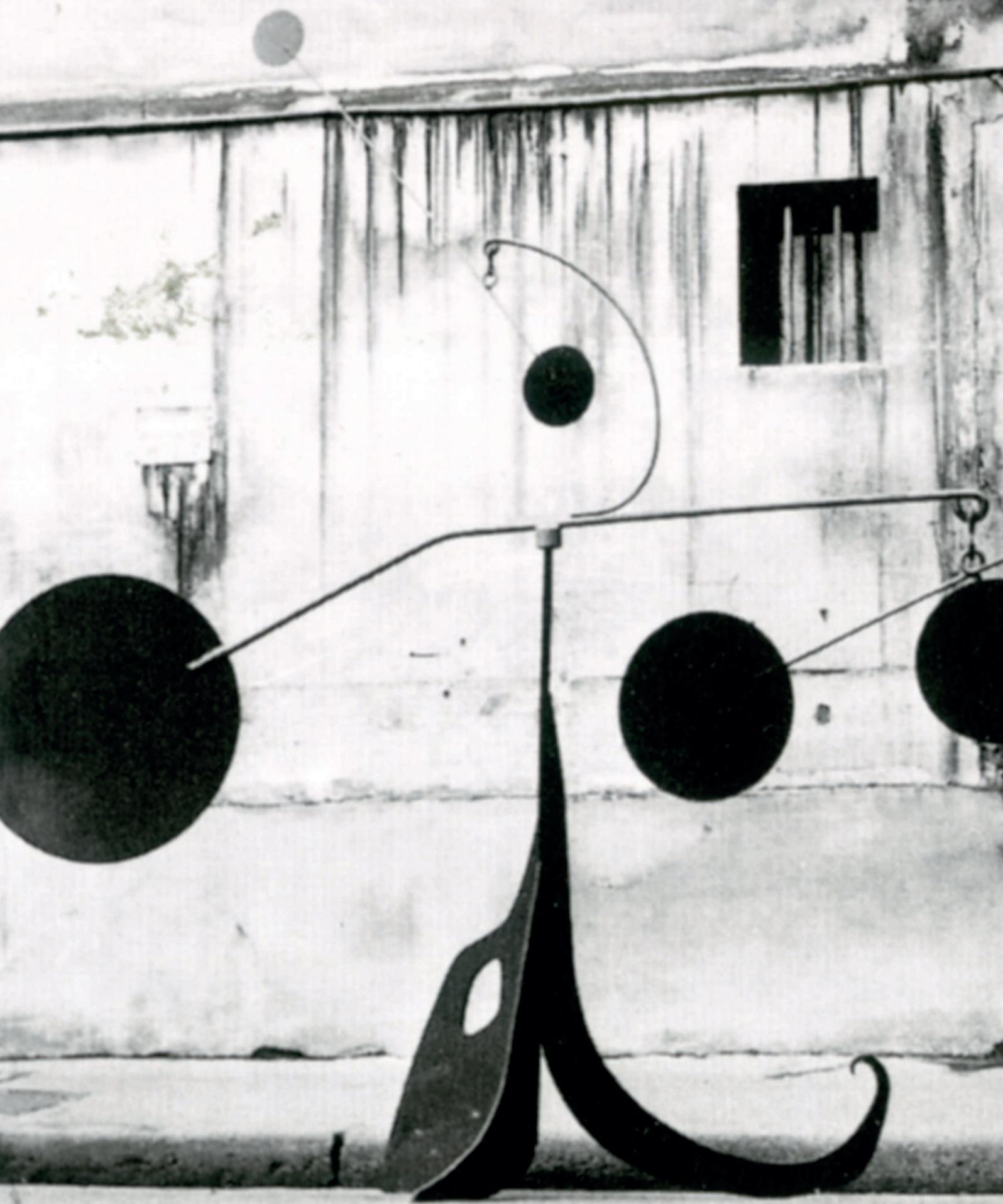
'NECKLACE'; SILVER AND CLOTH.

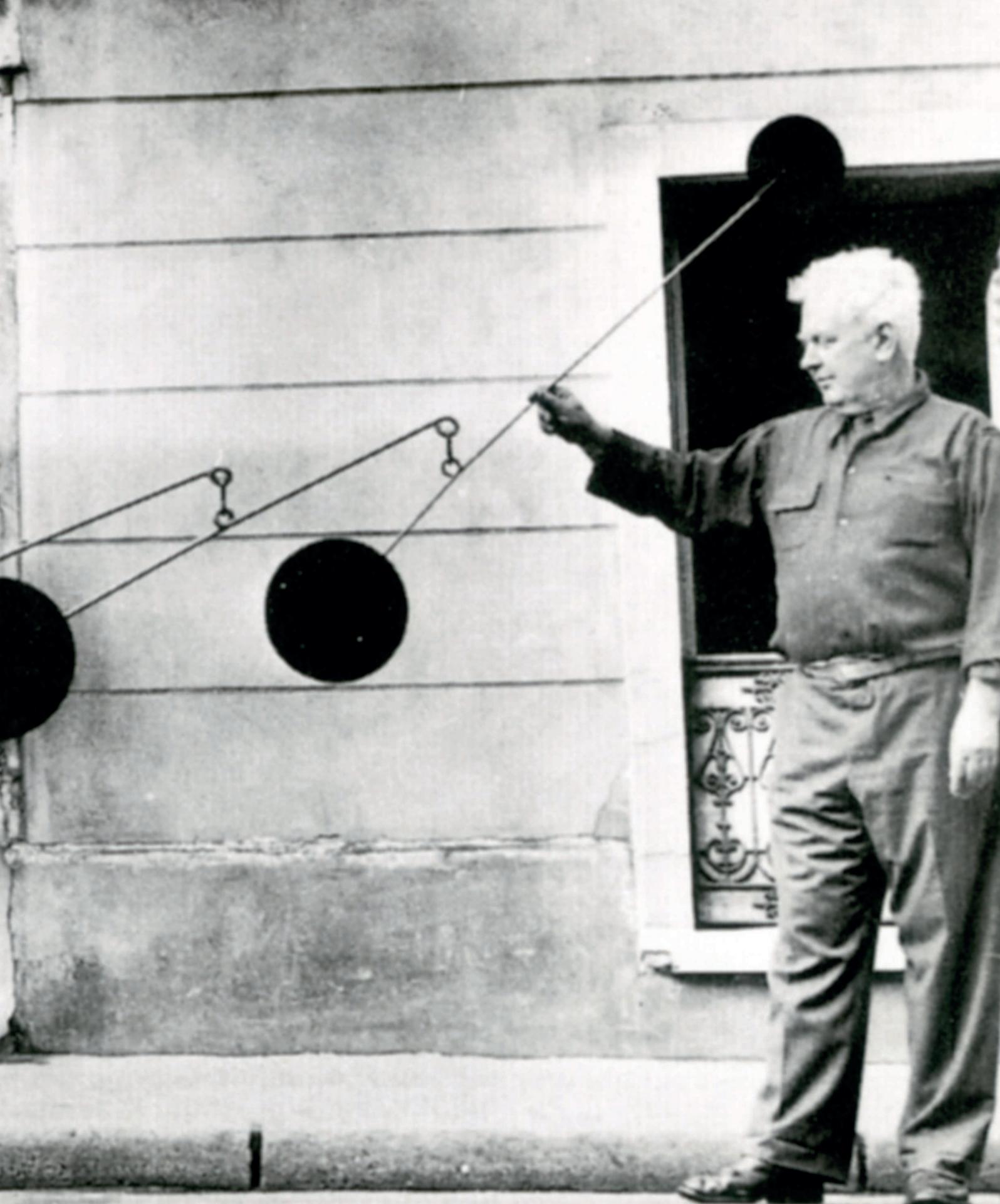
« Calder ne se satisfaisait jamais de décorations superflues et la joaillerie était pour lui un autre moyen de véhiculer ses idéaux artistiques. Il a mis au point une manière directe de travailler, mettant en œuvre d'honnêtes matériaux industriels tels que le laiton et le fil d'acier qu'il tordait, pliait, martelait et rivetait de façon immédiate. Primitives et raffinées à la fois, ces œuvres affichent les excentricités de sa main tout en offrant des qualités subtilement tactiles. »

"Never satisfied with superfluous decoration, Calder used jewelry as an alternative way of communicating his artistic ideals. He developed a direct process using honest industrial materials such as brass and steel wire that he bent, twisted, hammered, and riveted in an immediate way. At once primitive and refined, the resulting works show the eccentricities of his hand expressing subtly tactile qualities."

Alexander S. C. Rower,
petit-fils d'Alexander Calder







Alexander Calder, 1953-1954, Galerie Maeght.
© 2015 Calder Foundation, New York / ADAGP Paris, 2015.



« Quand tout marche bien, un mobile est un poème qui danse
avec l'allégresse de la vie et de ses surprises. »

*"When everything goes right, a mobile is a piece of poetry that
dances with the joy of life and surprise."*

Alexander Calder

■ f4

ALEXANDER CALDER (1898-1976)

Fourteen Black Spots

signé des initiales 'C.A.' (sur une feuille de métal)
mobile suspendu - feuilles de métal, fil de fer et peinture
94 x 127 x 68.5 cm. (37 x 50 x 27 in.)
Réalisé en 1952.

€800,000-1,200,000

\$890,000-1,300,000
£580,000-870,000

PROVENANCE:

Perls Galleries, New York
Acquis auprès de celle-ci

EXPOSITION:

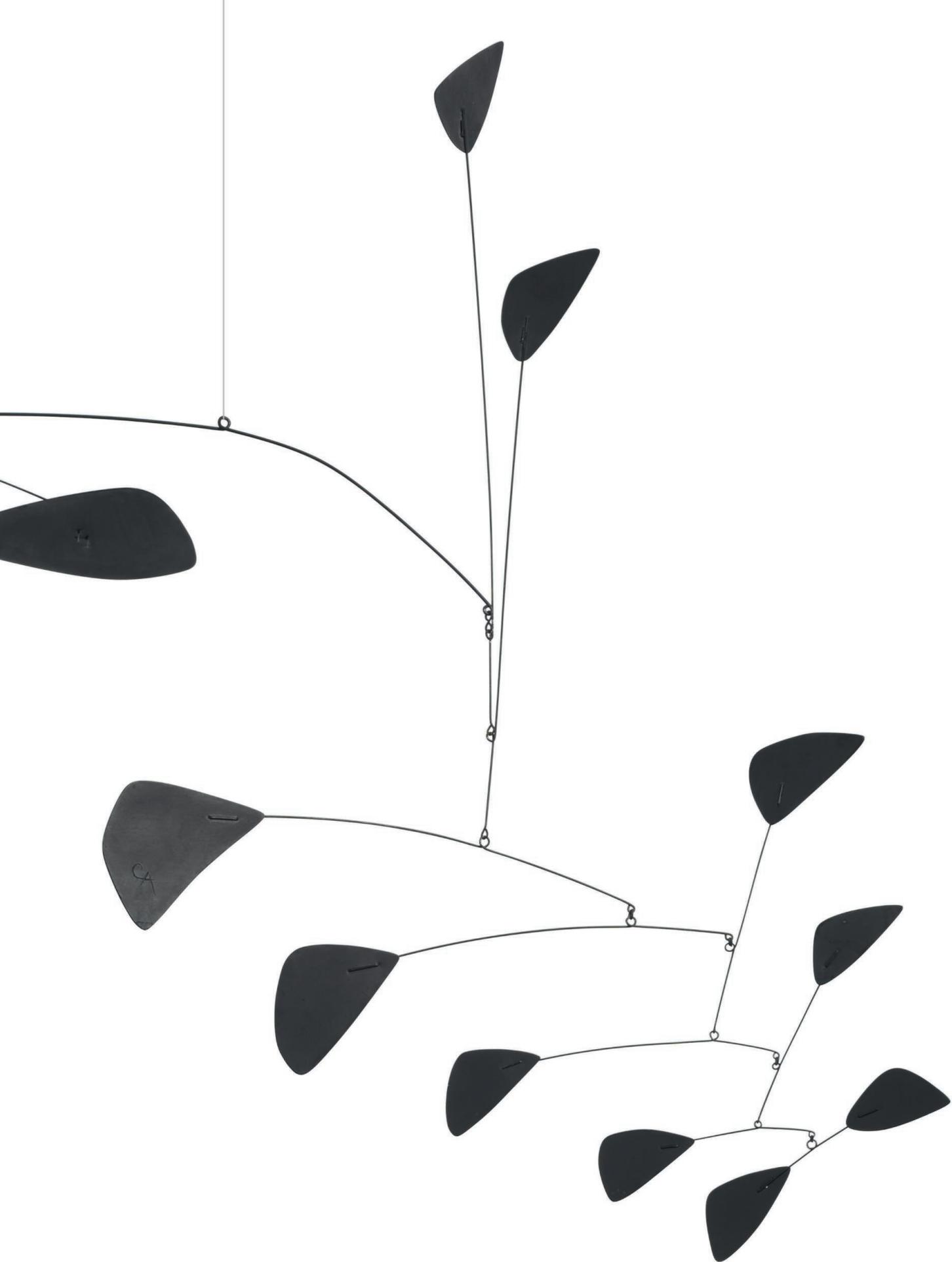
Hartford, Wadsworth Atheneum, *Alexander Calder: Mobiles / Naum Gabo: Kinetic Constructions and Constructions in Space*, octobre-novembre 1953, No. 24.

BIBLIOGRAPHIE:

J. Davidson, "Calder Invented New Art Form—Mobiles," *Daytona Beach Morning Journal and Evening News*, 29 juin 1963 (illustré p. 20).
Calder in Connecticut, catalogue d'exposition, Wadsworth Atheneum, Hartford, 2000, fig. 140 (illustré p. 122).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Fondation Calder, New York, sous le No. A07397.

'FOURTEEN BLACK SPOTS'; SIGNED WITH ARTIST'S INITIALS ON ONE OF THE SHEET METAL ELEMENTS; HANGING MOBILE – SHEET METAL, WIRE AND PAINT.



■ f5

ALEXANDER CALDER (1898-1976)

Little Red

signé des initiales et daté 'C.A.75' (sur une feuille en métal)

mobile suspendu - feuilles de métal, fil de fer et peinture

30.5 x 66 cm. (12 x 26 in.)

Réalisé en 1975.

€450,000-650,000

\$500,000-720,000

£330,000-470,000

PROVENANCE:

M. Knoedler & Co., Inc., New York

Greenberg Gallery, St. Louis

Marisa Del Re Gallery, New York

Acquis auprès de celle-ci en 1981

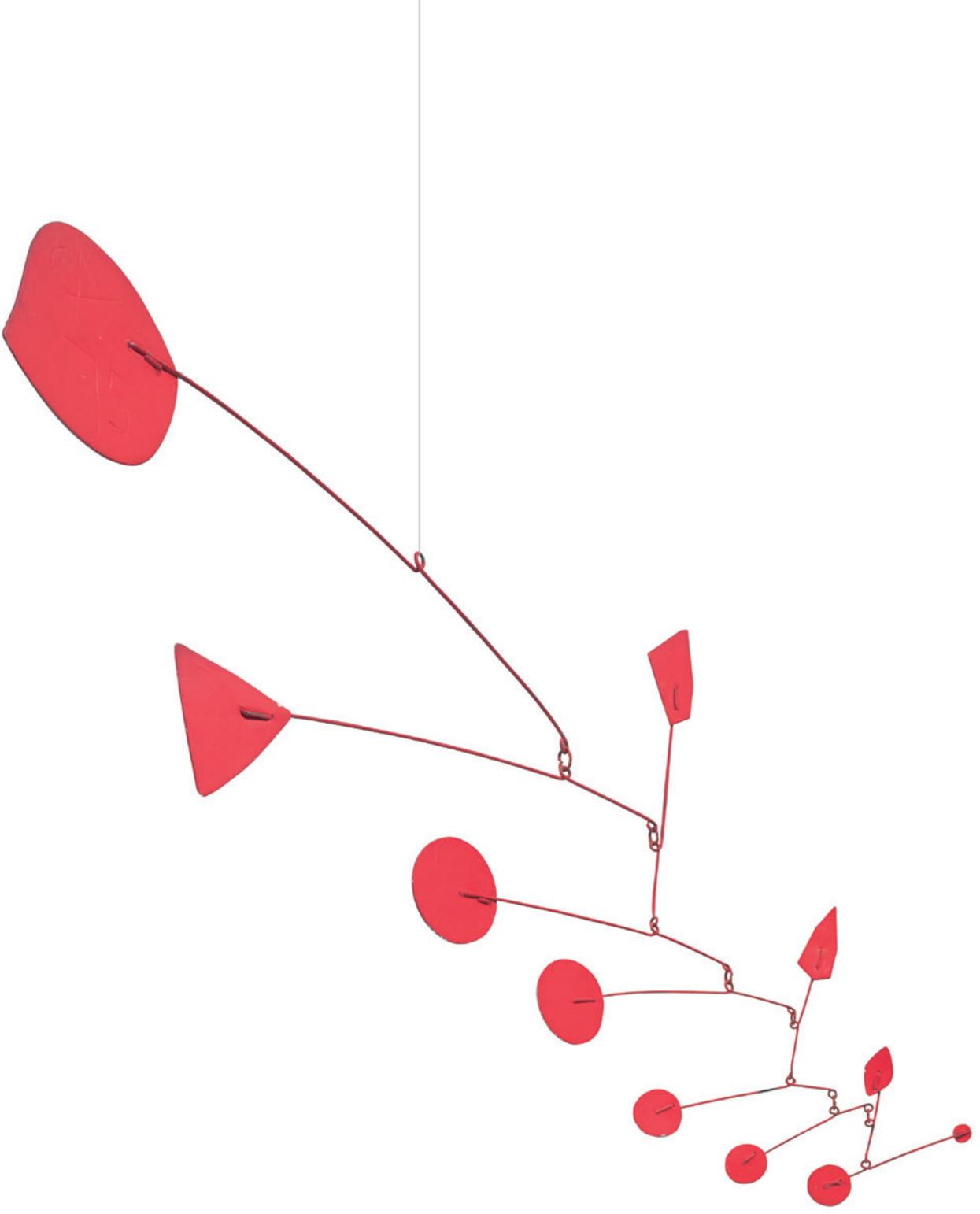
Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Fondation Calder,
New York, sous le No. A01700.

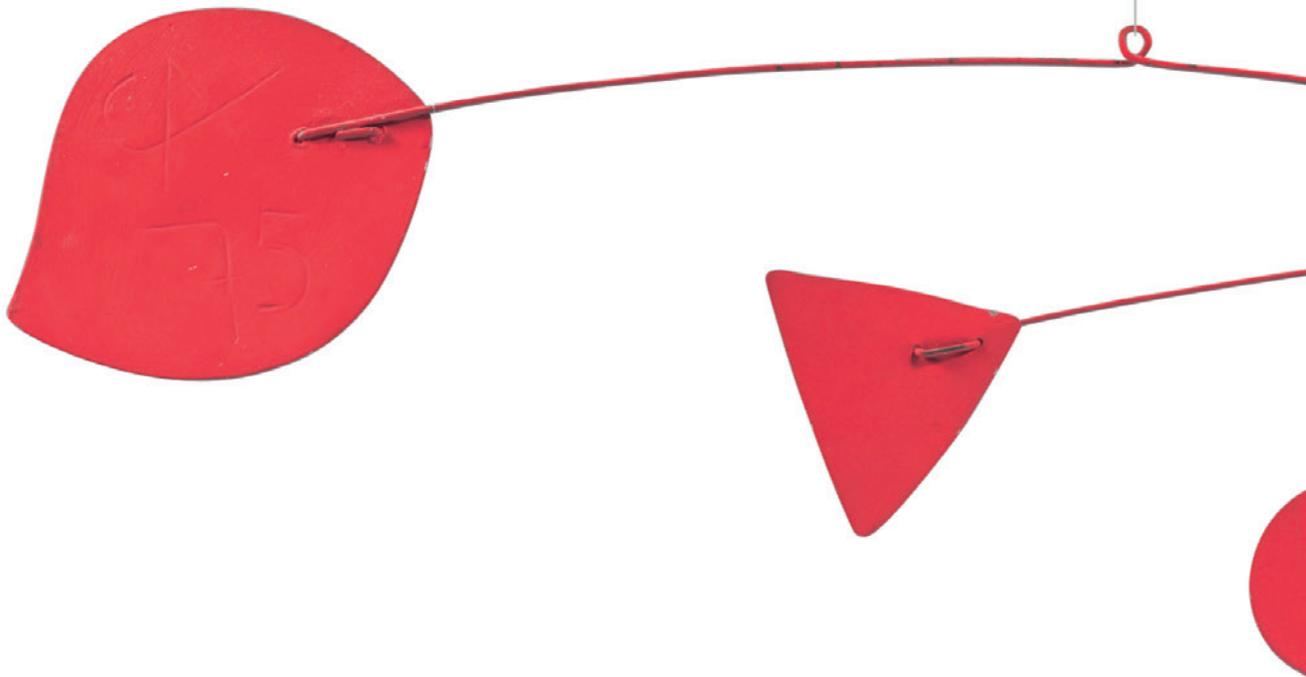
*'LITTLE RED'; SIGNED WITH ARTIST'S INITIALS AND DATED ON ONE OF
THE SHEET METAL ELEMENTS; HANGING MOBILE — SHEET METAL,
WIRE AND PAINT.*

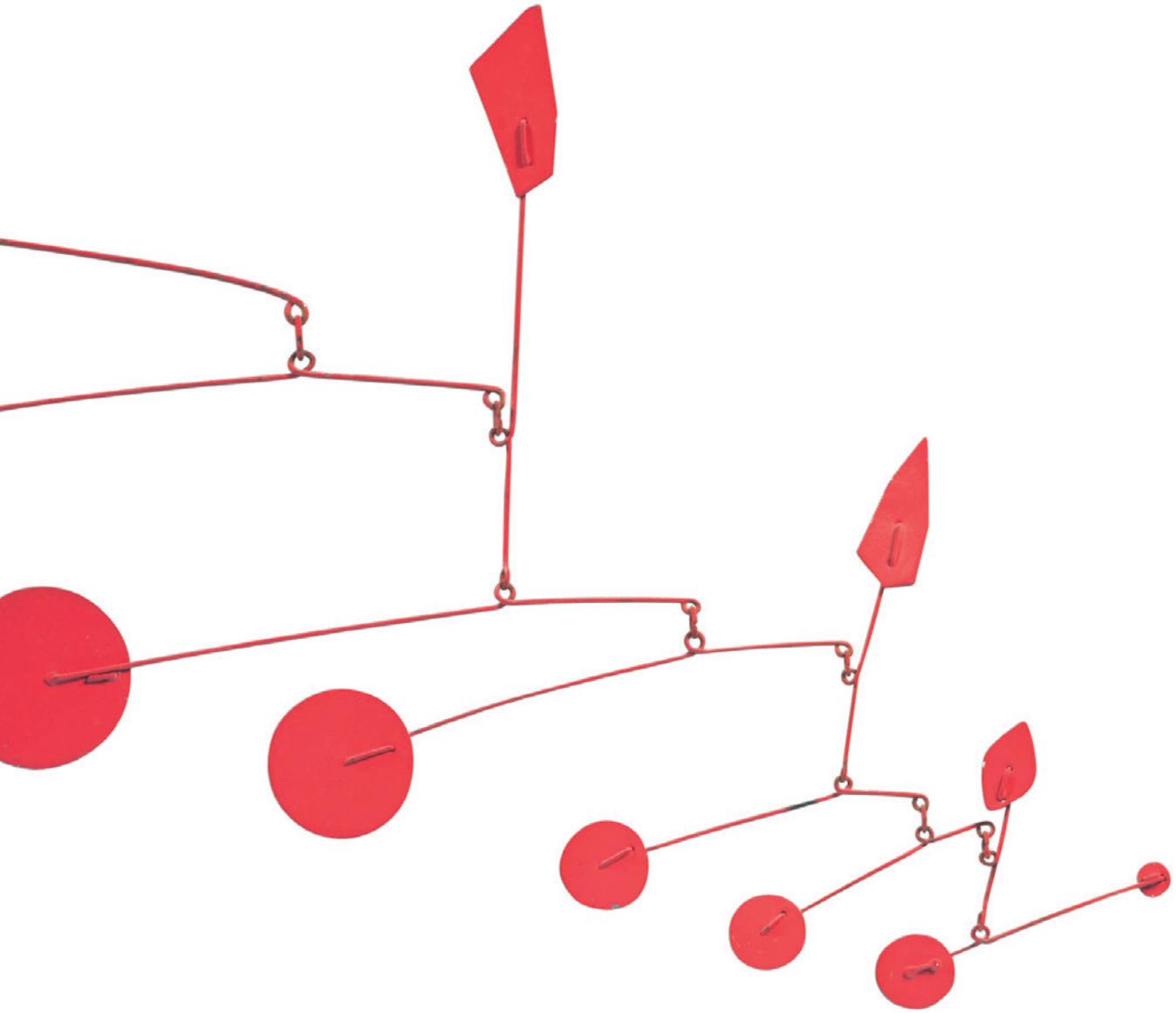
« Souvent je me levais au milieu de la nuit pour écouter les Calder bouger dans l'air et observer les ombres qu'ils créaient. C'était une expérience égale à nulle autre et un tel privilège d'être entourée de tant de beauté. »

"I would often get up in the middle of the night to listen to the Calders move through the air, and watch the shadows they created. It was an experience like none other, and such a privilege to be surrounded by such beauty."

Karen,
la fille d'Arthur et Anita Kahn







TOM WESSELMANN (1931-2004)

Study for Great American Nude #93

signé et daté 'Wesselmann 68' (en bas à droite)
huile sur toile
20 x 23 cm. (7⁷/₈ x 9 in.)
Peint en 1968.

€100,000-150,000

\$120,000-170,000
£73,000-110,000

PROVENANCE:

Sidney Jannis Gallery, New York
Collection Mr. Serge de Bloe, États-Unis
Galerie di Meo, Paris
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Tom Wesselmann Estate, New York.

Un certificat d'authenticité de l'artiste sera remis à l'acquéreur.

'STUDY FOR GREAT AMERICAN NUDE #93'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; OIL ON CANVAS.

Au début des années soixante, après ses études, Tom Wesselmann fait son entrée dans la vie trépidante de New York, qui affirme alors depuis quelques années sa position de capitale de l'expressionnisme abstrait. Impressionné par l'énergie artistique de la ville, tâtonnant pour y trouver sa place, il raconte que c'est en rêvant des mots « rouge, blanc, bleu » qu'il conçoit son style unique et si reconnaissable, s'attirant dès lors l'attention du monde de l'art. Il limite sa palette aux couleurs du drapeau américain et à ce qui se rapproche de l'imaginaire patriotique (kaki comme les uniformes, doré comme les franges des drapeaux) puis commence sa série des *Great American Nudes*, donnant à voir une figure féminine emblématique, blonde et voluptueuse, traitée en aplats presque abstraits.

Cette série se limitera à cent œuvres, dans lesquelles la silhouette féminine anonyme, inspirée notamment des magazines de charme, est traitée tout en volumes et couleurs vibrantes qui rappellent le plastique, brillant et plat, attirant l'attention du spectateur sur les éléments érotiques du corps (la bouche, les seins, le sexe féminin). En 1968, date de réalisation de *Study for Great American Nude #93*, la palette de Wesselmann est plus étendue et ses nus jouissent désormais de la reconnaissance du monde de l'art. Une grande exposition monographique est organisée la même année à la Sidney Jannis Gallery à New York (d'où provient originellement *Study for Great American Nude #93*), asseyant la renommée de l'artiste.

Alors qu'il refusait d'être assimilé au Pop Art, davantage inspiré par Matisse que par la dimension symbolique des objets de consommation, Tom Wesselmann en est pourtant considéré aujourd'hui comme l'un des maîtres. Les éléments de la vie quotidienne dont il s'inspire et qu'il détourne à loisir dans sa série des *Great American Nudes* auront en cela contribué à mettre en place un vocabulaire narratif précis qui contribuera à le rendre célèbre : ainsi, dans *Study for Great American Nude #93*, du corps féminin offert au regard du spectateur aux formes arrondies des agrumes en arrière-plan, en passant par la chaleur du tissu imprimé ; tout contribue à l'installation sur la toile d'un climat intensément érotique.

At the beginning of the Sixties, having completed his studies, Tom Wesselmann entered the hectic world of New York, which was confirming its position as the capital of Abstract Expressionism. Impressed by the artistic energy of the city, feeling around to find his place, he declared that it was after a dream with the words "red, white, blue" that he developed his unique and unmistakable style, which immediately brought him to the attention of the art world. He limited his palette to the colors of the American flag and to whatever was linked to patriotic imagery (the khaki of uniforms, the gold of flag fringes) and began his series of Great American Nudes, showing an iconic, blond and voluptuous feminine figure, treated in almost abstract areas of solid color.

This series comprises only a hundred works, in which the anonymous feminine figure, inspired among other by adult magazines, is treated in volumes and vibrant colors, reminiscent of flat, shiny plastic, drawing the viewer's attention to the erotic elements of the body (mouth, breasts, female sex). In 1968, the year of Study for Great American Nude #93, Wesselmann's palette was wider and his nudes were receiving the recognition of the art world. A large monographic exhibition was organized that year at the Sidney Jannis Gallery in New York (where the Study for Great American Nude #93 originally came from) and established the artist's reputation.

Although he refused to be assimilated to Pop Art, feeling more inspired by Matisse than by the symbolic aspect of consumer objects, Tom Wesselmann is today considered as one of its masters. The elements of daily life which inspired him, which he freely distorted in his Great American Nudes series contributed to the creation of a specific narrative vocabulary which would contribute to his fame: thus, in Study for Great American Nude #93, the female body offered to the viewer's gaze, the round shapes of the citrus fruits in the background, the warm print of the fabric, all impart an intensely erotic atmosphere to the painting.



W. S. C. L. M. C. W. 68

7

ANDY WARHOL (1928-1987)

Dollar Sign

signé, daté et dédié '81 Andy Warhol to Miguel' (au revers)
peinture polymer synthétique et encre sérigraphique sur toile
25,5 x 20,3 cm. (10 x 8 in.)
Peint en 1981.

€250,000-350,000

\$280,000-390,000
£190,000-250,000

PROVENANCE:

Don de l'artiste au propriétaire actuel

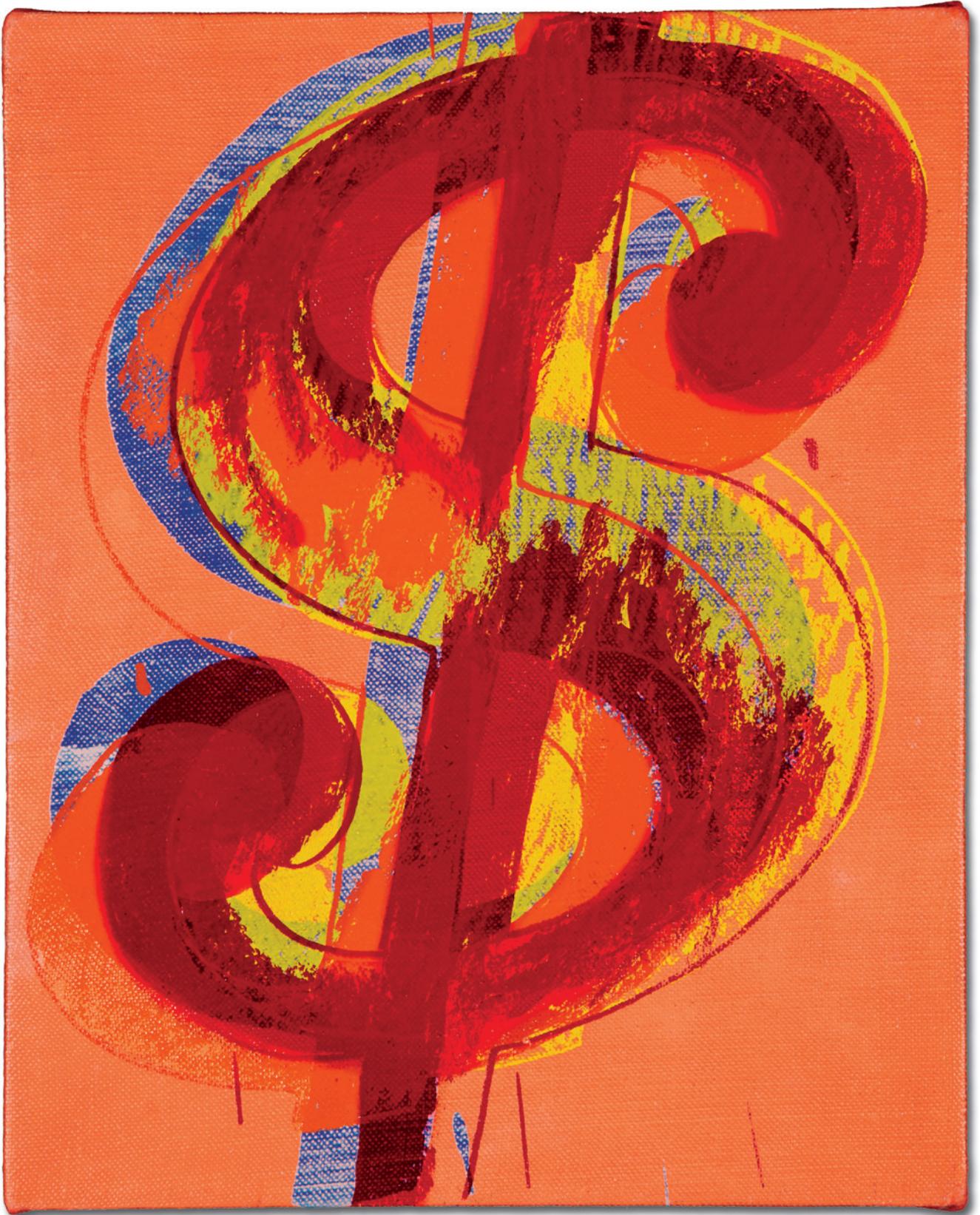
'DOLLAR SIGN'; SIGNED, DATED AND DEDICATED ON THE OVERLAP;
SYNTHETIC POLYMER AND SILKSCREEN INK ON CANVAS.

« Muriel Latow : Qu'est-ce que tu aimes plus que tout au monde ?
Andy Warhol : Je ne sais pas. Quoi ?
ML : L'argent. La chose qui a le plus d'importance pour toi et que tu aimes
par-dessus tout, c'est l'argent. Tu devrais faire des tableaux sur l'argent.
AW : Oh, c'est merveilleux. »

*"Muriel Latow: What do you like more than anything in the world?"
Andy Warhol: I don't know. What?
ML: Money. The thing that means more to you and that you like more than
anything else in the world is money. You should paint pictures of money
AW: Oh, that's wonderful."*



Andy Warhol, *Miguel Bose*, encre sérigraphique sur papiers colorés, 1983.
©2015 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / ADAGP 2015, Paris







8

KEITH HARING (1958-1990)

Sans titre

signé et daté 'K. Haring 86 SEPT. 26' (au revers)

acrylique sur toile

91.5 x 61 cm. (36 x 24 in.)

Peint en 1986.

€120,000-180,000

\$140,000-200,000

£87,000-130,000

PROVENANCE:

Galerie Daniel Templon, Paris

Vente anonyme, Versailles Enchères, 3 décembre 1995, lot 130

Acquis lors de cette vente par le propriétaire actuel

'UNTITLED'; SIGNED AND DATED ON THE OVERLAP; ACRYLIC ON CANVAS.

« Je voudrais avoir toujours douze ans. Les enfants portent la vie dans sa forme la plus simple et la plus joyeuse. »

"I always want to stay 12 years old. Children are the bearers of life in its simplest and most joyous form."

Keith Haring



9

JAMES ROSENQUIST (NÉ EN 1933)

Energy Crisis

signé et daté 'James Rosenquist 1979' (au dos)

huile sur toile

116.8 x 116.8 cm. (46 x 46 in.)

Peint en 1979.

€200,000-300,000

\$230,000-340,000

£150,000-220,000

PROVENANCE:

Collection Peder Bonnier, New York

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en 1979

*'ENERGY CRISIS'; SIGNED AND DATED ON THE REVERSE;
OIL ON CANVAS.*

« C'est effrayant de créer une nouvelle vision qui peut changer votre façon de penser ou celle des autres. Je pense que c'est possible. On peut faire quelque chose de si beau ou de si sérieux ou de si laid que ça brouille l'esprit et change votre façon de voir les choses. Métaphoriquement, on peut dire que c'est la découverte d'une nouvelle dimension. »

"It's scary, putting a new vision together that can change your thinking or someone else's. I think it can be done. You can make something so beautiful or so serious, or so ugly that it scrambles your mind and changes your attitude towards seeing things. A metaphor for it is finding a new dimension."

James Rosenquist

James Rosenquist est l'un des artistes principaux du Pop Art américain au début des années 60. Avec Andy Warhol et Roy Lichtenstein, il fait partie du mouvement qui a révolutionné le monde de l'art américain en utilisant des images de la vie quotidienne pour commenter la culture américaine au milieu du XX^e siècle. Le photoréalisme exubérant de son style confère une dimension nouvelle et spectaculaire à l'imagerie inspirée de la publicité de la période pop. Dans *Energy Crisis*, Rosenquist offre une vision sophistiquée et intensément réaliste d'une délicieuse tranche de gâteau à la fraise, flottant de façon surréaliste sur une fourchette en métal. Rendues de façon intensément illusionniste et délicatement peintes dans une palette de couleurs sucrées évoquant la publicité, des fraises rouges, brillantes, couvertes de crème fouettée blanche et onctueuse brillent de façon séduisante au centre de la composition. L'œuvre de dimension monumentale s'étend au-delà du champ de vision du spectateur ; l'artiste a magnifié chacun des détails jusqu'à les rendre abstraits, un style de composition qui rappelle ses racines de peintre d'affiches. En cadrant son sujet au plus près, Rosenquist transcende les frontières de la figuration et crée une image qui ne peut être absorbée que lorsqu'on se tient à une certaine distance. « La forme est une chose, mais ce qu'elle signifie en est une autre. C'est comme un mirage » explique l'artiste. « On dirait une chose, mais en fait c'en est une autre. » (J. Rosenquist, cité in J. Goldman, *James Rosenquist*, catalogue d'exposition, Musée de Denver, p. 38).

James Rosenquist is one of the most prominent figures of American Pop art in the early 1960s. Together with Andy Warhol and Roy Lichtenstein, he was part of a movement that revolutionized the American art scene by using everyday images to comment on mid-century American culture. His expansive, photorealistic style pushed the advertising-inspired imagery of the Pop era to a new dramatic scale. In Energy Crisis, Rosenquist presents a highly realistic, sophisticated vision of a succulent slice of strawberry shortcake, surreally floating on a metallic fork. Rendered with abundant illusionism and exquisitely painted using a saccharine colour palette reminiscent of commercial advertising, red, glossy strawberries covered with white, fluffy whipped cream, gleam seductively from the centre of the composition. Executed on a monumental scale that extends beyond the viewer's field of vision, Rosenquist has magnified every detail to the point of abstraction, a compositional style which testifies to his roots as a billboard painter. By closely cropping his subject, Rosenquist transcends the boundaries of figuration by creating an image that can only be absorbed in its totality when standing at a distance. 'The shape is one thing, but what it means is something else. It's like a mirage', the artist has explained. 'It looks like one thing and then turns out to be something else' (J. Rosenquist, quoted in J. Goldman, James Rosenquist, exh. cat., Denver Museum of Art, Denver, p. 38).





Jeff Koons, *Cake*, 1995-1997, huile sur toile. Collection privée. © Jeff Koons

Rosenquist peint *Energy Crisis* en 1989, un an après avoir exposé son œuvre emblématique sur la guerre du Vietnam, *F111*, à la Biennale de Venise. L'artiste est connu pour son implication dans les questions politiques et sociales et le titre de ce tableau est sans aucun doute une allusion à la crise pétrolière américaine de 1979. Comme d'autres artistes américains du Pop Art de sa génération, Rosenquist a une expérience de la publicité et de l'art commercial. Il débute sa carrière comme peintre d'enseignes sur des réservoirs d'essence et des panneaux d'affichage; Gene Swenson utilise cette référence dans son essai essentiel de 1962, *The New American Sign Painters*, où Warhol, Lichtenstein et Rosenquist sont définis comme les figures centrales de l'émergence de la génération Pop Art américaine. Rosenquist tire ses sujets des magazines, des illustrations commerciales et publicitaires; il utilise des fragments identifiables de notre environnement avec leurs associations toutes faites et leurs références au quotidien, rendues familières et répétitives par la publicité. Le gâteau à la fraise d'*Energy Crisis* est une image profondément ancrée dans la culture américaine des *diners*, restaurants-snacks des années 1940 et 1950, une tranche d'Americana que l'on retrouve de la côte Est à la côte Ouest. Rosenquist subvertit malicieusement ce sens du familier et les liens à la publicité en apposant une grille argentée sur son tableau, évoquant un fauteuil à bascule si on regarde l'ensemble formé avec la fourchette exagérément agrandie. Contrairement aux autres membres de la génération Pop, Rosenquist déconstruit son imagerie, la juxtaposant au sein d'une narration presque surréaliste.

Rosenquist painted *Energy Crisis* in 1979, a year after he had exhibited his iconic multi-paneled reflection on the Vietnam War F-111 at the Venice Biennale. Indeed known for not shying away from socio-political issues, the title of the present work undoubtedly is a nod to the American oil crisis from 1979. Like other American Pop artists from his generation, Rosenquist had previous experience with advertising and commercial art. He started his career as a sign painter on gas tanks and billboards, a reference used in 1962 by Gene Swenson in his iconic essay *The New American 'Sign Painters'*, where Warhol, Lichtenstein and Rosenquist were defined as key figures in the emergence of the American Pop art generation. Sourcing subjects from glossy magazines, advertising and commercial illustrations, Rosenquist uses recognizable fragments of our environment that have ready-made associations and everyday references, hackneyed by commercial familiarity. The strawberry shortcake in *Energy Crisis* is an image deeply rooted in the American diner culture of the 1940s and 50s, a slice of Americana that could be found from coast to coast. Playfully, Rosenquist subverts this sense of familiarity and the links to advertising by juxtaposing a silver grid over his painting, implying a rocking chair when considered in conjunction with the magnified fork. Unlike other members of his Pop generation, Rosenquist deconstructed his imagery, juxtaposing it within an almost surrealist narrative.



Wayne Thiebaud, *Meringue Mix*, 1999. © Christie's Images / Scala, Florence / ADAGP Paris, 2015.



James Rosenquist installant *Horse Blinders*, Wallraf-Richartz Museum, Cologne, 1972.
© Wolf P. Prange / ADAGP Paris, 2015.

■ f10

GEORGE SEGAL (1924-2000)

Girl looking through Doorway

bronze et bois peints

248 x 106 x 40 cm. (97 $\frac{5}{8}$ x 41 $\frac{3}{4}$ x 15 $\frac{3}{4}$ in.)

Réalisée en 1976, cette œuvre est issue d'une édition de trois exemplaires.

€100,000-150,000

\$120,000-170,000

£73,000-110,000

PROVENANCE:

Marisa del Re Gallery, New York

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

EXPOSITION:

New York, Marisa del Re Gallery, *Black and White: from gesture to allegory*, octobre-novembre 1988.

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par George & Helen Segal Foundation.

'GIRL LOOKING THROUGH DOORWAY'; PAINTED BRONZE AND PAINTED WOOD.

«Le plâtre est franc, malléable et propre, disait George Segal, il prend vie sous les doigts. Il change à chaque seconde » (cité par George McCue in *The Frozen Images of George Segal*, Saint Louis Post-Dispatch, 13 décembre 1970). C'est en 1960 que Segal commence à travailler avec de la gaze trempée dans le plâtre : inspiré, il demande à sa femme de l'envelopper de la tête aux pieds, assis sur une chaise. Passée l'anxiété liée au durcissement du plâtre qui se rétracte, cette lente reconstitution de la silhouette aimée fut un moment décisif dans sa carrière. Le retour en arrière s'avère impossible et il commence alors à immortaliser ses modèles en les entourant de bandelettes de plâtre, détachant les morceaux puis les recomposant.

Contemporain du Pop Art, auquel il est fréquemment assimilé, Segal juxtapose ses personnages à taille humaine et des objets courants, comme la porte de cette sculpture *Girl Looking Through Doorway*. Cette forme de «ready-made», commun, périssable et traditionnellement non-artistique lui permet d'effacer la frontière entre l'art et la vie quotidienne. Et tandis que les artistes du Pop-Art utilisent et détournent les codes de la société contemporaine, Segal confère à son œuvre une dimension sociale plus profonde, une sensibilité à la condition humaine moderne sous toutes ses formes dans une mise en scène hyperréaliste.

Prolongation naturelle de ses sculptures en plâtre, les silhouettes en bronze peint, dont *Girl Looking Through Doorway* est issue, trouvent, à travers cette matière et cette monochromie délibérée, une présence d'une rare intensité. La beauté du nu féminin solitaire fut toujours au cœur des préoccupations de George Segal : dans cette œuvre, la jeune fille fantomatique est prête à pénétrer au sein de l'espace du spectateur dans un environnement dramatique violemment éclairé. Néanmoins, la porte offre une structure aussi rigide que le cadre d'un tableau et la sépare du désir du public. Comme Elizabeth Stevens le souligne, les œuvres de Segal contenant des portes sont des variations sur le thème « de la ligne de démarcation qui sépare le monde du spectateur et celui des métaphores et des symboles où se situe l'artiste » (« The Real World and Real People of George Segal », *The Times Advertiser*, Trenton, 21 mars 1976).



René Magritte, *La victoire*, 1939. Collection privée.
© Photothèque R. Magritte / Banque d'Images, ADAGP Paris, 2015.

"Plaster is straightforward, malleable and clean," as George Segal used to say. "It comes to life under the fingers. It changes every second." (Cited by George McCue in *The Frozen Images of George Segal*, Saint Louis Post-Dispatch, 13 December 1970). Segal began to work with plaster-soaked gauze strips in 1960. He made the inspired request to his wife to wrap him from head to foot as he was sitting on a chair. Once past the anxiety due to the hardening of the retracting plaster, the slow reconstitution of the cherished silhouette was a decisive moment in his career. It was impossible to go back, and he then began to immortalise his models by swaddling them in plaster bandages one section at a time, then putting the pieces back together.

A contemporary of Pop Art, with which he is often associated, Segal juxtaposed his human-sized subjects with everyday objects like the door in this sculpture, *Girl Looking Through Doorway*. This form of ready-made – ordinary, perishable and traditionally non-artistic – enabled him to break down the barrier between art and daily life. And while Pop artists used and diverted the codes of contemporary society, Segal gave his works a deeper social dimension through his sensitivity to the modern human condition in all its forms, in hyper-realistic settings.

A natural extension of his plaster sculptures, the silhouettes in painted bronze, which led to *Girl Looking Through Doorway*, have an extraordinarily intense presence due to the material and its deliberate monochromaticity. The beauty of the solitary female nude was always central to his preoccupations: in this work, the ghostly girl is poised to enter the viewers' space in a violently lit dramatic environment. However, the door provides a structure as rigid as the frame of a painting, and separates her from the audience's desire. As Elizabeth Stevens put it, the works of Segal containing doors are variations on the theme of "the demarcation line separating the viewer's world from the artist's world of metaphors and symbols." ("*The Real World and Real People of George Segal*", *The Times Advertiser*, Trenton, 21 March 1976).



f11

JOAN MITCHELL (1925-1992)

Sans titre

signé 'J. Mitchell' (en bas)
huile sur toile
diamètre: 65 cm. (25 $\frac{5}{8}$ in.)
Peint en 1964.

€300,000-400,000

\$340,000-440,000
£220,000-290,000

PROVENANCE:

Marwan Hoss Galerie, Paris
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

'UNTITLED'; SIGNED BELOW; OIL ON CANVAS.

« Je ne cherche pas à réaliser quelque chose de précis, plutôt à capturer un mouvement, un sentiment peut-être. On peut dire que c'est de la peinture superposée, de la peinture gestuelle, de la peinture au chevalet, ce qu'on veut. Je peins à l'huile sur toile - sans chevalet. Les méthodes classiques? Je ne condense pas les choses. J'essaie d'éliminer les clichés, la matière extérieure. J'essaie d'être précise. Ma peinture n'est pas une allégorie ou une histoire. C'est davantage un poème. »

"I don't set out to achieve a specific thing, perhaps to catch a motion or to catch a feeling. Call it layer painting, gestural painting, easel painting or whatever you want. I paint oil on canvas—without an easel. Conventional methods? I do not condense things. I try to eliminate clichés, extraneous material. I try to make it exact. My painting is not an allegory or a story. It is more of a poem."

Joan Mitchell



Claude Monet, *Nymphéas*, 1908.
© Musée d'Orsay, Paris / ADAGP Paris, 2015.



12

MANOLO MILLARES (1926-1972)

Cuadro 1960

signé 'MILLARES' (en haut à gauche); signé deux fois, titré, daté et dédié
'MILLARES - CUADRO 1960 A CAMILO J. CELA, CON UN ABRAZO

MILLARES' (au dos)

huile et ficelle sur toile de jute

55.5 x 75 cm. (19 $\frac{3}{8}$ x 25 $\frac{1}{4}$ in.)

Réalisé en 1960.

€60,000-80,000

\$67,000-89,000

£44,000-58,000

PROVENANCE:

Don de l'artiste à Camilo José Cela, Espagne

Puis par descendance au propriétaire actuel

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par Madame Elvireta Escobio.

'CUADRO 1960'; SIGNED UPPER LEFT; SIGNED TWICE, TITLED, DATED
AND DEDICATED ON THE REVERSE; OIL, TWINE AND BURLAP.

« Mon amour de l'inconnu, mon désir de ces
trous infinis de mystère. »

*"My love of the unknown, my desire of these
infinite holes of mystery."*

Manolo Millares



Dos de l'œuvre

MILLARES







■ 13

CONRAD MARCA-RELLI (1913-2000)

Yellow River

signé 'MARCA-RELLI' (en bas à droite); signé deux fois, titré et numéroté
'MARCA-RELLI L-J-12-60-62 "YELLOW RIVER"' (au dos)

huile et collage de toiles sur toile

130 x 177 cm. (52 x 69 7/8 in.)

Peint en 1962.

€120,000-180,000

\$140,000-200,000
£87,000-130,000

PROVENANCE:

Atelier de l'artiste

Galleria d'Arte Niccoli, Parme

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

K. Wolbert, *Marca-Relli*, Darmstadt, 2000 (illustré en couleurs p. 124).

D. Anfam, M. Dabrowski, *Conrad Marca-Relli – Protagonista dell'Espressionismo Astratto Americano*, Milan, 2008 (illustré en couleurs p. 230).

Cette œuvre est enregistrée aux archives Marca-Relli, Parme, sous le No. MR09487.

'YELLOW RIVER'; SIGNED LOWER RIGHT, SIGNED TWICE, TITLED AND NUMBERED ON THE REVERSE; OIL AND CANVAS COLLAGE ON CANVAS.

« La peinture par collage a ouvert une voie que je peux utiliser, non pas tant à travers le matériau en lui-même que par le système de travail possible, qui me permet de penser plus clairement, puisque je peux ainsi modifier les formes un millier de fois sans attendre que la peinture soit sèche. »

"Collage painting has opened a door I can use, thanks not so much to the material in itself as to the working system possible, which lets me think much more clearly, for I can change the forms a thousand times if necessary without waiting for the paint to dry."

Conrad Marca-Relli



Alberto Burri, *Martedì Grasso*, 1956.

© ADAGP Paris, 2015.



f14

WILLEM DE KOONING (1904-1997)

Woman on a Sign IV

signé 'de Kooning' (en bas à droite)
huile sur papier maroufflé sur toile
59 x 46.5 cm. (23¼ x 18¼ in.)
Peint en 1967.

€500,000-700,000

\$560,000-770,000
£370,000-510,000

PROVENANCE:

M. Knoedler & Co, New York
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en 1997

EXPOSITIONS:

New York, M. Knoedler & Co, *de Kooning: Paintings and Drawings since 1963*, novembre-décembre 1967.
Berkeley, Powerhouse Gallery, University of California Berkeley, *Willem de Kooning: the Recent Work*, août-septembre 1969.
Tokyo, Fuji Television Gallery; Paris, Galerie des Arts, *Willem de Kooning*, septembre-octobre 1975.

BIBLIOGRAPHIE:

B. Hess, *De Kooning: Recent paintings*, New York, 1967 (illustré p. 62).

'WOMAN ON A SIGN IV'; SIGNED LOWER RIGHT; OIL ON PAPER LAID DOWN ON CANVAS.

« Je ne peux pas échapper à la femme. Où que je regarde, je la vois. »

"I can't get away from the woman. Wherever I look, I find her."

Willem de Kooning



Jean Dubuffet, *Femina dulce malum (Corps de dame taché de rouille et de lilas)*, 1950. © Christie's Images / ADAGP, Paris 2015.



Réalisé en 1967, *Woman with a Sign IV* est un exemple emblématique du style fougueux de l'une des figures majeures de l'expressionnisme abstrait, Willem de Kooning. Dans cette composition, la vivacité des coups de pinceaux dessinent une silhouette féminine aux formes déconstruites, les jambes écartées et pliées contre une poitrine voluptueuse. Dans un tourbillon d'une très franche énergie, les pigments de peinture couleur chair se mêlent aux verts émeraude et aux rouges intenses, donnant à voir la façon qu'a de Kooning de briser la frontière traditionnelle entre premier et second plan.

En 1963, Willem de Kooning quitte New York pour le calme balnéaire de l'East Hampton ; le contraste spectaculaire du paysage s'avère être le détonateur d'un profond bouleversement stylistique chez l'artiste. De Kooning est profondément ému par la nature et commence à l'incorporer dans son travail. Il se reconcentre à cette même période sur son sujet de prédilection qui est à l'origine de sa renommée : la femme. Cependant, la femme hystérique et agressive qui caractérisait ses œuvres des années 1950 disparaît au profit d'une représentation plus apaisée. L'historien de l'art Thomas Hess écrit ainsi : "Les photos de de Kooning des années 1960 sont empreintes de l'angoisse et du désespoir qui ont si profondément marqué ses œuvres antérieures. Avec la nouvelle Femme, l'humeur est à la Joie" (T. Hess, *de Kooning: Recent Paintings*, New York, p. 43).

Si la proximité de la mer bordant la nouvelle maison de l'artiste a inspiré la touche fluide de *Woman with a Sign IV*, elle renvoie également à la cacophonie visuelle de New York (ville où l'artiste a passé la majeure partie de sa carrière). Des fragmentations de la figure féminine à la manière de Picasso peintes dans les années 1950 aux rubans de couleur évoquant les silhouettes de femmes de la fin des années 1980, de Kooning a toujours été fasciné par la figure féminine et en a fait son thème de prédilection tout au long de sa vie. Diane Waldman, conservateur, a constaté que "dès les années 1940, de Kooning avait été attiré par le cliché de la femme américaine représentée sur les panneaux publicitaires et les camions. Il leur a rendu hommage dans plusieurs œuvres intitulées « Woman on a Sign »... Il s'est inspiré des stéréotypes populaires comme celui des icônes de cinéma pour servir une double cause : justifier ses représentations des phénomènes culturels et leur donner une signification plus profonde par son exploration du potentiel abstrait de la forme humaine." (D. Waldman, *Willem de Kooning*, New York, 1988, p. 85).

Les représentations empourprées des femmes de de Kooning figurent parmi les œuvres les plus emblématiques de l'après-guerre. La peinture, qui dans la main de de Kooning, semble un matériau infiniment malléable, par son sens de la couleur, sa gestuelle, son épaisseur presque palpable, évoque puissamment la réaction charnelle de l'artiste face aux corps et à la peau des femmes, représentant ses propres désirs, sa sensualité et sa sexualité. Cette œuvre dresse un portrait des femmes bien plus doux que certaines représentations précédentes plus explosives. Contrairement aux portraits antérieurs parfois grotesques, la douceur et l'abondance des tons roses de *Woman with a Sign IV* invitent, non pas à la crainte, mais à une chaleureuse bienveillance, presque ironique.

Painted in 1967, Willem de Kooning's Woman with a Sign IV is an example of the artist's vivacious painting style that made him one of the most celebrated of the abstract expressionist painters. In this work, bold and liquescent brush strokes outline the amorphous form a female figure, legs splayed and contorted against her voluptuous torso. Passages of luscious flesh toned pigment happily co-exist next to verdant tones and rich pinks and reds as de Kooning dissolves the traditional demarcation of foreground and background in a maelstrom of energetic brushstrokes.

*In 1963, Willem de Kooning left New York City for the pastoral environs of East Hampton, New York; the dramatic change in scenery proved to be a catalyst for a shift in the artist's work. In East Hampton, de Kooning found himself deeply moved by nature and began to incorporate it into his work. In these works, de Kooning returned to the subject responsible for his initial fame: the woman. However, instead of the aggressive, maniacal-looking women of the 1950's, this new group of women were an altogether more jubilant group. As art historian Thomas Hess writes, "de Kooning's pictures of the 1960s are drained of the anguish and look of despair which had so profoundly marked his earlier work. In the new Woman, the mood is Joy" (T. Hess, *de Kooning: Recent Paintings*, New York, p. 43).*

*Inspired in part by the watery landscape of his new home, Woman on a Sign IV also refers back to the visual cacophony of New York—the city in which the artist spent much of his early career. From his Picasso-esque dissections of the female figure which he undertook in his iconic Woman paintings from the 1950s, to his ribbons of colour that evoke the feminine form of his late 1980s works, de Kooning had always been fascinated by the female figure and it became a constant theme throughout his career. As curator Diane Waldman noted, "Since the 1940s, de Kooning had been attracted to the radiant American female pictured on billboards and truck. He commemorated them in several works entitled 'Woman on a Sign'... He used such banal stereotypes as the movie queen to serve a dual function: he explained his subjects loaded meanings as symbols of cultural phenomena and gave them a more profound significance in his exploration of the abstract potential of the human form" (D. Waldman, *Willem de Kooning*, New York, 1988, p. 85).*

De Kooning's florid depictions of women are among some of the most iconic works of the post-war period. The paint's physicality and the way in which it has been applied, the color and the gestural sweeps and play of this tactile and, in de Kooning's hand, seemingly infinitely pliable medium, powerfully evoke the artist's own sensual and sexually-charged response to women, their bodies, their skin and their features. The nature of this work marks a somewhat softer depiction of women than some of his more high-octane representations. Unlike his earlier grotesque representations of women, the abundance of soft, pink tones in Woman on a Sign IV is prompted not so much by fear, but more a wry and benevolent sense of warmth and affection.



Willem de Kooning dans son atelier.
© Dan Budnik.





■ f15

GÜNTHER UECKER (NÉ EN 1930)

Kreis Kreise

signé, titré, daté et situé 'Uecker 87 Kreis Kreise ANTWERPEN' (au dos)

laque, pigment et clous sur toile montée sur panneau

200 x 153 cm. (78¾ x 60¼ in.)

Réalisé en 1987.

€600,000-800,000

\$670,000-890,000

£440,000-580,000

PROVENANCE:

Ronny van de Velde Gallery, Knokke

Galerie Neher, Essen

Acquis auprès de celle-ci

EXPOSITION:

Knokke, Galerie Ronny Van de Velde & Co, *Uecker*, mai-juin 1987, No. 3 (illustré, non paginé).

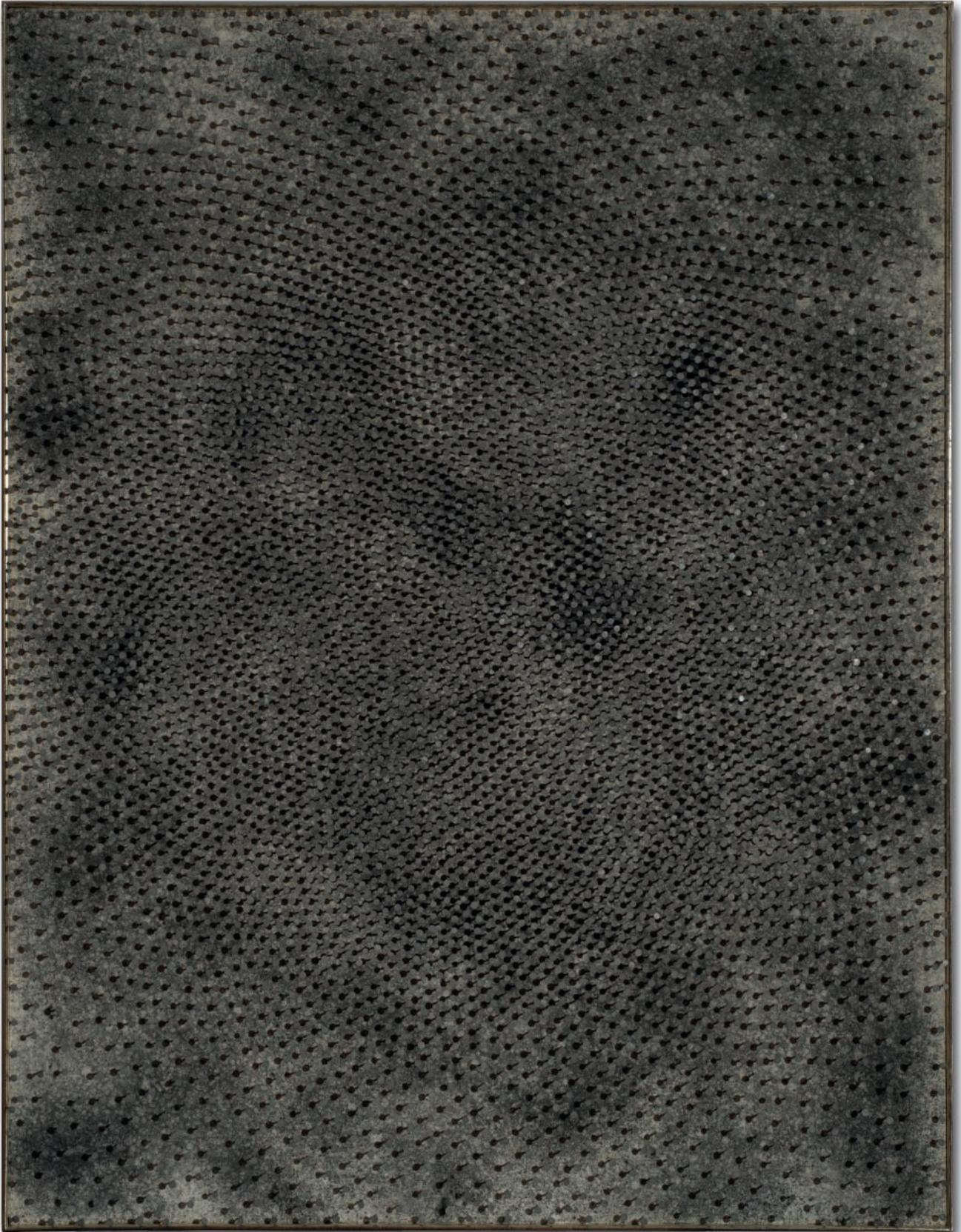
'KREIS KREISE'; SIGNED, TITLED, DATED AND LOCATED ON THE REVERSE; LACQUER, PIGMENT AND NAILS ON CANVAS ON BOARD.

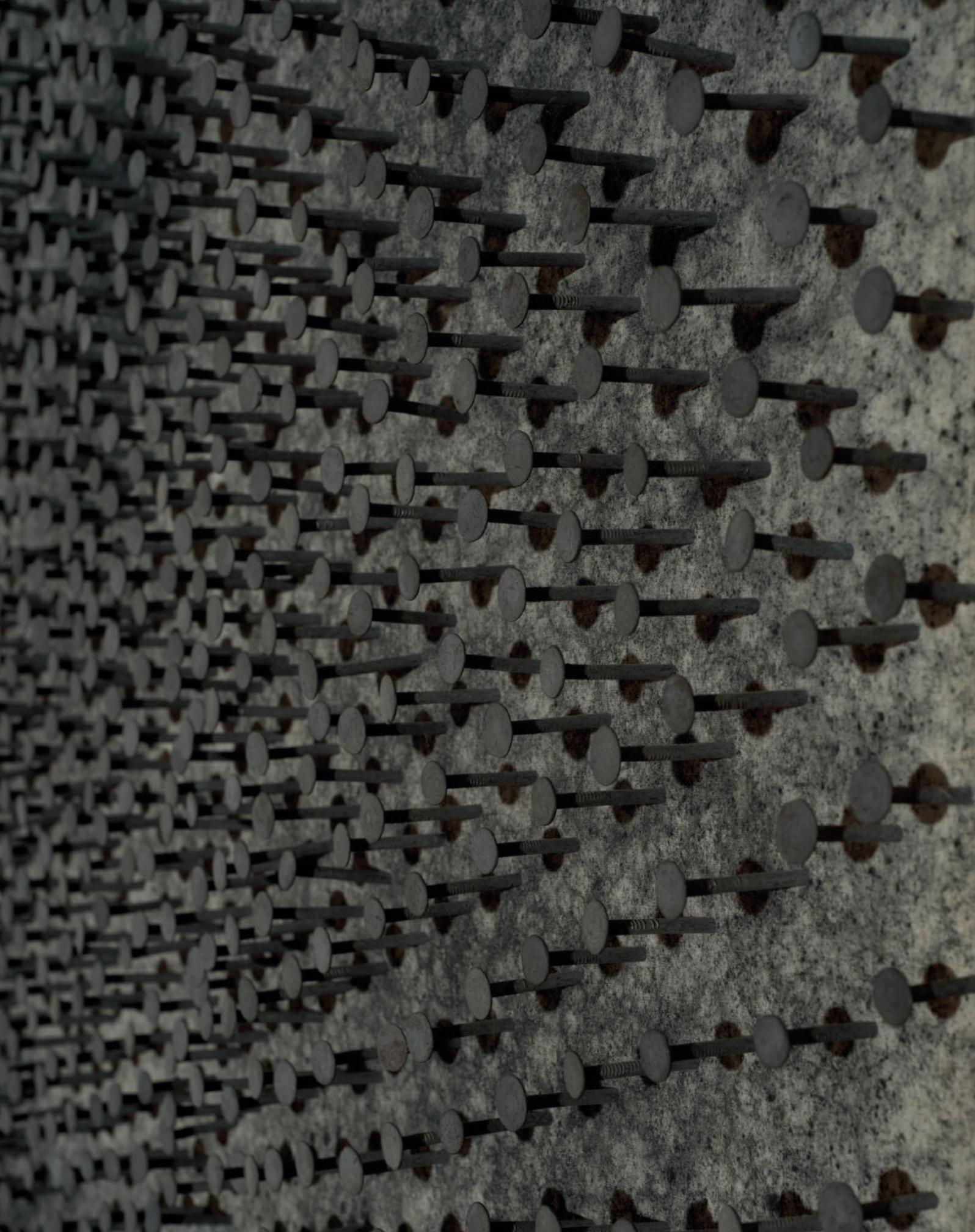
Comme un champ hypnotique de cascades de clous en saillie, *Kreis Kreise* (*Cercle Cercles*) offre au spectateur une expérience optique unique lorsque la lumière passe au travers du relief qui momentanément se voit transformé par les ombres. Monumentale, cette œuvre est l'une des plus grandes toiles de Günther Uecker jamais présentée en vente publique et est emblématique d'un certain aboutissement de l'élégance et du dynamisme caractéristiques des reliefs de clous de l'artiste.

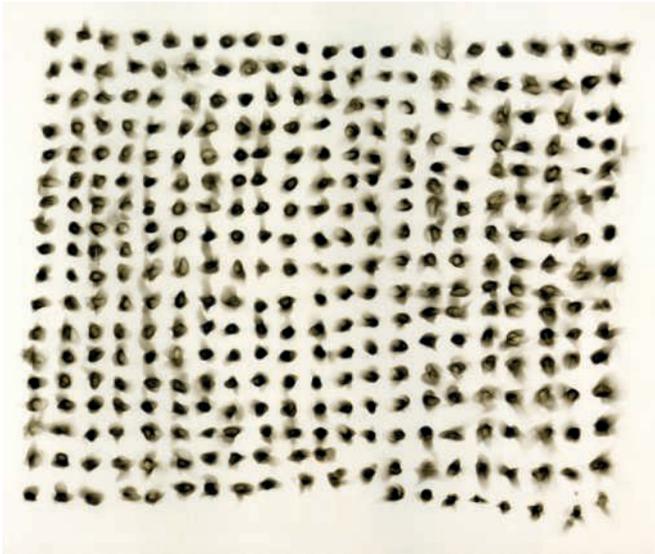
Réalisé en 1987, au faite de la maturité de l'artiste, *Kreis Kreise* reste fidèle aux principales préoccupations des artistes du groupe ZERO, qui utilisaient la lumière et le mouvement comme un moyen radical d'expression artistique. Membre clé du groupe avec Heinz Mack et Otto Piene, Uecker entreprend à partir de la fin des années 1950 une recherche infallible d'un degré «zéro» de l'art, en rupture totale avec ce qui avait été réalisé jusqu'alors. Il aspire à s'affranchir de la gestualité du pinceau ainsi que de la sentimentalité du

A deeply hypnotic field of cascading nails protruding into space, Kreis Kreise or Circle Circle invites the viewer for a seductive optical experience as the light passes through and over the relief, breaking into shadows that momentarily transform the work. Monumental in scale, it is one of Günther Uecker's largest works to ever appear for public sale and presents an ultimate example of subtle elegance and dynamism characteristic of the artist's nail reliefs.

Executed in 1987, at the height of Uecker's maturity, Kreis Kreise stays true to the primary concerns of the ZERO artists, who used light and motion as a means to radicalized artistic expression. As the key member of the ZERO Group along with Heinz Mack and Otto Piene, Uecker led an infallible search for a degree 'zero' of art, free from the gestural brushwork and pictorial sentimentality of the Tachisme and Art Informel movements that proliferated during the 1950s. As Uecker outlined himself the essence







Henk Peeters, *Pyrographie 60-06*, 1960, plastique brûlé, Stedelijk Museum Amsterdam © ADAGP Paris, 2015.

tachisme et de l'art informel qui connaissent leur apogée à cette époque. Uecker décrivait lui-même l'essence de l'esprit ZERO en ces termes : « Mes œuvres sont des réalités spatiales, des zones de lumière. J'utilise des moyens mécaniques afin de surmonter le geste subjectif, l'objectiver, créer des conditions pour la liberté » (G. Uecker, «Texte» dans *ZERO 3*, Düsseldorf 1961, Cologne, 1973).

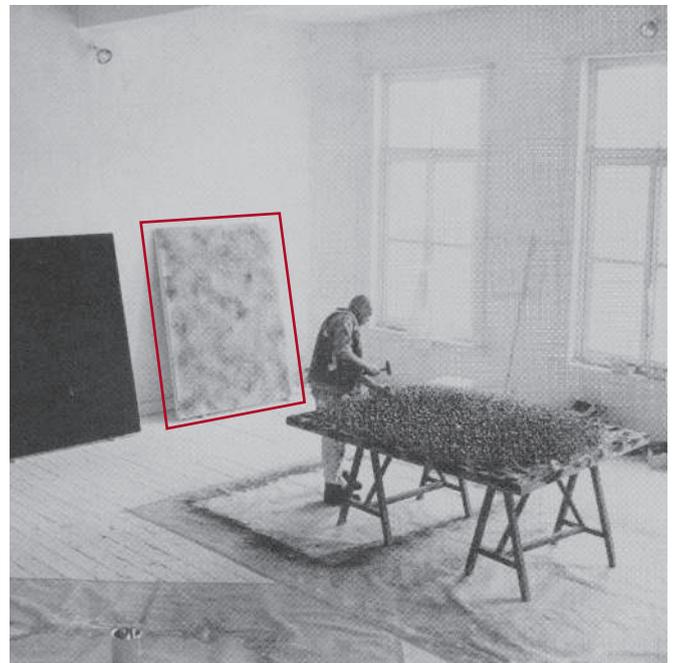
Kreis Kreise porte aussi la trace de l'évolution du langage artistique de Günther Uecker dans les années 1980, marqué par le passage des œuvres monochromes qui caractérisent ses débuts à des compositions abstraites complexes, en teints noir fumé et beige, évoquant des nuages ou les pétales d'une fleur en éclosion. Avec une répétition quasi rituelle, Uecker a martelé des clous à angles obliques et à différentes profondeurs, créant ainsi un champ magnétique invisible. Comme le décrit l'artiste, le clou est "un objet idéal pour modeler l'ombre et la lumière, pour rendre le temps visible... Il ressort de la surface comme un capteur sensoriel de la surface plane, tel un cadran solaire" (A. Tolnay, *Günther Uecker Twenty Chapters*, Ostfildern-Ruit, 2006).

En effet, dans les années 1980, l'art de Günther Uecker entre de plus en plus en résonance avec les actualités du monde. Ses œuvres deviennent plus chaotiques et chargées d'émotion en réaction à la crise mondiale. Alors que les cendres et le charbon utilisés dans la série *Aschemensch* de 1987 étaient une réaction de l'artiste à la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, la série *Sturz* réalisée la même année, exprime le traumatisme existentiel qui a marqué le monde d'après-guerre. En contrepoint de ces œuvres violentes, Uecker est aussi à l'origine d'un certain nombre d'œuvres plus apaisées et méditatives qui, à l'instar de *Kreis Kreise* propose un retour à des motifs géométriques, avec des clous recouvrant l'intégralité de la toile et ayant souvent recouru à une peinture aux tonalités plus nuancées. En ce sens, la surface grisée et tourbillonnante de *Kreis Kreise* apparaît comme une réponse lointaine d'Uecker aux toiles brûlées réalisées dans années 1960 par son pair Otto Piene. Comme le suggère son titre, l'œuvre donne à voir des cercles imbriqués les uns dans les autres, à la manière d'ondes aquatiques. Ce faisant, le clou emblématique de l'artiste s'affranchit d'une partie de sa violence et devient un objet de méditation, un point de mire, faisant entrer le spectateur dans le domaine vibrant de l'esprit de Günther Uecker.

of the ZERO spirit: "My objects are spatial realities, zones of light. I use mechanical means in order to overcome the subjective gesture, to objectify it, and to create the situation of freedom" (G. Uecker, 'Text' in *ZERO 3*, Düsseldorf 1961, Cologne, 1973).

Kreis Kreise also bears trace to the evolution of Uecker's artistic language in the 1980s, marking the transformation of his early monochrome nail works into complex abstract compositions of smoky black and beige, evocative of a cloudscape or the unfurling petals of a flower. With an almost ritualistic repetition Uecker hammered in nails at slanting angles and various depths, creating an invisible magnetic field. As described by Uecker, the nail is "the ideal object with which to model light and shadow - to make time visible... It protrudes as a tactile feeler from the flat surface, much like a sundial" (A. Tolnay, *Günther Uecker Twenty Chapters*, Ostfildern-Ruit, 2006).

Indeed, in the 1980s Uecker's art resonate more and more with the concrete situations happening in the world. His works become more emotionally charged and chaotic as a reaction to the global crisis. While the ashes and coal used in the *Aschemensch* series of 1987 offered a response to the Chernobyl nuclear disaster, the *Sturz* series from the same year expressed the artist's personal existential trauma from the war experiences. As a counterpoint to these violent works, Uecker creates a number of more holistic and meditative works, like the present one, that mark a return to geometrical patterns, fully filled with nails and often covered with a soothing paint. In this sense, the texture of the swirling greyish surface of *Kreis Kreise* appears as Uecker's distant reply to his peer Otto Piene's burnt canvases from the 1960s. As the work's title suggests, *Kreis Kreise* deals with the theme of interference with two circles superimposed in an intricate play of expanding waves. Here the artist's iconic nail loses its violent force and becomes an object of meditation, a point to focus on, that draws the viewer into the vibrating field of Günther Uecker's mind.



Kreis Kreise en cours de réalisation dans l'atelier de Günther Uecker. © ADAGP Paris, 2015.

◦ 16

KAZUO SHIRAGA (1924-2008)

Chiken-sei kendoshin

signé en japonais et daté '1961' (en bas à gauche);
signé et titré en japonais, signé, titré et daté 'Chiken-sei kendoshin Kazuo
Shiraga 1961' (au dos)
huile sur toile
162 x 130 cm. (63¾ x 51⅞ in.)
Peint en 1961.

€2,000,000-3,000,000

\$2,300,000-3,300,000
£1,500,000-2,200,000

PROVENANCE:

Galerie Georg Nothelfer, Berlin
Vente anonyme, Sotheby's, Paris, 10 décembre 2008, lot 19
Acquis lors de cette vente par le propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

Kazuo Shiraga: Painting Born out Fighting, catalogue d'exposition, Toyoshina, Azumino Municipal Museum of Modern Art; Amagasaki Cultural Center; Yokosuka Museum of Art, 2009, No. 97 (illustré en couleurs, non paginé).
Body and Matter: The art of Kazuo Shiraga and Satoru Hoshino, catalogue d'exposition, Dominique Lévy Gallery, New York, 2015 (illustré en couleurs p. 79).

'CHIKEN-SEI KENDOSHIN'; SIGNED IN JAPANESE AND DATED LOWER LEFT; SIGNED AND TITLED IN JAPANESE, SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS.

« L'attitude de Shiraga face à la peinture est un exemple splendide de la tradition des maîtres Zen qui, avec leur logique de la contradiction [...] cherchent à secouer leurs disciples pour provoquer chez eux un éveil subit. Y a-t-il plus grande provocation, plus grande preuve que l'on va à l'encontre de tout, dans le domaine de l'art, que de peindre avec les pieds ? »

"Shiraga's attitude to painting is a splendid example of the tradition of the Zen masters, who through their logic of contradiction [...] sought to shake up their followers in order to produce a sudden awakening in them. Is there greater provocation, greater proof that one is reaching out to everything in the realm of art, than painting with the feet?"

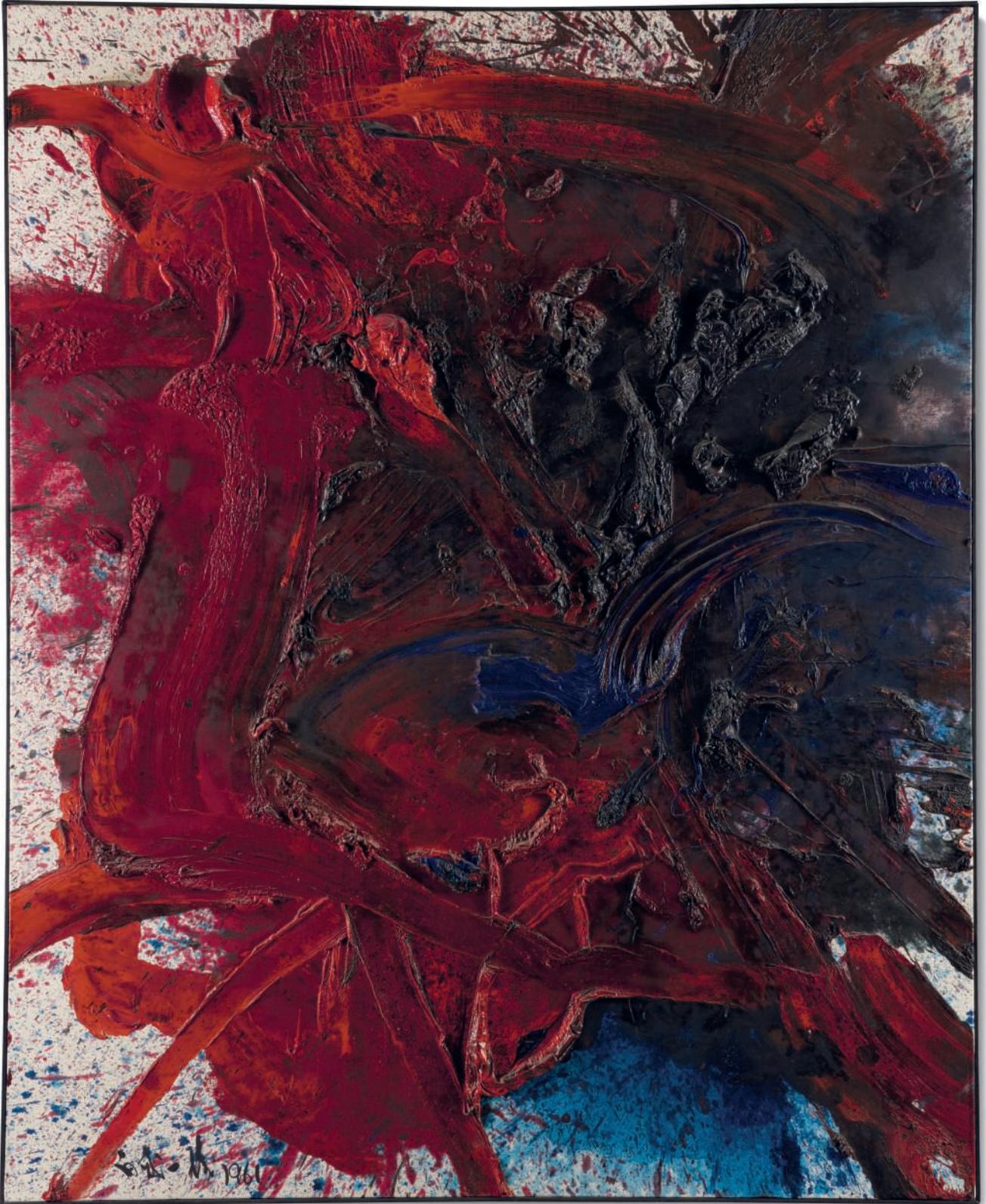
Antoni Tàpies

Explosive, tourbillonnante, intense, *Chikensei Kendoshin* constitue un exemple emblématique de l'œuvre de Kazuo Shiraga. Un rouge vif et éclatant semble avoir envahi la surface tout entière, s'incarnant en de larges aplats conquérants, prenant parfois des tonalités plus profondes, sanguines, fiévreuses, se mêlant par endroits à d'épais amas d'huile noire, tandis que, des profondeurs du tableau, percent des masses diffuses d'un bleu tantôt électrique, tantôt safre ou indigo. Les sillons de peinture semblent ici sans cesse chercher à déborder des limites de la toile, comme si l'énergie à l'œuvre sur la surface peinait à se contenir dans les frontières imposées par les dimensions du tableau. Aux marges, sur la toile brute laissée en réserve, les éclaboussures innombrables témoignent de la vigueur de la bataille à laquelle s'est livré l'artiste. Ce qui s'est produit sur cette toile relève de la lutte de la matière et de l'esprit et a quelque chose de profondément viscéral : il y a là comme le sang, la chaleur, l'énergie, les pulsations-mêmes du corps de l'artiste.

Membre du groupe Gutai (1954-1972), Shiraga en incarne les principes avec force : faire table rase du passé, n'imiter personne, faire ce que nul autre auparavant n'avait fait. Cette radicalité prendra d'abord chez l'artiste la forme d'une gestualité dans l'excès qui se révèle au cours d'actions publiques décisives : ainsi, en juillet 1955, au cours d'une exposition en plein air à Ashiya, il entaille à la hache un échafaudage de poutres de bois couvertes de peinture rouge (*Please come in*), tandis qu'en octobre de cette même année, il se livre à un véritable combat contre la matière en se roulant à demi-nu dans un mélange de boue, de ciment et de plâtre (*Challenging mud*). Ce faisant, Shiraga anticipe les performances du body art et de l'actionnisme viennois qui verront le jour au cours de la décennie suivante.

Explosive, turbulent and intense, Chikensei Kendoshin is an iconic example of Shiraga's work. A bright, vibrant red seems to take over the entire surface, embodied in large, conquering solid tints, sometimes taking on deeper, bloody, feverish tonalities, sometimes mingling with a thick mass of black oil, while in the depths of the painting diffuse masses of blue emerge, sometimes electric, sometimes saffron or indigo. Here the forceful lines of paint seem to want to surge over the edges of the canvas, as though the energy at work on the surface is struggling to contain itself within the limits of the frame. At the edges, on the blank canvas left in reserve, countless splashes bear witness to the vigorous battle engaged by the artist. What is produced on this canvas results from the fight between material and mind, from something profoundly visceral. Here we find blood, heat, energy: the very impulses of the artist's body.

A member of the Gutai group (1954-1972), Shiraga vehemently embodied its principles: making a clean sweep of the past, imitating nobody, doing what nobody had done before. With the artist, this radicalism first took shape in gestures inspired by excess, which emerged during decisive actions in public. For example, in July 1955, in an open-air exhibition at Ashiya, he swung an axe around a construction of logs painted red to leave cut marks on the wood (Please Come In), while in October the same year, he engaged in a genuine fight with his material by rolling around half-naked in a mixture of mud, cement and plaster (Challenging Mud). In doing this, Shiraga anticipated the performances of body art and Viennese Actionism that emerged during the following decade.





Jackson Pollock en train de peindre *Number 32*, 1950.
© Eduardo Rivera / ADAGP Paris, 2015.

Mais c'est bientôt – et durablement – sur la surface de la toile que Shiraga va exercer son interprétation des idées du groupe Gutai. Etendant sur le sol une toile libre, y déposant directement des amas de peinture, il s'y élance soudain, pieds nus, simplement suspendu à une corde lui permettant de balancer son corps de part et d'autre de la surface. En un laps de temps très court, apparaissent alors sillons, arabesques, balayages, giclées, empâtements aléatoires, au gré des passages de l'artiste de part et d'autre de la toile. Pas de composition, nulle recherche d'harmonie, aucun dessein préalable ; seulement la trace, le témoignage, l'empreinte du créateur sur son œuvre.

Avec cette méthode, le repentir ou la retouche sont d'emblée exclus, de la même façon qu'ils le sont dans la calligraphie traditionnelle à laquelle s'est initialement formé l'artiste. La qualité du résultat n'est le fruit d'aucune préméditation, ne résulte pas de l'habileté, de la précision, de la maestria du créateur, mais repose uniquement sur l'intensité de l'intention de l'artiste. L'art de Kazuo Shiraga s'inscrit en cela au cœur d'une tradition esthétique japonaise mettant en avant le déséquilibre et les imperfections, et qui imprègne une grande diversité d'expressions artistiques allant de l'architecture au raku, en passant par les arts floraux. Ainsi que l'exprime Antonio Saura, « le résultat du travail de Shiraga, malgré son indubitable présence baroque, flamboyante, élémentaire et torturée, est paradoxalement d'une extrême élégance, ce qui prouve, une fois de plus, que l'on peut trouver, sous des formes esthétiques abruptes, ou d'une très grande franchise, une grande beauté, une beauté beaucoup plus liée au concept d'intensité qu'à celui de beauté conventionnelle. » (Antonio Saura, 'Shiraga ne peint pas avec les pieds', *Kazuo Shiraga*, exhibition catalogue, Toulouse, Réfectoire des Jacobins, 1993).

La fulgurance de la gestuelle de Shiraga, son caractère à la fois radical et héroïque, ajouté à l'importance qu'accorde l'artiste à la mise en scène de son acte de création, sont à rapprocher des démarches entreprises parallèlement aux Etats-Unis et en Europe dans l'immédiat après-guerre, sans toutefois pouvoir affirmer l'évidence d'influences réciproques entre ces différents pôles artistiques. Trois figures majeures de l'art des années 1950 sont souvent convoquées ici : Jackson Pollock, initiateur de l'action painting ; Georges

But soon – and in enduring form – Shiraga expressed his interpretation of Gutai's ideas on the surface of the canvas. Laying out a length of canvas on the ground, he first applied masses of paint onto it, then launched himself over it rapidly with bare feet, suspended from a rope that enabled his body to swing from one end to the other. In a short space of time, his feet began to produce random lines, arabesque, sweeps, spurts and impastos each time he passed over the canvas. There was no composition, no search for harmony, no prior design – only the trace, the evidence and the imprint of the creator on his work.

With this method, second thoughts and re-touches are out of the question, just as with traditional calligraphy, which the artist originally studied. The quality of the result is due to no premeditation, no skill, no precision, no mastery on the part of the creator, and relies solely on the intensity of the artist's intention. In this respect, Kazuo Shiraga's art lies at the heart of a traditional Japanese aesthetic focused on imbalance and imperfection, covering a wide gamut of artistic expression from architecture to raku and the floral arts. As Antonio Saura puts it, "the result of Shiraga's work, despite its unquestionably baroque, flamboyant, elementary and tortured presence, is paradoxically of extreme elegance, proving yet again that we can find great beauty – a beauty far closer to the concept of intensity than to one of conventional beauty – in aesthetic forms that are unexpected or very free." (Antonio Saura, 'Shiraga ne peint pas avec les pieds', Kazuo Shiraga, exhibition catalogue, Toulouse, Réfectoire des Jacobins, 1993).

The searing intensity of Shiraga's body movement language, simultaneously radical and heroic, together with the importance the artist gave to staging his creative act, can be compared with approaches explored at the same time in the USA and Europe immediately after the war, though without proving any reciprocal influences between the various artistic centres. Three major figures in the art of the Fifties are often cited here: Jackson Pollock, the initiator of action painting; Georges Mathieu and his lyrical gestures applied to paintings often executed in public, and Yves Klein, whose



Yves Klein, *Anthropométrie (ANT 130)*, Galerie Internationale, Paris, 1960.
© Yves Klein / ADAGP Paris, 2015.

Kazuo Shiraga réalisant une œuvre dans son atelier, 1958.
© Courtesy Amagasaki Cultural Center.

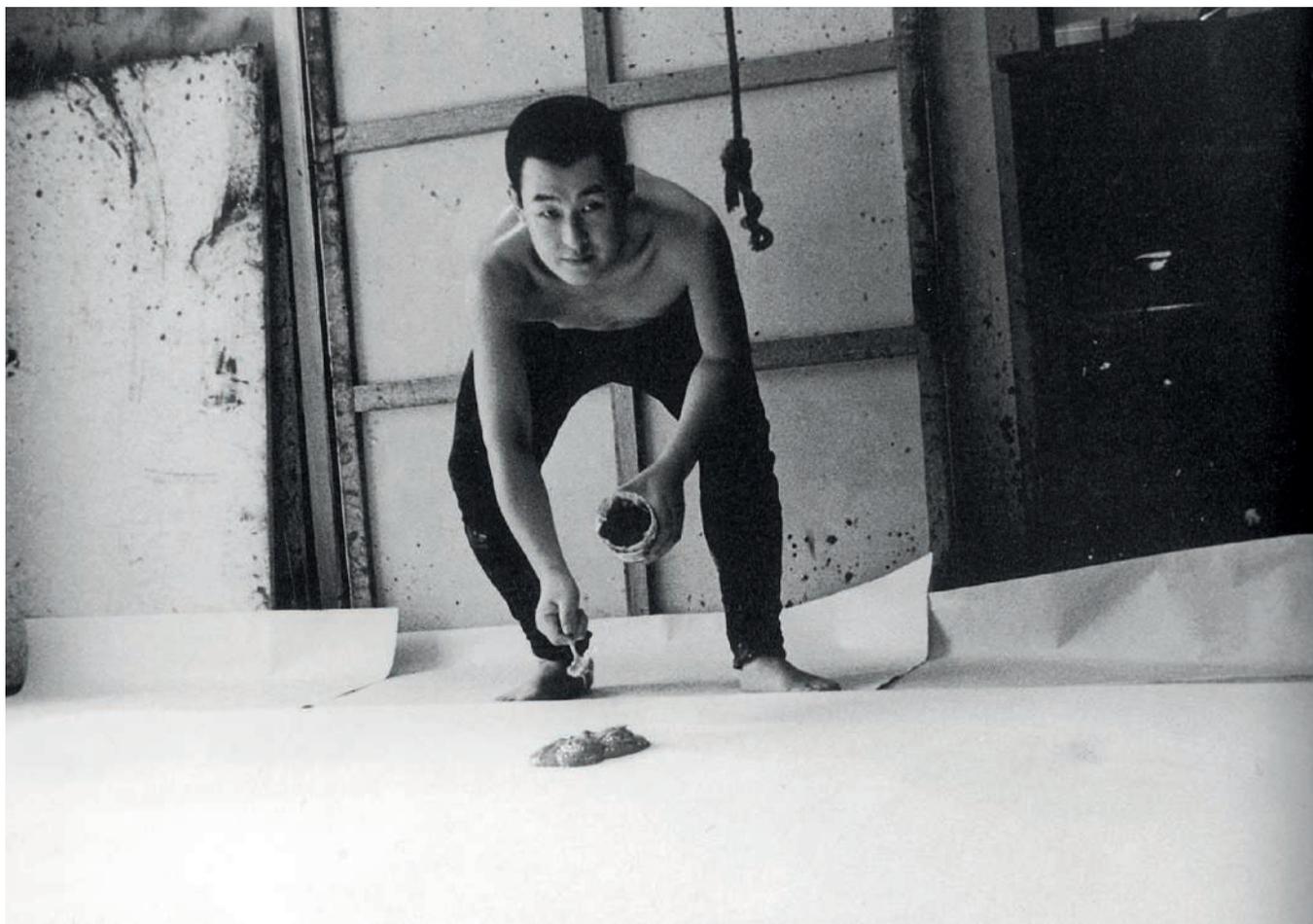


Mathieu et son geste lyrique lancé sur des tableaux souvent exécutés en public; et Yves Klein dont les anthropométries donnent elles aussi à voir l’empreinte du corps-même sur la toile (ces deux derniers ayant précisément fait partie des artistes pionniers ayant fait le déplacement au Japon au cours des années 1950). Ni les uns ni les autres n’auront néanmoins atteint le même degré de fusion avec la toile que celui auquel accède Shiraga ; tous persistent dans le recours à un médium, à une intermédiation : le pinceau demeure chez Mathieu, le pot de peinture percé tient encore Pollock à distance raisonnable de la toile, le corps enfin qu’utilise Klein n’est pas le sien mais celui d’autrui. Shiraga, lui, se lance tout entier et sans filet sur la toile qu’il foule de ses propres pieds.

Ainsi, avec lui s’effondrent les conceptions classiques de ce qu’est et doit être un tableau. La toile n’est plus un écran sur lequel reproduire, imiter, exprimer un objet réel ou fantasmé, mais une arène dans laquelle agir. Cette approche radicalement neuve exercera une influence déterminante sur bon nombre d’artistes en dehors du Japon. En France, introduit auprès de la galerie Stadler par l’entremise du critique d’art Michel Tapié, Shiraga fera la connaissance de Jean-Jacques Lebel ; tandis qu’à New York ses performances susciteront l’intérêt d’Alan Kaprow qui reconnaîtra en lui l’un des précurseurs des happenings. C’est cette extrême contemporanéité qui font de Shiraga un artiste essentiel à l’art de la seconde partie du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, et dont *Chikensei Kendoshin* livre l’une des incarnations les plus marquantes.

Anthropométries often included the imprint of the body itself on the canvas (Mathieu and Klein were two of the pioneers who travelled to Japan during the Fifties). But none of them achieved the same degree of fusion with the canvas as Shiraga; they all continued to use a medium and an intermediary tool. Mathieu kept his paintbrush; Pollock’s pierced paint tins maintained him at a certain distance from the canvas, and the body used by Klein was not his own but someone else’s. Shiraga went out on his own, launching himself body and soul onto the canvas, treading it with his own feet.

So with him, the classical conception of what a picture is and ought to be collapsed. The canvas was no longer a screen on which the artist reproduced, imitated or expressed a real or imagined object, but an arena in which to act. This radically new approach had a decisive influence on a large number of artists outside Japan. In France, after being introduced to the Stadler Gallery by the art critic Michel Tapié, Shiraga met Jean-Jacques Lebel, while in New York his performances aroused the interest of Alan Kaprow, who saw him as a forerunner to the “happenings”. This extreme contemporaneity is what makes Shiraga a crucial artist in the art of the second half of the 20th century and the early part of the 21st, and Chikensei Kendoshin is one of its most impressive embodiments.



Kazuo Shiraga dans les années 1960. © Amagasaki Cultural Center.





Lucio Fontana en 1964.
© ADAGP Paris, 2015.



LUCIO FONTANA (1899-1968)

Concetto spaziale, Natura

signé 'l. Fontana' (au-dessous)

terre cuite

60 x 63.5 x 68 cm. (23 $\frac{3}{4}$ x 24 $\frac{3}{4}$ x 26 $\frac{3}{4}$ in.)

Réalisée en 1959-1960, cette œuvre est une pièce unique.

€1,000,000-1,500,000

\$1,200,000-1,700,000

£740,000-1,100,000

PROVENANCE:

Collection Michel Tapié, Paris

Karsten Greve, Cologne

Collection privée, Paris

Vente anonyme, Christie's New York, 16 mai 2007, lot 30

Acquis lors de cette vente par le propriétaire actuel

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Fondazione Lucio Fontana, Milan, sous le No. 1737/106. Elle sera incluse dans la prochaine édition du catalogue raisonné actuellement en préparation.

'CONCETTO SPAZIALE, NATURA'; SIGNED UNDERNEATH; TERRACOTTA.

Brute autant qu'audacieuse, *Natura* de Lucio Fontana repose directement au sol comme si elle faisait partie d'un paysage ; une présentation parfaitement admise aujourd'hui comme faisant partie du langage plastique de l'artiste, mais qui, à l'époque de sa création en 1959-1960, a contribué à révolutionner la façon d'envisager ce qu'est et doit être la sculpture. Sa forme monolithique, rappelant celle d'une planète, lui confère une aura mystérieuse et une présence intense, puissante. La texture primitive de l'œuvre semble entraîner le spectateur jusqu'aux prémices de la formation de l'univers et à l'origine de la matière. Celui qui l'observe ne peut qu'être saisi par une émotion particulière en suivant sur sa surface les traces des mains de l'artiste, jouant avec la matière, la modulant, donnant forme à la terre cuite. Majestueuse, percée en son sein par un profond cratère, *Natura* est emblématique de l'esthétique singulière en même temps qu'essentielle de Lucio Fontana.

Moins souvent montrées que ses œuvres en deux dimensions, dont les célèbres fentes, les sculptures de Fontana ont pourtant toujours été un moyen d'expression essentiel pour l'artiste. Fils de sculpteur, il expérimente la terre cuite et l'argile dès l'âge de 11 ans, s'amusant à créer des formes abstraites ou figuratives. Ses céramiques ont en outre été les pièces maîtresses de ses toutes premières expositions dans les années 1930. Quelques années plus tard, durant l'été 1959, c'est en parallèle de la création de son premier *Concetto spaziale*, *Attese* - et donc de ses recherches sur la matière - que Fontana commence à Albisola la série des *Concetto Spaziale, Natura*. A l'instar de toutes ses séries emblématiques, *Natura* a été inspirée par les découvertes époustouflantes dont il a été témoin dans les années 1960 et qui ont radicalement fait évoluer la façon dont la Terre était perçue par les hommes. Fasciné par les exploits aéronautiques et en particulier par conquête de l'espace, Fontana exprime son émerveillement devant le « détachement de l'homme de la terre, de la ligne d'horizon ». L'immersion de l'objet dans l'espace et dans le temps devient alors une de ses obsessions.

Natura s'inscrit au cœur de ces préoccupations et fait accéder les expérimentations de l'artiste à un stade nouveau par l'introduction d'une

Equally daring and brutal in its form, Lucio Fontana's Natura lies unsupported on the ground as though it was part of the landscape, a casualness that is taken for granted now, but in 1959-60, when the work was created, was seen as defying the principles of sculpture as a medium. Its monolithic, planet-like form has around it the mystery of the unidentified which gives it an extraordinarily powerful presence. Natura's primeval surface seems to take the viewer back to the formation of the universe and the beginnings of matter. It is a particular emotion to follow with the eyes the traces of Fontana's hands playing across its surface, giving form to this terracotta. Majestic, with a beautiful crater that sinks into the belly, Natura encapsulates Fontana's essential and singular aesthetic.

Although Fontana is best known for his two dimensional works, particularly his cut paintings, sculpture has always been an equally important medium for the artist. Son of the sculptor, he began apprenticing at the age of 11 and would experiment in various styles, both figurative and abstract, in terracotta and clay. Indeed, most of his earliest exhibitions in the 1930s were in ceramics. Entitled Concetto spaziale, Natura, the present series grew out of Fontana's first cut paintings. He began working on it in Albisola in the summer of 1959, just six months or so after he made his first Concetto spaziale, Attese. Like all of his signature pieces, Nature was inspired by Fontana's vision of his epoch and the astonishing discoveries he witnessed and that radically changed the way people viewed the earth. Fascinated by such exploits as man's first conquest of space, Fontana strived to express in his works the wonder at the 'man's detachment from the earth, from the horizon line'. Since then, immersion in space and time has become an obsession for him.

Nature clearly shares these concerns and pushes Fontana's experiments with matter and space to a new level, through the introduction of the cosmic dimension invoked by the globe-like sculpture itself. Writing about







Lucio Fontana dans son atelier à Milan en 1959.
© Giancolombo / ADAGP Paris, 2015.

dimension cosmique suggérée par la forme-même de la sculpture. Evoquant certaines de ses *Nature* créées au cours de cette période, Fontana fait part de son enthousiasme : « Je suis très heureux, je suis parvenu à représenter le néant ! C'est la mort de la matière, la philosophie de la vie pure ! » (*Lucio Fontana*, catalogue d'exposition, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2006). S'intéressant au processus de transformation de la matière, toujours changeante mais néanmoins indestructible, Lucio Fontana pensait qu'en découpant une entaille dans une sphère de terre cuite, il incisait un « signe vital », donnant à voir « [son] désir de donner vie à la matière inerte ». En créant *Natura*, l'artiste a littéralement tranché une entaille au cœur de son œuvre, faisant entrer l'espace à l'intérieur de la sculpture, comme une blessure révélant le néant. Ces œuvres en trois dimensions trouvent également leur origine dans le « silence atroce et angoissant » qui guette l'homme dans l'espace et dans la nécessité de l'artiste de laisser par et dans son œuvre un « signe de vie ».

Se concentrant uniquement sur une période de deux années de création dans la carrière l'artiste, la série des *Nature* comprend aussi bien des terres-cuites que des éditions en bronze. La distinction principale qui s'opère pour cette série repose sur la forme d'incision pratiquée par l'artiste à la surface de l'œuvre et se divise en deux catégories : *con squacio a taglio* (avec une entaille en fente) et *con buco* (avec une entaille en forme de trou). Appartenant à cette dernière catégorie, l'œuvre présentée ici fait partie sans doute des plus abouties : l'artiste y atteint une maîtrise technique parfaite, donnant une spatialité à cette forme qu'il vient entailler au sommet, évoquant autant les contours étranges d'une plante exotique que ceux d'une matière extra-terrestre. « Dans cinq cents ans, nous ne parlerons plus d'art, nous parlerons d'autres problèmes, d'autres sujets, et l'art sera alors perçu comme une curiosité, à l'image de deux rochers posés l'un sur l'autre par le premier homme des cavernes. A quoi pensaient-ils ? Pourquoi recouvrir leur murs d'images ? L'homme d'aujourd'hui est sur terre et tout ce qu'il y produit résulte du fait qu'il est sur terre, mais croyez-vous qu'il aura le temps de créer de l'art tandis qu'il sera en pleine exploration de l'univers ? Non, il aura seulement le temps de voyager à travers l'espace et de découvrir des choses merveilleuses, si belles que la réalité d'ici-bas lui semblera sans valeur... Et comme je crois à l'intelligence de l'homme – c'est d'ailleurs la seule chose en laquelle je crois, davantage encore qu'en Dieu, pour moi Dieu est l'intelligence de l'homme – je suis convaincu que l'homme de demain aura à portée de main un monde entièrement nouveau. » (*Lucio Fontana*, cité in T. Trini, « The last interview given by Fontana », *Lucio Fontana*, cat. d'exp., Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988).

some of the *Nature* that he created during this period, Fontana could not conceal his enthusiasm for the new series: 'I am very pleased, I have managed to represent nothingness! This is the death of matter; pure life philosophy!' (*Lucio Fontana*: Venice/New York, exh. cat., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2006). Being concerned with transformation, the shifting, yet indestructible density of matter, Fontana believed that by cutting a gash across a terracotta sphere he incised a 'vital sign', signaling 'a desire to make the inert material live'. He literally ploughed a furrow of space into the very heart of his *Nature*, a wound exposing the nothingness within. These sculptures were also inspired by thoughts of the 'atrocious unnerving silence' awaiting man in space, and the need to leave a 'living sign' of the artist's presence.

The *Nature* series lasted only two years in Fontana's career and included terracottas as well as bronze editions. Distinguished primarily by the kind of incision made in the surface, the *Nature* pieces fall into two broad categories: *con squacio a taglio* (with a slit gash) and *con buco* (with a hole-like gash). Belonging to the latter one, the present lot is among the most mature of the series: the artist achieves here the ultimate mastery of the technique and creates a fully three-dimensional shape with a gash on its top, evoking an exotic plant or extra-terrestrial form. "In five hundred years' time people will not talk of art, they will talk of other problems and art will be like going to see a curiosity like the two rocks put together by the first caveman. What were they up to? Why did they cover walls with pictures? Today man is on earth and these things are all things that man has done while on earth, but do you think man will have time to produce art while traveling through the universe? He will only have time to travel through space and discover marvelous things, things so beautiful that things here will seem worthless... And since I believe in man's intelligence - it is the only thing in which I believe, more so than in God, for me God is man's intelligence - I am convinced that the man of the future will have a completely new world" (L. Fontana quoted in T. Trini, "The last interview given by Fontana," *Lucio Fontana*, exh. cat., Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988).



Lucio Fontana avec ses *Natura* dans le parc du Kröller-Müller museum, 1962-1963.
© Adpetersen, Amsterdam / ADAGP Paris, 2015.

■ f18

ALEXANDER CALDER (1898-1976)

The Red Crescent

signé des initiales et daté 'CA 69' (sur un disque blanc)
mobile suspendu - feuilles de métal peintes et fil de fer
60 x 225 x 66 cm. (23½ x 88½ x 26 in.)
Réalisé en 1969.

€1,300,000-1,800,000

\$1,500,000-2,000,000
£940,000-1,300,000

PROVENANCE:

M. Knoedler & Co., Inc., New York
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en 1978

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Fondation Calder,
New York, sous le No. A02111.

*'THE RED CRESCENT'; SIGNED WITH ARTIST'S MONOGRAM AND
DATED ON THE WHITE DISC; HANGING MOBILE—SHEET METAL, ROD,
WIRE AND PAINT.*

« Qu'est-ce que l'espace ?

Le mouvement seul nous le révèle ; sans le mouvement, il n'est
plus qu'un mot vide sens. »

"What is space?

*Movement alone recalls it to us; without movement, space is but an
empty meaningless word."*

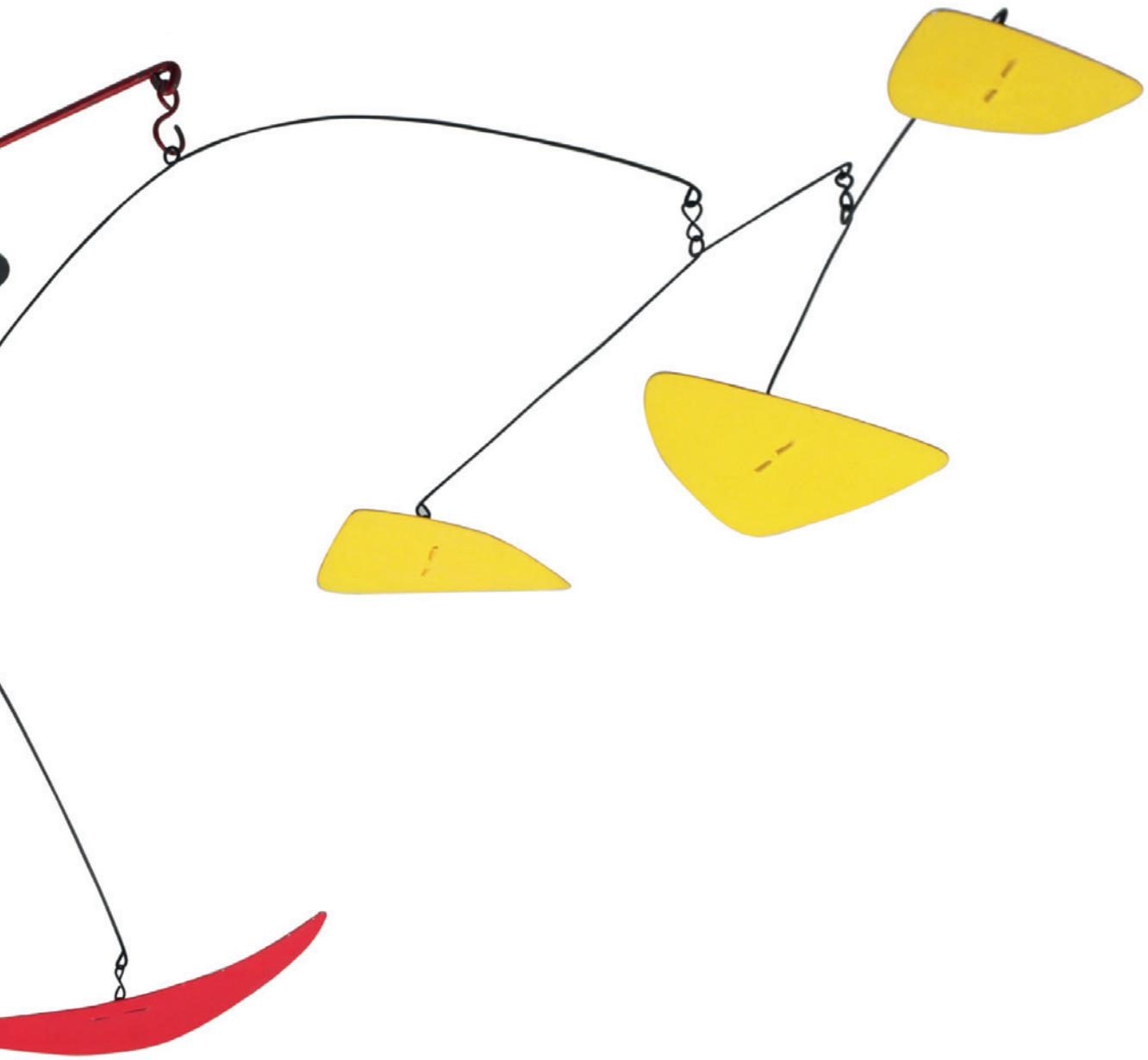
Honoré de Balzac

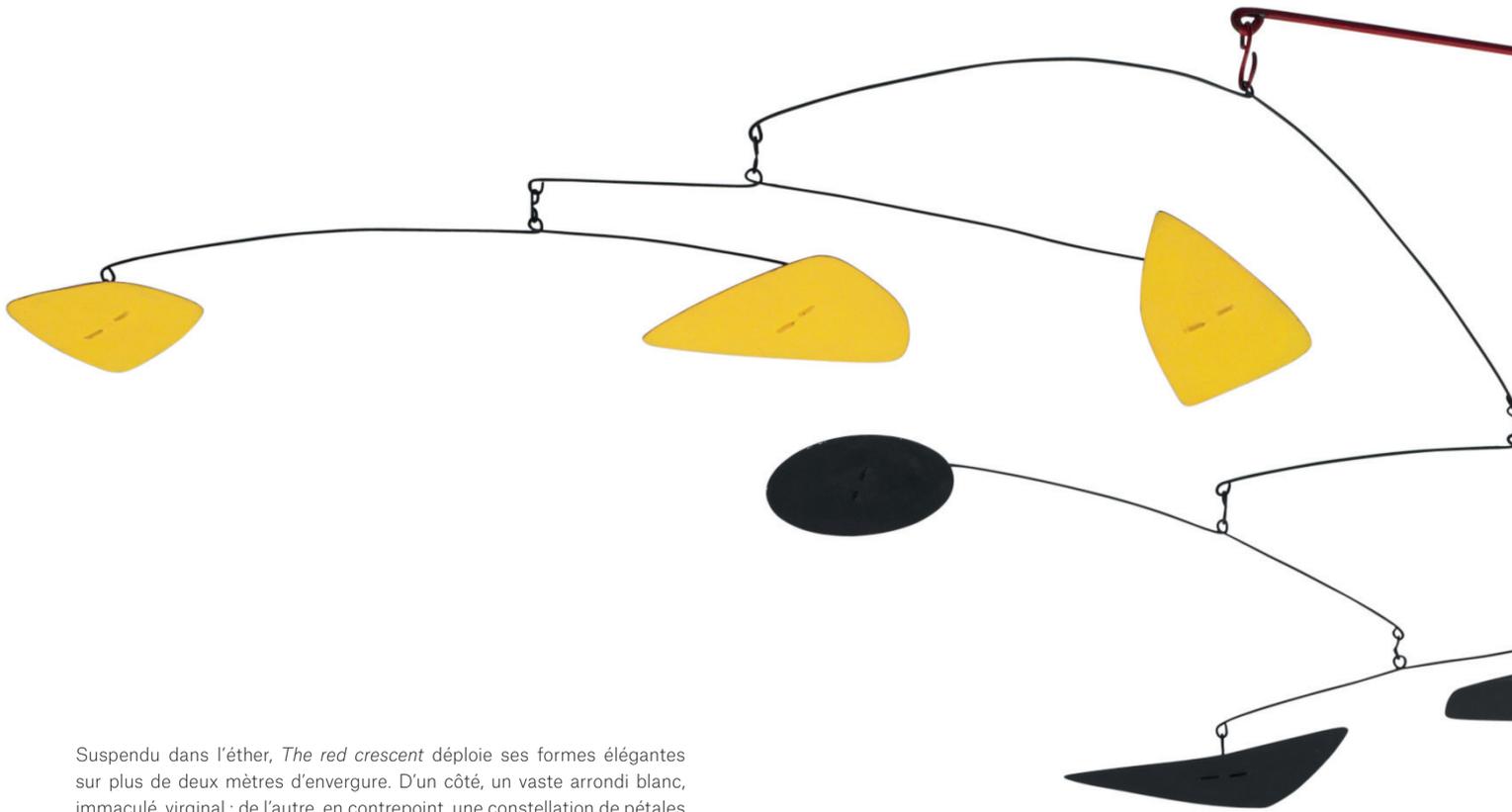


Joan Miró, *Terre bleue*, 1927, ancienne collection d'Alexander
Calder, Saché. © Scala, Florence / ADAGP Paris, 2015.





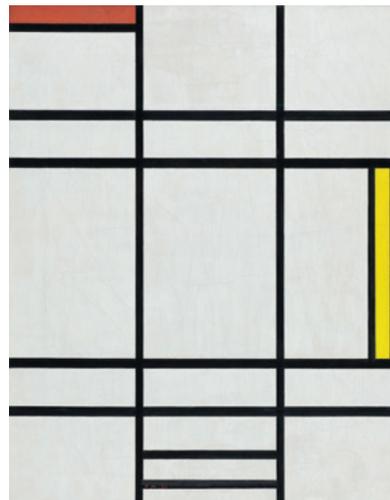




Suspendu dans l'éther, *The red crescent* déploie ses formes élégantes sur plus de deux mètres d'envergure. D'un côté, un vaste arrondi blanc, immaculé, virginal ; de l'autre, en contrepoint, une constellation de pétales noirs et jaunes comme ballotés au vent, et ce croissant rouge, élancé, qui donnera son nom à l'œuvre. Entre les deux, une simple barre métallique, rouge elle aussi, comme un pont reliant entre eux ces deux mondes flottants. Accrochées les unes aux autres par un mince fil de fer, imitant les ramifications d'un végétal imaginaire, chacune des feuilles de métal s'animent et tournent au gré du souffle de l'air qui les entoure, créant une chorégraphie sans cesse renouvelée, d'une hypnotique poésie.

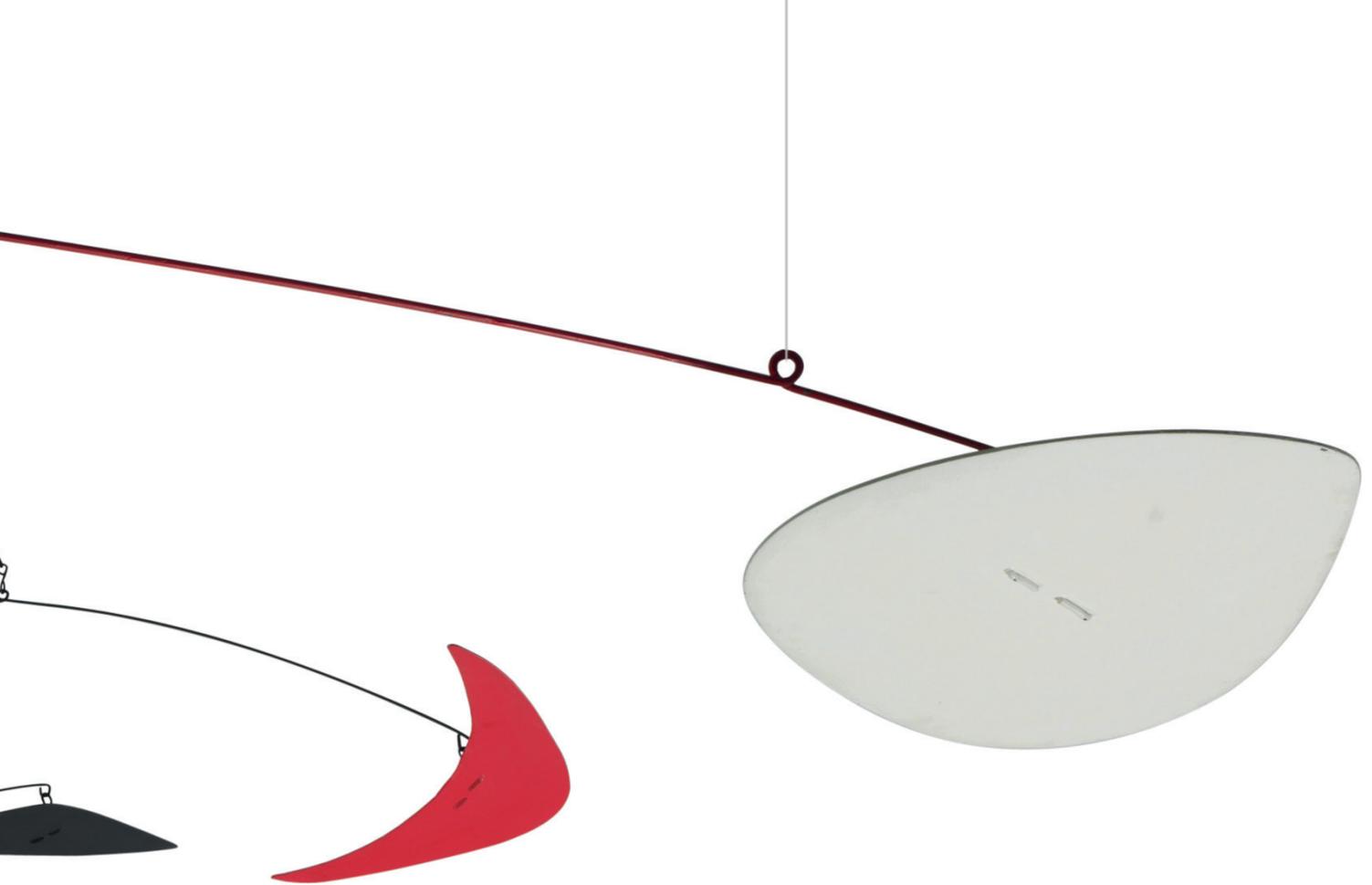
La délicatesse des œuvres de Calder tranche avec l'envergure de l'homme : d'un côté l'allure massive de l'artiste, sa robustesse, sa taille immense ; de l'autre son art aérien, l'élégance et la grâce de ses créations. Un paradoxe dont s'amusait d'ailleurs Fernand Léger « On ne peut pas trouver plus 'contrasté' que Calder, l'homme de cent kilos, et son œuvre mince, transparente et mobile. C'est quelque chose comme un tronc d'arbre en marche. Il déplace beaucoup d'air, il arrête le vent, il ne passe jamais inaperçu. C'est un élément de la nature qui se balance souriant et curieux. » (Fernand Léger in *Calder*, catalogue d'exposition, Vence, Fondation Maeght, avril-mai 1969, p. 39).

Conservée dans la même collection privée depuis près de quatre décennies, *The red crescent* est réalisée en 1969 et donne à voir un artiste au faite de sa trajectoire artistique, s'adonnant tout entier au plaisir enfantin de créer, de découper des formes et des couleurs dans l'espace et de les regarder bouger. L'idée des mobiles avait surgi chez l'artiste une trentaine d'années plus tôt, à la suite d'une visite qu'il effectuait à l'atelier parisien de Piet Mondrian. Ce fut pour Calder une révélation : « Je suis allé voir Mondrian. J'ai été bouleversé par son atelier, si grand, de toute beauté [...] avec ses murs peints en blanc et divisés par des lignes noires et des rectangles de couleur vive, comme ses peintures. C'était très beau, avec une lumière croisée (il y avait des fenêtres sur les deux côtés) et j'ai pensé à ce moment-là : 'Comme se serait bien si tout cela bougeait.' » (Myfanwy Evans, *The Painter's Object*, Londres, Gerald Howe, 1937, p. 62-67 (traduit de l'américain par Arnauld Pierre), cité in Musée d'Art Moderne de la



Piet Mondrian, *Composition in White, Red and Yellow*, 1936, LACMA, Los Angeles. © Digital Image Museum Associates / LACMA / Art Resource NY / Scala, Florence.

Ville de Paris, Alexander Calder 1898-1976, Paris, 1996, p. 165). C'est ainsi que naissent les premiers mobiles ; et, pour la première fois dans l'histoire de la sculpture, qu'un artiste parvient à *créer* le mouvement plutôt qu'à le suggérer. Voilà la leçon principale que nous propose Calder. Une leçon délivrée avec une simplicité virtuose et une jubilation enchanteresse.



Suspended in the air, The Red Crescent's elegant forms extend over more than two metres, with a huge, curved immaculate white, virginal form on one side, and on the other, in counterpoint, a constellation of black and yellow petals that seem to sway in the wind, and the slender red crescent that gives the work its name. Between the two is a simple metal bar, also red, like a bridge linking the two floating worlds. Attached to each other by thin wires imitating the ramifications of an imaginary plant, each of the metal leaves comes to life and oscillates with every movement of the surrounding air, creating a ceaseless, hypnotically poetic choreography.

The delicacy of Calder's works contrasted starkly with his physical stature: on the one hand, the hugely tall artist with his massive, solid appearance; on the other; his airy art and graceful, elegant creations. It was a paradox that much amused Fernand Léger: "You couldn't find much more of a "contrast" than with Calder, the hundred-kilo man, and his slim, transparent, mobile works. He's like a walking tree trunk. He displaces a lot of air; he stops the wind; he never goes unnoticed. He's a swaying, curious, benign element of nature." (Fernand Léger in the exhibition catalogue for Calder, Venice, Fondation Maeght, April-May 1969, p. 39).

*The Red Crescent was produced in 1969, and has stayed in the same private collection for nearly four decades. It shows us an artist at the very peak of his artistic career, devoting himself to the childlike pleasure of creating, shaping forms and colours in space, and watching them move. The idea of the mobile had come to the artist thirty years earlier, when he visited Piet Mondrian's Paris workshop. It was a revelation for Calder: "I went to see Mondrian. I was very much moved by his studio, large, beautiful and irregular in shape as it was, with the walls painted white and divided by black lines and rectangles of bright colour, like his paintings. It was very beautiful, with a cross-light (there were windows on both sides), and I thought at the time how fine it would be if everything there moved." (Myfanwy Evans, *The Painter's Object*, London Gerald Howe, 1937, p. 62-67, cited in the *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris's Alexander Calder 1898-1976*, Paris, 1996, p. 165). That was how the idea of the mobiles came about; and how, for the first time in the history of sculpture, an artist managed to create movement rather than suggesting it. So this is the main thing Calder teaches us: a lesson conveyed with virtuosic simplicity and an enchanting jubilation.*

■ 19

GERMAINE RICHIER (1902-1959)

L'Echiquier, grand

chaque: signé, numéroté et porte le cachet du fondeur
'G. Richier HC1 L. Thinot. Fondeur. Paris.' (sur la terrasse)
bronze à patine foncée

Le Roi: 206 x 50 x 32 cm. (81½ x 19½ x 12½ in.)

La Reine: 225 x 44 x 33 cm. (88½ x 17½ x 13 in.)

Le Cavalier: 167 x 37 x 41 cm. (65¾ x 14½ x 16½ in.)

La Tour: 197 x 40 x 29 cm. (77½ x 15¾ x 11½ in.)

Le Fou: 173 x 61 x 33 cm. (68½ x 24 x 13 in.)

Conçue en 1959, cette œuvre porte le numéro HC1 d'un tirage original de onze exemplaires, numérotés de 1/8 à 8/8 et HC1, HC2, HC3. (5)

€1,000,000-1,500,000

\$1,200,000-1,700,000
£740,000-1,100,000

PROVENANCE:

Atelier de l'artiste, Paris

Collection Eric et Doris Beyersdorf, Suisse

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

EXPOSITION:

Paris, Galerie Creuzevault, *Germaine Richier*, juin 1959, No. 23.

Antibes, Musée Grimaldi-château d'Antibes, *Germaine Richier*, juillet-

septembre 1959, No. 36 (un autre exemplaire exposé).

Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, *XVIe Salon de mai*, mai 1960, No. 25 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition).

Zurich, Kunsthaus, *Germaine Richier*, juin-juillet 1963, No. 117 (un autre exemplaire exposé).

Londres, Tate Gallery, *1954-1964: paintings and sculpture of a decade*, avril-juin 1964, No. 106 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition).

Arles, Musée Réattu, *Germaine Richier*, juillet-septembre 1964, No. 79 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition).

Paris, Musée Rodin, "Formes humaines", *IIIe Biennale internationale de sculpture contemporaine*, mai-juin 1968, No. 10-14 (illustré au catalogue d'exposition, non paginé).

Humblebaek, Louisiana Museum of Modern Art, *Germaine Richier*, août-septembre 1988, No. 41 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition).

Berlin, Akademie der Künste, *Germaine Richier*, septembre-novembre 1997, No. 112a-116a (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition p. 42).

Londres, Tate Modern, *Opening*, mai 2000 (un autre exemplaire exposé).

Brême, Gerhard Mark-Haus, *Hommages à la sculpture - Matisse, Laurens, Giacometti, Ernst, Richier, Childea, Kounellis*, septembre 2000-janvier 2001 (un autre exemplaire exposé).

Shanigan, Musée des Beaux-arts du Canada, *Le corps transformé*, juin-octobre 2003, No. 38 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition).

Venise, Peggy Guggenheim Collection, *Richier*, octobre 2006-février 2007 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition).

Berne, Kunstmuseum Bern, *Germaine Richier - Retrospektive*, novembre 2013-avril 2014, No. 84 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition).

New York, Galerie Dominique Lévy - Galerie Perrotin, *Germaine Richier - Sculptures 1934-1959*, février-avril 2014 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition).

BIBLIOGRAPHIE:

G. Limbour, "Germaine Richier", préface du catalogue de l'exposition, Paris, Galerie Creuzevault, juin 1959.

D. Chevalier, "Germaine Richier", *Arts*, Paris, 16 juin 1959, No. 726.

G. Limbour, "Personnages imaginaires", *Lettres nouvelles*, Paris, 17 juin 1959, pp. 31-32.

Y. Taillandier, "Germaine Richier: On fait toujours la même sculpture", *XX^e Siècle*, Paris, juin 1959, 1ère année, No. 4, p. 8.

R. Dor de La Souchère, "Créations et récréations de Germaine Richier", in catalogue de l'exposition *Germaine Richier*, Antibes, Musée Grimaldi, château d'Antibes, 1959.

R. Barotte, "Germaine Richier... a mêlé la réalité à l'imaginaire", *Le journal des arts*, Paris, 4 août 1959, p. 6E.

P. Descargues, "Une force en marche", *Les Lettres françaises*, Paris, août 1959.

C. Roger-Marx, "Cette héritière inspirée des grands maîtres: Germaine Richier", *le Figaro*, Paris, 8 août 1959.

R. Barotte, "Germaine Richier avait marié la peinture à la sculpture", *Le Provençal*, Marseille, 9 août 1959.

R. Couturier, "La force de son œuvre", *Tribune de Lausanne*, Lausanne, 9 août 1959, p. 7.

A. Giacometti, "Assis parmi ses sculptures", *Tribune de Lausanne*, Lausanne, 9 août 1959, p. 7.

M.H. Vieira da Silva, "Son atelier était plein d'une étrange musique", *Tribune de Lausanne*, Lausanne, 9 août 1959, p. 7.

F. Hellens, "La première exposition posthume de Germaine Richier", *Les Beaux-arts*, Bruxelles, 22 avril 1960, No. 894, p. 12.

P. Schneider, "To Germaine Richier", *Art News*, New York, 1960, vol. 59, No. 4, pp. 49-50 et 66.

J. Cassou, *Richier*, Paris, 1961.

H. Cingria, "Arles", *Les Lettres françaises*, Paris, juillet-août 1964.

R. Varia, "Un poète tragique", in *Secolul 20*, Bucarest, 1968, No. 3.

Brassai, "Germaine Richier", *Les Artistes de ma vie*, Paris, 1982, pp. 194-197.

I. Jianou, G. Xurigura et A. Lardera, "Germaine Richier", in *La Sculpture moderne*, Paris, 1982, p. 178.

F. Guiter, "Biographie", in catalogue de l'exposition *Germaine Richier*, Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, août-septembre 1988, pp. 20 et 32.

E. Lebovici, "L'atelier de Germaine Richier vu par Pierre-Olivier Deschamps", *Beaux-arts magazine*, Paris, novembre 1989, No. 73, pp. 94-99.

H. Bellet, "L'Echiquier, grand", in catalogue de l'exposition *Germaine Richier, rétrospective*, Saint-Paul, Fondation Maeght, avril-septembre 1996, pp. 184-192.

F. Guiter, "Biographie", in catalogue de l'exposition *Germaine Richier, rétrospective*, Saint-Paul, Fondation Maeght, avril-septembre 1996, pp. 19-21, 32-33, 74-75 et 108-109.

G. Breerette, "Les étranges créatures de Germaine Richier enfin rassemblées", *Le Monde*, Paris, 17 avril 1996.

I. Goldberg, "Les bêtes humaines de Germaine Richier", *Beaux-arts magazine*, Paris, mai 1996, pp. 64-68.

A. Dreyfus, "Germaine Richier, des spectres familiers", *Libération*, Paris, 18 juin 1996, p. 37.

F. Guiter, "Biographie", in catalogue de l'exposition *Germaine Richier*, Berlin, Akademie der Künste, septembre-novembre 1997, pp. 8-19.

C. Lichtenstern, "Germaine Richier, réalisme fantastique - Versuch Ortsbestimmung", in catalogue de l'exposition *Germaine Richier*, Berlin, Akademie der Künste, septembre-novembre 1997, pp. 46-57.

J. Merkert, "Germaine Richier und die Moderne oder Bildhauerische Künheit aus dem Geiste der Tradition", in catalogue de l'exposition *Germaine Richier*, Berlin, Akademie der Künste, septembre-novembre 1997, pp. 20-31.

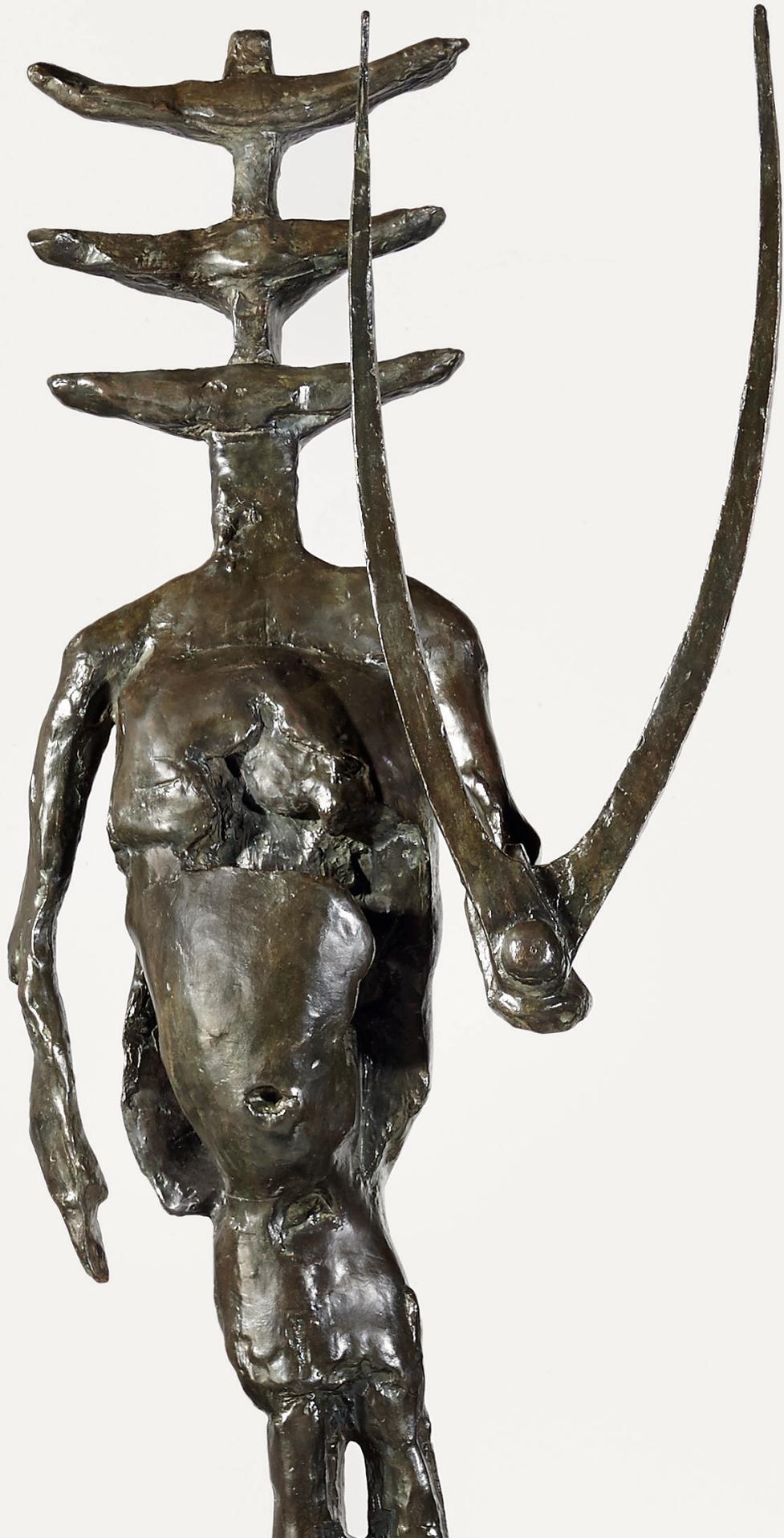
F. Guiter, "Biographie", in catalogue de l'exposition *Richier*, Venise, Peggy Guggenheim Collection, octobre 2006-février 2007, pp. 129-135.

Germaine Richier - Retrospective, catalogue de l'exposition, Berne, Kunstmuseum Bern, novembre 2013-avril 2014, pp. 166-167.

Germaine Richier Sculpture 1934-1959, catalogue de l'exposition, New York, Galerie Dominique Lévy et Galerie Emmanuel Perrotin, février-avril 2014, phot. 134, 135, 136, 137 et 139.

Cette œuvre figurera dans le *Catalogue raisonné Vie et Œuvre de Germaine Richier*, actuellement en préparation et dont Françoise Guiter est l'auteur.

'L'ECHEQUIER, GRAND; EACH SIGNED AND NUMBERED ON THE BASE AND WITH THE FOUNDRY MARK ON THE EDGE; BRONZE WITH DARK PATINA.







Pièce essentielle au regard de son travail de sculpteur, *L'Échiquier, grand* est présent dans de prestigieuses collections publiques, particulièrement à Oslo, dans celles du Astrup Fearnly Museet for Moderne Kunst, celles de la Hamburger Kunsthalle d'Hambourg ou encore celles du Musée national d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, exposé dans le Jardin des Tuileries. Le plâtre original est quant à lui conservé dans les collections de la Tate Gallery à Londres.

Au début de l'année 1959, alors qu'elle vient de passer deux années difficiles assombries par une santé fragile, Germaine Richier retrouve ses forces et se replonge dans la sculpture. Elle souhaite notamment reprendre une petite pièce qu'elle a réalisée quatre ans auparavant, en 1955, *L'Échiquier, petit*, pour la retravailler en lui donnant une nouvelle échelle plus monumentale dans l'espace via le procédé de l'agrandissement. Cette technique, qu'elle a en définitive très peu utilisée au cours de son œuvre, lui permet de changer les dimensions et d'aborder ses créations sous un angle totalement différent. Avec l'aide de Robert Haligon, elle aborde donc les cinq figures initiales pour leur donner de nouvelles proportions. Néanmoins, cette démarche lui impose de refaire un plâtre original qu'elle retravaille car ce nouveau format nécessite des ajustements et l'oblige à revoir sa création première. La version agrandie est en effet considérée par Richier comme une œuvre parfaitement indépendante de la petite sœur qui lui a offert ses prémices. "Un agrandissement est une chose délicate qui ne doit pas dépasser un certain seuil." explique-t-elle.

Quelques mois plus tard, en juin 1959, le plâtre original est mis en avant lors de l'exposition que lui consacre la galerie Henri Creuzevault à Paris. Pour présenter ce dernier, Richier a choisi de le peindre - comme elle le fait de plus en plus fréquemment - combinant ainsi peinture et sculpture pour mieux en souligner les lignes, les creux et aspérités qui composent ses figures. Georges Limbour qui écrit alors la préface de l'exposition note au sujet de la pièce : "Richier découvre que le jeu d'échecs aux figures traditionnelles pourrait être modifié par un sculpteur épris de personnages imaginaires et avide de leur trouver dans l'espace de nouvelles relations. C'est alors qu'elle imagine cinq personnages du jeu, déplaçables sur un échiquier dont les cases noires et blanches sont remplacées par des volumes et des creux, grand socle de bronze, en relief."

Disparue prématurément quelques semaines seulement après avoir présenté sa création chez Creuzevault, Richier livre ainsi sa dernière pièce monumentale. Consciemment ou non, *L'Échiquier, grand* fait figure aujourd'hui d'œuvre testamentaire et semble parfaitement synthétiser les années de recherches menées par l'artiste. Ici, elle insuffle une vie, une poésie propre à son univers bâti autour de figures polymorphes combinant l'humain et le végétal : le roi, au buste solide, voit ainsi sa tête faite d'un reliquat d'arrête et sa main n'est autre que le compas du sculpteur, la reine les bras levés dont la morphologie rappelle certaines œuvres antérieures comme la *Mante* ou le *Griffu*, ou encore le fou dont le ventre ovoïde est coiffé de cornes empruntées au bestiaire animal pour lui en faire un bonnet. "Toutes mes sculptures, mêmes les plus imaginées partent toujours de quelque chose de vrai, d'une vérité organique. L'imagination a besoin de départ. On peut ainsi déboucher de plain-pied dans la poésie. J'invente plus facilement en regardant la nature, sa présence me rend indépendante."

A key piece in terms of the artist's work as a sculptor, Echiquier, grand is held in prestigious public collections, particularly in Oslo, in the Astrup Fearnly Museet for Moderne Kunst, the Hamburger Kunsthalle in Hamburg and the Pompidou Centre in Paris, as well as being on display in the Jardin des Tuileries. The original plaster is housed in the collections of the Tate Gallery in London.

At the start of 1959, having spent two difficult years plagued by ill health, Germaine Richier's strength returned and she immersed herself in her sculpture once again. She particularly wanted to rework a small piece she had produced four years before, Echiquier, petit (Chess board, small) making its volume larger using the process of enlargement. This technique, which she actually used very rarely in her work, enabled her to change scale and come at her creations from a completely new perspective. With the help of Robert Haligon, she tackled the first five figures to give them new proportions. She needed to recreate and rework an original plaster, however, since the new dimensions required adjustments to be made and she was forced to revise her original creation. In fact, the new, enlarged version was considered by Richier to be completely independent from the little sister which inspired it. "An enlargement is something delicate which shouldn't exceed a certain threshold," she explains. That is why the artist took particular care over both the modelling and the dimensions, so as to retain that alchemy which exists between the five characters.

A few months later, in June 1959, the original plaster was displayed at the exhibition dedicated to her at the Galerie Henri Creuzevault in Paris. To introduce the plaster, Richier chose to paint it - as she was doing increasingly - thereby combining painting and sculpture to emphasise her figures' constituent lines, hollows and bumps. Georges Limbour, who was then working on the preface for the exhibition, wrote about the piece: "Richier is discovering that the game of chess with traditional figures can be modified by a sculptor who loves imaginary figures and is eager to give them new relationships in space. She therefore creates five game figures which can be moved on a chess board whose black and white squares have been replaced by protrusions and hollows, and a large bronze base, in relief."

Germaine Richier died prematurely a few weeks only after showing this creation, her last monumental piece, at Galerie Henri Creuzevault. Whether consciously or not, Echiquier, grand is now an archetypal work and seems to perfectly embody the years of research carried out by the artist. She breathes life into this work, her special poetry constructed around polymorphous figures combining human and animal traits. The head of the barrel-chested king, for instance, resembles a fish bone and his hand is made from the artist's callipers, the queen's arms are raised in a morphology reminiscent of previous works such as Mante and Griffu, and the bishop, whose egg-shaped stomach is topped off with horns borrowed from bestiary to create a hat. "All my sculptures, even the ones from my deepest imagination, start from something true, from an organic truth. The imagination needs a starting point. It can then completely unlock the poetry. I find it easier to invent looking at nature, its presence makes me independent."



Germaine Richier dans son atelier, avenue de Châtillon à Paris, en 1955.
© Anthony Denney / ADAGP Paris, 2015



Zao Wou-Ki, Jacques Germain, Maria Helena Vieira da Silva, Pierre Loeb, Georges Mathieu et Jean Paul Riopelle.
© Denise Colomb.

QUAND PARIS SE FAIT ABSTRAIT

ŒUVRES PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE FRANÇAISE

VENTE DU SOIR : LOTS 19 À 21
VENTE DU JOUR : LOTS 110 À 115

« On était en marge à Paris comme on l'aurait été partout. Mais on avait des contacts avec des gens qui cherchaient eux aussi à exploser. Paris c'était la possibilité de survivre. »

"We were on the fringes in Paris, as we would have been anywhere. But we were in contact with people who were also seeking to break out. Paris provided the opportunity to survive."

Jean-Paul Riopelle

Dans l'immédiat après-guerre, Paris demeure un refuge et une place incontournable pour cette nouvelle génération d'artiste qui est en train de révolutionner la peinture. La scène artistique voit ainsi surgir de nouveaux noms qui sont progressivement associés à l'explosion de l'Abstraction : Bram van Velde, Maria Helena Vieira da Silva, Jean Paul Riopelle, Shirley Jaffe or Gérard Schneider. Tous ces artistes se sont croisés sur les cimaises des galeries et côtoyés dans la vie. Tous reflètent une certaine vision, une certaine approche de cette volonté de peindre autrement.

Présenté pour la première fois aux enchères, ce formidable ensemble d'œuvres provenant d'une collection privée française témoigne de l'explosion créatrice qui anime les artistes. Réunies avec patience et avec passion, chacune de ces œuvres possède une histoire et se révèle parfaitement emblématique de la multiplicité des formes que prend l'abstraction au cours des années 1950 et 1960.

Ici, le signe tracé par Schneider semble répondre à l'expressionnisme de Jaffe, Vieira da Silva explore la déconstruction de la perspective à travers ses compositions en damier tandis que Van Velde poursuit sa recherche de la forme, laissant à Riopelle l'exploration de la matière à travers la peinture et la sculpture. Tous se répondent et donnent à voir la formidable aventure que furent ces années parisiennes et qui semble se dessiner en creux de cette rare collection.

In the period immediately after the war, Paris was a sanctuary, a vital centre for this new generation of artists in the process of revolutionising painting. Thus in the art scene, new names emerged who were gradually linked with the explosion of Abstraction: Bram van Velde, Maria Helena Vieira da Silva, Jean Paul Riopelle, Shirley Jaffe and Gérard Schneider. All these artists mingled with each other in life, and their works frequently hung together in galleries. They each expressed their own particular vision and approach in their desire to paint differently.

Presented for the first time at auction, this remarkable group of works from a private French collection illustrates the intense creative energy that fired these artists. Assembled with patience and passion, all the works possess their own story, each one brilliantly symbolic of the many forms taken by Abstraction during the Fifties and Sixties.

Here, the signs traced by Schneider seem to respond to the expressionism of Jaffe; Vieira da Silva probes the deconstruction of perspective through her chessboard compositions, while Van Velde pursues his quest for form, leaving Riopelle to explore material through painting and sculpture. They all echo each other, giving expression to the extraordinary adventure of this Parisian period, seemingly epitomised by this rare collection.





20

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA (1908-1992)

Le couloir (ou Intérieur)

signé et daté (en bas à droite)
huile et mine de plomb sur toile
46 x 55 cm. (18 $\frac{1}{8}$ x 21 $\frac{5}{8}$ in.)
Peint en 1948.

€600,000-800,000

\$670,000-890,000
£440,000-580,000

PROVENANCE:

Galerie Pierre, Paris
Galerie Beyeler, Bâle
Collection Jourdan Barry, Paris
Galerie Prazan, Paris
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

EXPOSITION:

Paris, Galerie Pierre, *Vieira da Silva*, juin-juillet 1949 (illustré au catalogue d'exposition).
Bâle, Galerie Beyeler, *Bazaine, Bissière, Manessier, Nicholson, Vieira da Silva, de Staël*, juin-juillet 1958, No. 28 (illustré au catalogue d'exposition).
Lisbonne, Fondation Árpád Szenes-Vieira da Silva, *A linha do espaço. Vieira da Silva, Árpád Szenes e os seus contemporâneos*, mai-septembre 2015 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 57).

BIBLIOGRAPHIE:

G. Weelen et J.-F. Jaeger, *Vieira da Silva, Catalogue raisonné*, Genève, 1994, No. 595 (illustré p. 118).

*LE COULOIR (OU INTERIEUR); SIGNED AND DATED LOWER RIGHT;
OIL AND GRAPHITE ON CANVAS.*

« Parce que le tableau ce n'est pas l'évasion, il doit être un ami qui vous parle, qui découvre les richesses en vous et autour de vous. »

"The picture is not is an escape, it should be a friend who talks to you, who discovers the richness in you and around you."

Maria Helena Vieira da Silva



Pierre Bonnard, *Le Bain*, 1932. © The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence / ADAGP Paris, 2015.





Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room, The Souls of Millions of Light Years Away*, 2013.
© Garage Museum of Contemporary Art, Moscou.

Pour Maria Helena Vieira da Silva, pénétrer l'espace de l'œuvre doit être vécu comme une expérience, une immersion au cœur de la peinture. A ce titre, *Le couloir (ou Intérieur)* est un exemple emblématique de cette démarche intellectuelle et plastique de l'artiste d'absorption de l'œil par le jeu subtil d'une déconstruction géométrique. Réalisée en 1948, alors que Vieira da Silva vient de retrouver son atelier parisien après avoir passé plusieurs années au Brésil, *Le couloir (ou Intérieur)* aborde la question de la grille ou du damier que l'artiste a entreprise il y a un peu plus d'une dizaine d'années avec une composition fondatrice, *La chambre à carreaux* de 1935, aujourd'hui conservée à la Tate Gallery de Londres. En effet, très tôt, ses recherches s'orientent vers la construction d'un espace géométrique structuré de formes simples – carrés et losanges – dont elle s'applique à perturber la fixité par l'emploi de tonalités dont l'agencement et la répétition introduisent le mouvement au sein au sein de la grille. Vieira da Silva trouve ainsi une forme d'équilibre – particulièrement frappant ici – entre une organisation volontairement rationnelle qui tend à contraindre la composition et un éclatement de la structure par la distorsion de certaines lignes et l'explosion de couleurs d'une fraîcheur et d'une intensité rarement employées dans sa palette. Ses influences sont multiples et convoquent tout autant le souvenir du carrelage de la *Flagellation du Christ* de Piero della Francesca, les carreaux des *Femmes au bain* de Bonnard ou les intérieurs métaphysiques de Chirico que le choc visuel reçu avec la découverte de Paul Klee et de Torrès-Garcia au tout début des années trente. Cependant, Vieira da Silva se nourrit de son propre vécu pour construire son propre lexique pictural: « Au Portugal, on trouve beaucoup de petits carreaux de faïence, les *azulejos*, le mot vient d'azur, parce qu'ils étaient bleus. [...] Cela aussi m'a influencée. Enfin cette technique donne une vibration que je recherche et permet de trouver le rythme d'un tableau. ».

Attachée à l'idée primordiale d'incertitude, l'univers créé par Vieira se veut une rupture, une perturbation autant qu'une surprise. « Tout est tellement subtil ! Tout ce qui est réel, tout ce qui est stable : c'est faux ». Poursuivant cette idée, elle entend conférer à son œuvre valeur d'expérimentation : « Si j'ai utilisé ces petits carreaux, cette perspective... chancelante (terme choisi par Guy Weelen), c'est parce que je ne voyais pas l'intérêt de suivre Mondrian ou un autre. [...] Je voulais que les gens ne soient pas passifs. Je voulais qu'ils viennent, qu'ils se promènent, montent, descendent. ». Cette problématique de l'immersion du spectateur au sein de l'œuvre afin de l'interroger sur son interaction avec cette dernière est une question d'une extrême modernité qui a trouvé des échos jusque dans les *Infinity Rooms* de Yayoi Kusama. Indissociable de sa propre vie, la peinture de Vieira da Silva est avant tout le reflet d'une intériorité qui n'aspire qu'à l'inattendu: «Chaque jour je m'étonne davantage d'être, de rouler dans l'espace sur une boule. On nous parle de réalité. Tout m'étonne, je peins mon étonnement qui est à la fois émerveillement, terreur, rire. Je voudrais ne rien exclure de mon étonnement. Je voudrais faire des tableaux avec beaucoup de choses, avec toutes les contradictions. Avec l'inattendu.».

Maria Helena Vieira da Silva believed that penetrating the space of the work should be felt as an experience, an immersion in the heart of the painting. In this respect, *Le couloir (ou Intérieur)* is a speaking example of the artist's intellectual and visual quest to absorb the eye through subtle play with geometrical deconstruction. Painted in 1948, when Vieira da Silva had recently returned to her Paris workshop after several years in Brazil, *Le couloir (ou Intérieur)* tackles the question of the grid, or the chessboard, which the artist had begun to explore a little over ten years previously with a seminal composition, *La chambre à carreaux* of 1935 (now in London's Tate Gallery). Very early on, her work focused on constructing a geometric space structured by simple forms (squares and diamonds), endeavouring to disrupt their fixedness through the use of hues whose layout and repetition introduced movement into the grid. In this way, Vieira da Silva found a form of balance – particularly striking here – between a deliberately rational organisation designed to constrain the composition, and a fragmentation of the structure through the distortion of certain lines and an explosion of fresh, intense colours rarely used in her palette. Her influences were numerous, simultaneously reminiscent of the tiling in Piero della Francesca's *Flagellation of Christ*, the tiling in Bonnard's *Femmes au bain* and the metaphysical interiors of Chirico, together with the visual shock she received on discovering Paul Klee and Torrès-Garcia in the early Thirties. However, Vieira da Silva drew on her own experience to construct her own pictorial lexicon: "In Portugal, you find a great many small ceramic tiles, *azulejos*. The term comes from the word for blue, "azul," because they are blue. [...] This also influenced me. And this technique produces the vibration I was looking for, making it possible to find the rhythm of a picture."

Attached to the crucial idea of uncertainty, the world created by Vieira sought to create a break and a disturbance as well as a surprise. "Everything is so subtle! Everything that is real, everything that is stable is false." Pursuing this idea, she endeavoured to see her work as an experiment: "if I have used these small tiles and this... tottering (the term used by Guy Weelen) perspective, it is because I did not see the advantage in following Mondrian or anyone else. [...] I wanted people not to be passive. I wanted them to come in, walk around, move up and down." This question of immersing viewers in the work in order to explore their interaction with it was a matter of extreme modernity, which has found an echo right down to Yayoi Kusama's *Infinity Rooms*. Inseparable from her own life, Vieira da Silva's painting is above all the reflection of an interiority that aspired only to the unexpected: "Each day I am ever more astonished at the fact of being, of rolling around space on a ball. They talk to us about reality. Everything astonishes me; I paint my astonishment, which is wonder, terror and laughter all at once. I want to exclude nothing from my astonishment. I want to make pictures full of things, full of every possible contradiction. Full of the unexpected."



Julie Mehretu, *Stadia II*, 2004, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania.
© Julie Mehretu/The Project, New York

Le couloir (ou Intérieur) dans l'atelier de Maria Helena Vieira da Silva et Árpád Szenes.
© Tous droits réservés / ADAGP Paris, 2015.



■ 21

JEAN-PAUL RIOPELLE (1923-2002)

La promenade

huile sur toile
140 x 270 cm. (55½ x 106¼ in.)
Peint en 1964.

€700,000-1,000,000

\$780,000-1,100,000

£510,000-720,000

PROVENANCE:

Collection Betsy Jolas et Docteur Gabriel Illouz, Paris
Galerie Jean Fournier, Paris
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

EXPOSITION:

Paris, Galerie Jean Fournier, *Au-delà du 120*, octobre 1964.
Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie, *Jean Paul Riopelle*, juin-août 1980, No. 12.
Nancy, Musée des Beaux-Arts, *Riopelle à Nancy*, décembre-février 1980-1981.
Paris, Galerie Jean Fournier, *Irons-nous à Vanves ou à Meudon saluer Jean Paul ?... Riopelle et ses amis*, No. 12, décembre 1999.
Paris, Galerie Philippe Gravier, *Riopelle-Waldberg, Forêt des spontanités*, octobre-novembre 2002.

BIBLIOGRAPHIE:

Riopelle vu par..., textes et entretiens recueillis par M. Waldberg, Centre Culturel canadien, Paris, 2004 (illustré p. 90).
Y. Riopelle, *Jean Paul Riopelle, catalogue raisonné 1960-1965 Tome 3*, Montréal, 2009, No. 1964.010H.1964 (illustré en couleurs p. 196-197).

'LA PROMENADE'; OIL ON CANVAS.

Emblématique de la rupture qui s'opère dans l'œuvre de Riopelle au tournant des années 1960, *La promenade* – peint en 1964 – figure sans doute parmi les œuvres les plus importantes et imposantes réalisées par l'artiste au cours de cette période faite de reconnaissance publique et de remises en cause.

La reconnaissance, l'artiste la côtoie désormais au quotidien après plusieurs expositions d'envergure internationale et en représentant notamment le Canada à la Biennale de Venise de 1962. L'année suivante, il voit également la Galerie nationale du Canada lui consacrer une importante rétrospective de son œuvre. Fort de ce succès, Riopelle ne se contente pourtant pas d'approfondir les codes qui ont fait connaître sa peinture. En effet, l'artiste refuse de se laisser enfermer dans une abstraction expressionniste qui l'enfermerait dans la décennie précédente. Au contraire, il tend à s'affranchir du carcan des écoles ou des mouvements pour jouir d'une liberté tout entière. Il laisse ainsi remonter le dessin à la surface de la matière. Il ne craint pas que l'image ressurgisse de cet agglomérat de couleurs, de couches et de transparences.

Provenant de l'ancienne collection du docteur Gabriel Illouz et de la musicienne Betsy Jolas, qui furent tous deux intimes de Riopelle et de sa compagne de l'époque, Joan Mitchell, *La promenade* possède, en filigrane, une histoire sur l'intimité et l'amitié du peintre. « Mon mari, Gabriel Illouz, était médecin, et pendant que nous séjournions dans le Midi, il avait été appelé pour soigner le

Symbolic of the dramatic change that took place in Riopelle's work in the early Sixties, La promenade of 1964 is undoubtedly one of the most impressive and important works he produced during this period of public recognition and artistic questioning.

The artist was now a household name after several international exhibitions, and having represented Canada at the 1962 Venice Biennial. The following year, the National Gallery of Canada also devoted a major retrospective to his work. Though encouraged by this success, Riopelle did not content himself with further exploration of the codes that had made his painting famous. He refused to confine himself to an Abstract Expressionism that tied him to the previous decade, seeking rather to throw off the shackles of all schools and movements and achieve total freedom. For example, he allowed patterns to rise to the surface of the material, unafraid of letting images emerge from this mix of colours, layers and transparencies.

La promenade belonged to the former collection of Dr Gabriel Illouz and the musician Betsy Jolas, who were both close friends of Riopelle and his then companion, Joan Mitchell. The painting is imbued with the history of the painter's private world and friendship. "My husband, Gabriel Illouz, was a doctor, and when we lived in the Midi, he was called out to treat the sailor









Jean Paul Riopelle, *Sans titre*, 1964. © Hirshhorn Museum and Sculpture Garden / ADAGP Paris, 2015.

marin de Jean-Paul. [...] Il se trouve qu'en plus d'être médecin, Gabriel était passionné de peinture. Il a tout de suite compris qui était Jean-Paul. Entre eux, ça a accroché immédiatement et je l'ai bientôt, à l'invitation de Jean Paul et Joan, accompagné rue Frémicourt où ils habitaient. [...] Tous les deux. Magnifiques, énormes. Deux êtres d'envergure. Savez-vous que c'est moi qui suis à la source de leur installation à Vétheuil ? Tout à fait par hasard. [...] Un jour j'ouvre *Le Monde* et je vois une propriété à vendre à Vétheuil. Je le dis à Joan en lui suggérant d'aller voir. C'était une maison dont une partie avait été occupée par Monet. [...] » (Betsy Jolas, citée in M. Waldberg, *Riopelle vu par...*, Paris, 2004, p. 88.)

La promenade appartient à un ensemble d'œuvres de très grand format réalisé entre 1963 et 1965, à l'image de *Point de rencontre - Quintette* (1963) conçue pour l'aéroport de Toronto et aujourd'hui conservée à l'Opéra Bastille de Paris ou encore *Sans titre* (1964), gigantesque triptyque appartenant au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington. En 1964, notre tableau est d'ailleurs présenté dans une importante exposition organisée par le galeriste Jean Fournier autour de grands formats récents. Ce dernier se souvient d'ailleurs : « Sa deuxième exposition chez moi, et la plus importante, a eu lieu en 1964, elle fut intitulée *Au-delà du 120*. [...] Giacometti était venu et comme Jean Paul était absent, je l'accueillis. En avançant dans la galerie, Giacometti aperçut à près de quinze mètres de distance un grand tableau et me dit : Jean Paul est un être extraordinaire ! » (Jean Fournier, cité in *ibid.*, p. 32).

La palette de Riopelle se modifie, les tons sont plus subtiles, noyés dans cette lumière qu'apportent les touches de blanc et de gris. « Quand on se met devant une toile vierge pour peindre, on renie toutes les toiles qu'on a faites avant. Sinon, à quoi bon ? » explique l'artiste. En effet, il semble explorer constamment de nouvelles pistes mais avec toujours une volonté persistante de s'approcher un peu plus près d'une vérité de la peinture, celle qui transcrit au plus près l'impression persistante d'une nature désormais indissociable de sa peinture. A la fois souvenir, chimère et sensation perçue, la nature sourde dans *La promenade* comme une invitation à l'évasion et à la rêverie. Betsy Jolas, qui a vécu près d'un quart de siècle en compagnie de l'œuvre, synthétise parfaitement la posture unique de Riopelle : « Risquer ne lui posait aucun problème, c'était naturel chez lui. Alors que bien des artistes, même de talent se répètent une fois le succès venu, Riopelle, lui, ne s'est jamais répété. C'est là son mérite, sa grâce, son génie propre. C'est là sa générosité. »

*who worked for Jean-Paul. [...] It happened that as well as being a doctor, Gabriel adored painting. He grasped exactly who Jean-Paul was. They got on immediately, and very soon, at Jean-Paul and Joan's invitation, I went with him to Rue Frémicourt, where they used to live. [...] Both of them were magnificent, immense: two beings of vast stature. Incidentally, I was responsible for their going to live in Vétheuil. Quite by chance. [...] One day I opened Le Monde and saw a house for sale in Vétheuil. I told Joan, and suggested they went to see it. Monet had once lived in part of the house. [...]» (Betsy Jolas, cited in M. Waldberg, *Riopelle vu par...*, Paris, 2004, p. 88.)*

*La promenade belongs to a series of very large format works produced between 1963 and 1965, which include Point de rencontre - Quintette (1963) commissioned for Toronto's airport and now in the Paris Opera Bastille, and Untitled (1964), a gigantic triptych now in the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, in Washington. In 1964, this painting was presented at a major exhibition of recent large formats staged by the gallery owner Jean Fournier. He recalls that "Riopelle's second exhibition, also the largest, took place in 1964, and was entitled Au-delà du 120. [...] Giacometti turned up, and as Jean-Paul was not there, I greeted him. Moving through the gallery, Giacometti saw a large painting from about 15 metres away, and said to me, "Jean-Paul is an extraordinary being!" (Jean Fournier, cited in *ibid.*, p. 32).*

*Riopelle's palette changed, and his colours became more subtle, bathed in the light provided by touches of white and grey. "When you stand before a blank canvas ready to paint, you disown all the paintings you have done before - otherwise, what's the point?" said the artist. And it is true that he constantly seemed to explore new avenues, with a dogged determination to get ever closer to a truth in painting: the one that most closely expressed the persistent impression of a nature now inseparable from his art. Simultaneously memory, fantasy and perceived sensation, the muted nature in *La promenade* seems like an invitation to flight and reverie. Betsy Jolas, who spent nearly a quarter of a century with the work, sums up Riopelle's unique stance succinctly: "Taking risks was never a problem; it was totally natural with him. While many artists, even talented ones, repeated themselves once they had become successful, Riopelle never ever did the same thing. That was his merit, his grace, his particular genius. That's where his generosity lay."*

Jean Paul Riopelle à la barre du Sérica, vers 1965.
© Tous droits réservés.



22

BRAM VAN VELDE (1895-1981)

Sans titre

huile sur toile
100 x 81 cm. (39% x 31% in.)
Peint en 1952-1953. Montrouge, 1951.

€180,000-250,000

\$200,000-280,000
£130,000-180,000

PROVENANCE:

Collection Jacques Putman, Paris
Collection Jan Krugier, Genève
Galerie Krugier & Cie, Genève
Galerie Jan Krugier, Genève
Collection privée, France
Collection privée, Agen
Galerie Lelong, Paris
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

EXPOSITION:

Amsterdam, Stedelijk Museum, Elf Tijdgenoten uit Parijs, juin 1953, No.85
Genève, Galerie Krugier & Cie, *Bram van Velde*, octobre 1962, No. 9.
Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, Bram van Velde, novembre-décembre 1966, No. 34, pl. 32.
Maastricht, Bonnefantenmuseum, Bram van Velde, juin-septembre 1989 (non illustré) ; Paris, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, octobre 1989-janvier 1990 (illustré p. 91 au catalogue d'exposition) ; Valence, IVAM Centre Julio González, février-mars 1990 ; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mars-mai 1990 (illustré au catalogue d'exposition p. 93).

BIBLIOGRAPHIE:

Georges Duthuit, « Maille à partir avec Bram van Velde », *Cahiers d'art*, No. 1, Paris, juillet 1952 (illustré p. 79, daté de 1951)
Jacques Putman, *Bram van Velde, catalogue général de l'œuvre peint 1907-1960*, Turin, Paris et New York, 1961, No. 161, pl. 44.

Cette œuvre sera intégrée au catalogue raisonné des peintures de Bram van Velde en préparation par Rainer Michael Mason.

'UNTITLED'; OIL ON CANVAS.

Précurseur et incompris, rare et incontournable, la personnalité de Bram van Velde conserve une part de mystère, une aura qui a laissé une empreinte durable. Artiste souvent qualifié de « maudit » tant sa reconnaissance critique et publique fut tardive, peu d'artistes ont su comme lui traverser pratiquement un siècle de création et parvenir à une œuvre d'une cohérence aussi incontestable. Bram van Velde ne connaît le succès que tardivement après avoir rencontré les plus grandes difficultés pour montrer sa peinture et parvenir à la faire accepter. S'il parvient à exposer chez de grands galeristes - Samuel Kootz à New York, Aimé Maeght à Paris - chaque nouvelle exposition se solde par une déception. Seule une petite poignée d'amis, artistes, amateurs et critiques lui apportent un soutien indéfectible, parmi lesquels on compte notamment Samuel Beckett, Jacques Putman ou Georges Duthuit. Parallèlement, les épreuves qu'il traverse semblent nourrir sa peinture. Comme il l'explique : « Je ne fais pas de la peinture. Je tâche de rendre visibles les phénomènes de notre époque. ».

Sans titre peint en 1952-1953 est un témoignage de cette parfaite maîtrise à laquelle parvient van Velde. La peinture y est faite de rupture, elle brise les lignes, crée des pauses entrecoupées d'élan. Elle invite l'œil à la parcourir en un mouvement sans cesse renouvelé jusqu'à ce qu'elle laisse une impression d'équilibre. Les teintes éclatantes répondent aux tonalités plus sombres, aux camaïeux de bruns et de gris dont surgissent jaunes, rouges, verts ou bleus percutants. Patrick Waldberg, qui fait la connaissance du peintre en 1953, dresse un portrait de l'artiste qui semble entrer en résonance avec sa propre peinture : « Bram jouit de ce rare privilège qu'est la dignité physique : un corps mince, droit et souple de plante aquatique, surmonté par un visage d'hermine aux yeux de saphir clair, qu'anime une expression un peu traquée d'enfant perdu et surpris. De temps en temps, un rire soudain et muet brise la mélancolie de ce visage, et l'agite en un frémissement de rides concentriques qui se propagent comme des ondes, telle la surface d'une eau dormante que viendrait troubler le choc d'un caillou. » (P. Waldberg, *Mains et Merveilles*, Paris, 1961, pp. 100-101). Chaque toile est le fruit d'un travail intense, d'une implication destructrice qui le conduit à ne produire que peu d'œuvres. Ainsi chacune d'entre elles semble être autant un aboutissement qu'une remise en cause, un dépassement de soi. « Un dévoilement sans fin, comme l'écrit Samuel Beckett, voile derrière voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau. »

Bram Van Velde was an extraordinary, significant, misunderstood trail-blazer, whose personality has preserved its share of mystery: an aura that has left a lasting imprint. Though he was often described as "accursed" because critical and public acclaim came to him so late, few other artists have had creative lives spanning nearly a century, and achieved such undeniable consistency in their work. Van Velde only achieved success late on, after encountering enormous problems in showing his work and getting it accepted. Although his exhibition with leading galleries such as Samuel Kootz in New York and Aimé Maeght in Paris, each new show ended in disappointment. Only a handful of friends, artists, art lovers and critics provided unfailing support. They included Samuel Beckett, Jacques Putman and Georges Duthuit. At the same time, his tribulations seemed to nurture his art. As he said, "I do not do painting. I endeavour to make visible the phenomena of our times."

*Untitled, painted in 1952-1953, illustrates the perfect mastery achieved by Van Velde. Here the painting consists of discontinuities - lines are broken up and pauses created, interspersed with outbursts of energy. It leads the eye to travel over it repeatedly, in constant movement, until it leaves an impression of balance. Bright colours respond to darker shades, with monochromes of browns and greys from which emerge trenchant yellows, reds, greens and blues. Patrick Waldberg, who met the painter in 1953, left a portrait of the artist that seems in tune with his painting: "Bram enjoys the rare privilege of physical dignity: a slim body, upright and supple as an aquatic plant, surmounted by a stoat's face with bright blue eyes and the somewhat hunted look of a lost, puzzled child. From time to time a sudden, mute smile breaks through the melancholy of his face, agitating it in trembling concentric lines that spread like waves, like the surface of still water disturbed by the splash of a pebble." (P. Waldberg, *Mains et Merveilles*, Paris, 1961, pp. 100-101). Each painting was the result of intense labour - a destructive involvement that meant that he produced very few pieces. So each work seems to embody a question and a new challenge as much as an accomplishment. Samuel Beckett described his work as "an endless revelation, veil behind veil, layer upon layer of imperfect transparencies; a revelation of that which cannot be revealed, of nothing, and then the thing again."*







■ 23

SIMON HANTAÏ (1922-2008)

Sans titre

signé et daté 'Simon Hantai 56' (en bas à droite)

huile sur toile

150 x 220 cm. (59 x 86½ in.)

Peint en 1956.

€150,000-200,000

\$170,000-220,000

£110,000-140,000

PROVENANCE:

Galerie Jean Fournier, Paris

Collection privée, Europe

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

'UNTITLED'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; OIL ON CANVAS.



Simon Hantai dans son atelier à la Cité des Fleurs en 1955.

© Etienne Sved © ADAGP, Paris 2015



■ f24

GERMAINE RICHIER (1902-1959)

Le Griffu

signé et numéroté 'G. Richier H.C.1' (sur le pied droit) et porte le cachet du fondeur 'Susse Fondeur Paris' (sur le pied gauche)
bronze avec patine foncée
90.1 x 88.9 x 66 cm. (35½ x 35 x 26 in.)
Réalisée en 1951-52, cette œuvre porte le numéro HC1 du tirage original comprenant onze épreuves : 1/6 à 6/6 et HC1, HC2, HC3, EA, 0/6.

€320,000-420,000

\$360,000-460,000
£240,000-300,000

PROVENANCE:

Galerie Beaubourg, Paris
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en 1985

EXPOSITION:

Bâle, Kunsthalle, *Germaine Richier, Bissière, H.R. Schiess, Vieira da Silva, Raoul Ubac*, juin-juillet 1954, No. 13 (un plâtre original exposé et illustré au catalogue de l'exposition).
Amsterdam, Stedelijk Museum, *Vieira da Silva, Germaine Richier*, février-mars 1955, No. 38 (un autre exemplaire exposé).
Lille, Roubaix, Galerie Marcel Evrard, *Germaine Richier, Roger Vieillard*, 1955, No. 8 (un autre exemplaire exposé).
Paris, Musée Rodin, *Exposition internationale de sculpture contemporaine*, juin 1956, No. 66 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition).
Paris, Musée National d'Art moderne, *Germaine Richier*, octobre-décembre 1956, No. 29 (un autre exemplaire exposé et illustré pl. VIII).
New York, Museum of Modern Art, *New acquisitions*, 1957, No. 1342 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition).
New York, Martha Jackson Gallery, *The Sculptures of Germaine Richier*, novembre-décembre 1957, No. 9 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition).
Nice, Palais de la Méditerranée, *Sculptures de Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Germaine Richier, Ossipe Zadkine*, 1957-1958, No. 32 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition pl. V).
Zurich, Kunsthhaus, *Germaine Richier*, juin-juillet 1963, No. 48 (un autre exemplaire exposé).
Arles, Musée Réattu, *Germaine Richier*, juillet-septembre 1964, No. 26 (un autre exemplaire exposé).
Paris, Galerie Creuzevault, *Germaine Richier 1904-1959*, 1966 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition p. 72).
Paris, Musée Rodin, *Formes humaines, IIIe Biennale internationale de sculpture contemporaine*, mai-juin 1968, No. 5 (un autre exemplaire exposé).
Arles, Musée Réattu, *L'olivier et l'art*, mai 1970 (un autre exemplaire exposé).
Cologne, Museen der Stadt, *Westkunst*, mai-août 1981, No. 494 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition).
Paris, Centre Georges Pompidou, *Le siècle de Kafka*, juin-septembre 1984 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition).
Saint-Etienne, Musée d'Art moderne, *L'Art en Europe et les années décisives : 1945-1953*, décembre-février 1988 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition pp. 91-94).
Humblebaeck, Louisiana Museum of Modern Art, *Germaine Richier*, août-septembre 1988, No. 17, pp. 20-32 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs au catalogue de l'exposition p. 22).
Saint-Etienne, Musée d'Art moderne, *L'écriture griffée*, décembre 1990-février 1991, No. 205 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition pp. 163-171).
Paris, Musée de La Poste, *Olivier Debré - 50 tableaux pour un timbre*, Timbre Europa 1993, *Découverte d'une autre édition artistique de La Poste : Germaine Richier*, Timbre Europa 1993, avril 1993 (un autre exemplaire exposé).
Londres, Tate Gallery, *Paris Post War: Art and Existentialism*, 1945-1955, juin-septembre 1993, No. 101 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition).
Paris, Galerie Odermatt, *Hommage à Germaine Richier*, avril 1992 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs p. 43).
Saint-Paul, Fondation Maeght, *Germaine Richier Rétrospective*, avril-juin 1996, pp. 104-106 (un autre exemplaire exposé et illustré sur la couverture du catalogue de l'exposition et pp. 104-105).
Berlin, Akademie der Künste, *Germaine Richier*, 1997, No. 49 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition p. 60; vue d'atelier illustré pp. 15, 36, 42, 158, 159, 176, 36, 158-159).
Luxembourg, Musée d'Art moderne Grand-Duc Jean - *Préfiguration, L'École de Paris? 1945-1964*, décembre 1998 - février 1999 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition).
Venise, Guggenheim Museum, *The Nasher Sculpture Garden at the Peggy Guggenheim Collection*, 1999 (un autre exemplaire exposé).

Luxembourg, Grand-Duché du Luxembourg, *Hommage à Germaine Richier*, juin-août 2001 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs p. 53).
Modène, Foro Boario, *Da Modigliani al contemporaneo - Scultura dalle collezioni Guggenheim*, novembre 2003 - mars 2004 (un autre exemplaire exposé).
Linz, Lentos Kunstmuseum Linz, *Paris 1945-1965. Metropole der Kunst. Jahrzehnte des Aufbruchs. Malerei - Plastik - Grafik - Fotografie*, décembre 2003 - mars 2004 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition).
Durham, Nasher Museum of Art at Duke University, *The Evolution of the Nasher Collection*, octobre 2005-mai 2006 (un autre exemplaire exposé).
Venise, Peggy Guggenheim Collection, *Richier*, octobre 2006 - février 2007 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition; vue de l'atelier avec un plâtre original illustré au catalogue de l'exposition).
Lyon, Musée des Beaux-Arts, *Picasso, Matisse, Dubuffet, Bacon... Les modernes s'exposent au musée des Beaux-Arts de Lyon*, octobre 2009 - février 2010 (un autre exemplaire exposé).
Cologne, Museum Ludwig, *Before the law - Post-War Sculpture and Spaces of Contemporary Art*, décembre 2011 - avril 2012 (un autre exemplaire exposé).
Berne, Kunstmuseum Bern, *Germaine Richier Rétrospective*, novembre 2013 - juin 2014, No. 53 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition pp. 98 et 109).
Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, *Giacometti, Marini, Richier : la figure tourmentée*, janvier-avril 2014 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition pp. 24 et 45).
New York, Dominique Lévy Gallery - Galerie Perrotin, *Germaine Richier - Sculptures 1934-1959*, février-avril 2014 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition p. 73; vue d'atelier illustré au catalogue de l'exposition p. 72).
Mannheim, Kunsthalle Mannheim, *Germaine Richier Rétrospective*, mai-août 2014 (un autre exemplaire exposé).

BIBLIOGRAPHIE:

R. Solier, "Germaine Richier", *Les Cahiers d'art*, Paris, juin 1953, No. 28, pp. 123-129 (un plâtre original illustré).
P. Francastel, "La nouvelle sculpture, Richier Germaine", *Les Sculptures célèbres*, Paris, 1954, pp. 316-320 et 399.
W. George, "Germaine Richier", *Prisme des arts*, Paris, avril 1956, No. 2.
A. Chastel, "Au musée d'Art moderne : « Germaine Richier : la puissance et le malaise »", *Le Monde*, Paris, 13 octobre 1956.
R. Barotte, "Les expositions - Au musée d'Art moderne : « Germaine Richier sculpteur de l'inaccessible »", *Plaisir de France*, Paris, novembre 1956.
A. Watt, "Paris commentary", *The Studio*, Londres, janvier 1957, No. 153, pp. 22-25.
H.H. Arnason, préface du catalogue de l'exposition *Sculpture by Germaine Richier*, Minneapolis, Walker Art Center, 1958.
R. Barotte, "Germaine Richier... a mêlé la réalité à l'imaginaire", *Le Journal des Arts*, Paris, 4 août 1959, p. 6E.
J. Cassou, *Richier*, Paris, 1961.
R. Varia, "Un poète tragique", in *Secolul 20*, Bucarest, 1968, No. 3.
R. Barotte, "A la rencontre de Germaine Richier (1904-1959), le sculpteur qui va... au-delà de", *Vision sur les arts*, Béziers, novembre 1978.
Brassaï, "Germaine Richier", *Les Artistes de ma vie*, Paris, 1982, pp.194-197.
I. Jianou, G. Xuriguera et A. Lardera, "Germaine Richier", *La Sculpture moderne*, Paris, 1982, p. 178.
J.-L. Ferrier et Y. Le Pichon, "Adieu à Germaine Richier, Sculpture 1959", *L'Aventure de l'art au XX^e siècle*, Paris, 1988, p. 563.
E. Lebovici, "L'atelier de Germaine Richier vu par Pierre-Olivier Deschamps", *Beaux-Arts magazine*, Paris, novembre 1989, No. 73, pp. 94-99.
F. Morris, "Germaine Richier (1902-1959)", in catalogue de l'exposition *Paris Post War: Art and Existentialism, 1945-1955*, Tate Gallery, Londres, 1993, pp. 161-162.
P. Levy, "London's Frenetic Gallery Scene: O'Keeffe sinks; Freud is missing", *The Wall Street Journal Europe*, 11 juin 1993.
D. Gébé, "Philatelie : Bon à savoir", *Le Républicain Lorrain*, Woippy, 10 Avril 1994.
"De l'art déco à Germaine RICHIER", *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, No. 25, Paris, 17 juin 1994, pp. 21-22.
M. Frechuret, "L'enfouissement", catalogue de l'exposition *L'envolée, l'enfouissement*, Musée Picasso, Antibes, 1995, pp. 88-89 et 117-118.
G. Breerette, "Les étranges créatures de Germaine Richier enfin rassemblées", *Le Monde*, Paris, 17 avril 1996 (un autre exemplaire illustré).
P. Piguet, "Dans ses sculptures, Germaine Richier réconcilie l'homme et la nature", *La Croix*, Paris, 18 avril 1996.
B. Heitz, "Rétrospective Germaine Richier : Le chaos debout", *Télérama*, Paris, mai 1996, p. 92-94 (un autre exemplaire illustré).
A. Spire, "Germaine Richier ou la stratégie de la mante religieuse", *L'Humanité*, Saint-Denis, 9 mai 1996, p. 20.
I. Goldberg, "Les bêtes humaines de Germaine Richier", *Beaux-arts magazine*, Paris, mai 1996, p. 64-68 (un autre exemplaire illustré).

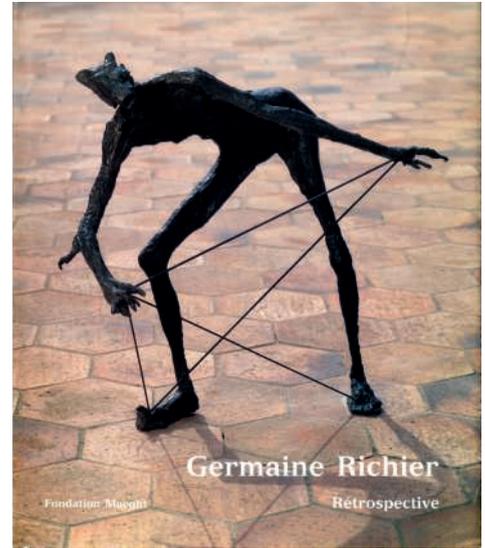
Cette œuvre figurera dans le Catalogue raisonné Vie et Œuvre de Germaine Richier, actuellement en préparation et dont Françoise Guiter est l'auteur.

'LE GRIFFU'; SIGNED AND NUMBERED ON THE RIGHT FOOT; WITH SUSSE
FOUNDRY STAMP ON THE LEFT FOOT; BRONZE WITH DARK PATINA.



Germaine Richier avec *Le Griffu* dans son atelier, 1952
© 2015 Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zürich. Tous droits réservés / ADAGP Paris, 2015.





- 1) Plâtre original du *Griffu* suspendu dans l'atelier de Germaine Richier, Avenue de Châtillon, Paris, 1952. © Luc Joubert / Archives Françaises Guiter / ADAGP Paris, 2015.
 2) Timbre à l'effigie du *Griffu* émis par la Poste en 1993. © ADAGP Paris, 2015
 3) Couverture du catalogue d'exposition *Germaine Richier* à la Fondation Maeght. © Claude Germain / ADAGP Paris, 2015.

En 1952, année où Germaine Richier participe pour la troisième fois consécutive à la Biennale de Venise, confirmant ainsi sa reconnaissance internationale grandissante, l'artiste réalise l'une des sculptures les plus emblématiques de son œuvre : *Le Griffu*. Corps sec, lignes nerveuses, tension extrême de la posture, abdomen en creux, griffes et visage aux traits zoomorphes - cette étrange bête est le produit d'un étonnant mélange entre le monde des hommes et celui du règne animal. En effet, l'aspect hybride est l'une des expressions essentielles de la sculpture de Richier : ne pouvant plus se contenter de représenter seulement ce qu'elle percevait, elle fait surgir, à partir du *Crapaud* (1940), des formes qui mêlent l'humain, le végétal et l'animal et qui semblent plus à même de donner à voir l'étrangeté de la vie. L'origine autobiographique de cet imaginaire hybride a été souvent soulignée et liée aux souvenirs de la campagne de son enfance provençale. Ainsi la créature mythique du *Griffu*, autrement baptisé *Le Diable*, s'inspire directement de la *Tarasque* d'Arles. Le dragon fabuleux, censé tout détruire sur son passage avant d'être dompté par Sainte-Marthe, incarne pour Richier un être hybride par excellence selon sa description folklorique. Elle traite par ailleurs ce thème à deux reprises, la première sculpture de 1946 ayant été détruite.

À l'origine conçu pour être suspendu au plafond, *Le Griffu* contrebalance sa silhouette nerveuse grâce aux fils tendus depuis les serres d'aigle qui lui servent de doigts. L'œuvre s'insère ainsi dans l'incessante et exigeante quête d'équilibre qui a amené Richier à faire usage de fils de bronze dans plusieurs de ses réalisations. Elle les introduit ainsi pour la première fois - et tout naturellement - dans *L'Araignée I* (1946), à la fois en tant que matérialisation des lignes de force et en réseau structurant la figure ; et ils deviennent alors rapidement emblématiques de sa personnalité artistique. Ainsi, malgré la position instable et le déhanchement accentué du *Griffu*, les lignes captent avec vivacité l'espace et le géométrisent, délimitant un vide dans un volume virtuel. Les fils de bronze, qui jouent un rôle constructif dans plusieurs des sculptures de Richier, évoqueraient également dans ce cas précis les liens qui réduisent le monstre à l'impuissance, toujours en référence au mythe de la *Tarasque* d'Arles. Chez Richier, la technique s'exhibe, et cela n'est qu'un signe supplémentaire de sa modernité. L'artiste inclassable, seule élève particulière de Bourdelle, détourne la tradition académique qu'elle maîtrise parfaitement en multipliant les inventions techniques et en trouvant un équivalent à l'assemblage de Rodin ou des Surréalistes dans sa recherche de formes hybrides. L'art rompt ici avec les conventions ; l'être humain en métamorphose est renvoyé à ses origines. S'arrêtant sur le caractère singulier de son œuvre, Richier soulignait-elle d'ailleurs : « Mes personnages sont des êtres à part. À part, indépendante, telle doit être pour moi la sculpture. »

In 1952, the year when Germaine Richier took part for the third year running in the Venice biennial, thus consolidating a growing international recognition, she produced one of the most iconic sculptures in her output: Le Griffu. With its emaciated body, nervous lines, tense posture, gaunt abdomen, claws and zoomorphic face, this weird creature is an astonishing blend of the human world and the animal kingdom. The hybrid was one of the fundamental aspects of Richier's sculpture. Starting with Le Crapaud in 1940, she was no longer content to represent only what she saw, and began to create forms mingling the human, the vegetable and the animal, which she felt would express the strangeness of life more powerfully. The autobiographical origin of this imaginary hybrid has often been emphasised and linked with her childhood memories of the Provençal countryside. The mythical creature of Le Griffu, also known as Le Diable, was directly inspired by the Tarasque of Arles. For Richier, the traditional description of this mythical dragon, which was said to have destroyed everything in its path before being subdued by St Martha, was the ultimate embodiment of the hybrid being. She used the theme twice, as the first sculpture of 1946 was destroyed.

Le Griffu, originally intended to be hung from the ceiling, has a dynamic silhouette that is counterbalanced by the wires stretched between the eagle claws of its fingers. The work thus illustrates the constant, demanding quest for balance that led Richier to use bronze wires in many of her works. She introduced them for the first time, quite naturally, in L'Araignée I (1946), both to materialise the lines of force and as a framework to structure the figure, and they rapidly became a feature of her artistic persona. Despite the unstable, excessively lopsided stance of Le Griffu, the lines vigorously capture the space and geometrise it, defining a void in a virtual volume. In this particular case, the bronze wires, which play a constructive role in many of Richier's sculptures, also evoke the bonds reducing the monster to impotence: another reference to the legend of the Tarasque. With Richier, technique is made visible - a further sign of her modernity. This unclassifiable artist, Bourdelle's only private pupil, subverted the academic tradition she mastered to perfection by exploring a wealth of technical inventions, finding an equivalent to the assemblage of Rodin and the Surrealists in her search for hybrid forms. Here art breaks with convention; the human being in a state of metamorphosis harks back to its origins. With regard to the singular character of her works, Richier said, "My characters are individual beings. Individual and independent, just as sculpture has to be for me."

GERMAINE RICHIER (1902-1958)

La Mante

signé, numéroté et porte le cachet du fondeur 'G. Richier 7/8 Valsuani cire perdue' (au dos)

bronze à patine foncé

67 x 35 x 21 cm. (26 $\frac{3}{8}$ x 13 $\frac{3}{4}$ x 3 $\frac{1}{2}$ in.)

Réalisée en 1946, cette œuvre porte le numéro sept sur huit d'un tirage original comprenant onze épreuves : 1/8 à 8/8 et HC1, HC2, HC3.

€80,000-120,000

\$89,000-130,000

£58,000-87,000

PROVENANCE:

Collection Marvin Lundy, Philadelphie, Pennsylvanie
Vente anonyme, Sotheby's, Paris, 5 décembre 2012, lot 102
Acquis lors de cette vente par le propriétaire actuel

EXPOSITION:

Londres, Anglo French Art Centre, *Sculptures of Germaine Richier, engravings studio of Roger Lacourière*, septembre 1947, No. 14 (un plâtre original exposé).

Berne, Kunsthalle Bern, *Sculpteurs contemporains de l'École de Paris*, février-mars 1948, No. 119 (un plâtre original exposé et illustré au catalogue de l'exposition pl. VIII).

Bâle, Kunsthalle, *Arp, Germaine Richier, Laurens*, 1948 (un plâtre original exposé et illustré au catalogue de l'exposition).

Paris, Musée National d'Art Moderne - Centre d'art et de culture Georges Pompidou, *Paris 1937, Paris 1957*, mai-novembre 1981 (un autre exemplaire exposé).

Wuppertal, von der Heydt-Museum Wuppertal, *Fras Degas til Donald Judd. Skulpturer fra Von der Heydt - Museum Wuppertal*, octobre 1988, No. 51 (un autre exemplaire exposé et illustré en couverture du catalogue d'exposition).

Saint-Etienne, Musée d'Art moderne, *Une fondation, un musée*, février-avril 1990 (un autre exemplaire exposé).

Saint-Etienne, Musée d'Art moderne, *L'écriture griffée*, décembre 1990-février 1991, No. 201 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition).

L'Isle-sur-La-Sorgue, Hotel Campredon, *Un parcours d'art contemporain*, juin-octobre 1993 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition).

Vence, Château de Villeneuve, Fondation Emile Hugues, *Du musée au château (2) - De Monet à Soulages*, juillet-octobre 1996 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition).

Berlin, Akademie der Kunst, *Germaine Richier*, novembre-septembre 1997, No. 26 (une vue d'atelier avec un plâtre original illustré p. 188).

Vérone, Galleria d'Arte moderna - Palazzo Forti, *La creazione ansiosa - da Picasso a Bacon*, septembre 2003-janvier 2004, No. 183 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition).

Vérone, Galleria d'Arte moderna - Palazzo Forti, *La creazione ansiosa - da Picasso a Bacon*, septembre 2003-janvier 2004, No. 183 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue de l'exposition).

BIBLIOGRAPHIE:

E. Humeau, "Portrait d'artiste : Germaine Richier", *Arts*, Paris, avril 1947 (un autre exemplaire illustré p. 5).

R. Solier, "Germaine Richier, Contempt of Court", catalogue d'exposition, *Sculptures of Germaine Richier, Engravings studio of Roger Lacourière*, Londres, septembre 1947 (un autre exemplaire illustré).

G. Richier, "Richier", catalogue d'exposition, *The New Decade*, Museum of Modern Art, mai 1955-août 1955 (un autre exemplaire illustré).

B. Nebout, *Bourdelle, Giacometti, Germaine Richier au Ve Festival culturel*, Rouen, octobre 1967 (un autre exemplaire illustré).

C. Goldscheider, "Germaine Richier", *L'animal de Lascaux à Picasso*, catalogue d'exposition, Museum national d'histoire naturelle, Paris, juin 1976-janvier 1977 (un autre exemplaire illustré pp.13-14).

J.-L. Daval, *L'art en Europe, les années décisives; Giacometti, Marini, Richier*, Genève, 1987 (un autre exemplaire illustré pp. 91-94).

F. Guiter, "Biographie" in *Germaine Richier*, catalogue d'exposition, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, août-septembre 1988 (un autre exemplaire illustré pp. 20-32).

J. Beaufet, "Chaissac, Michaux, Fautrier, Richier", *Le musée d'Art moderne de Saint Etienne*, Paris, septembre 1990 (un autre exemplaire illustré pp. 76-77).

J. Beaufet, "Germaine Richier", *Ceysson, Beaufet, Dancer, Bonnard, et Frechuret*, Saint-Etienne, 1993 (un autre exemplaire illustré pp. 163-171).

H. Bellet, "La Mante, grande", catalogue d'exposition, *Germaine Richier, rétrospective*, Fondation Maeght, Saint-Paul, avril-septembre 1996 (un autre exemplaire illustré pp. 66-68).

H. Bellet, "L'Echiquier, grand", catalogue d'exposition, *Germaine Richier, rétrospective*, Fondation Maeght, Saint-Paul, avril-septembre 1996 (un autre exemplaire illustré pp.184-192).

F. Guiter, "Biographie", catalogue d'exposition, *Germaine Richier, rétrospective*, Fondation Maeght, Saint-Paul, avril-septembre 1996, pp. 19-21, 32-33, 74-75 et 108-109 (un autre exemplaire illustré).

L. M. Barbero, *Germaine Richier*, Veronne, 2006 (un autre exemplaire illustré p. 72).

F. Guiter, "Biographie", catalogue d'exposition, *Richier*, Peggy Guggenheim Collection, Venise, octobre 2006-février 2007 (un autre exemplaire illustré pp. 129-135).

Cette œuvre figurera dans le *Catalogue raisonné Vie et Œuvre de Germaine Richier*, actuellement en préparation et dont Françoise Guiter est l'auteur.

'LA MANTE'; SIGNED, NUMBERED AND WITH THE VALSUANI FOUNDRY MARK ON THE BACK; BRONZE WITH DARK PATINA.





Pierre Soulages dans les rues de Paris.
© Pierre Renate.



26

PIERRE SOULAGES (NÉ EN 1919)

Peinture 130 x 97 cm, 23 avril 1975

signé 'Soulages' (en bas à droite); signé et daté 'SOULAGES 23.4.75' (au dos)
huile sur toile
130 x 97 cm. (51 $\frac{1}{8}$ x 38 $\frac{1}{8}$ in.)
Peint en 1975.

€500,000-700,000

\$560,000-770,000
£370,000-510,000

PROVENANCE:

Galerie Verbeke, Paris
Collection Lorette Shefner, Québec
Vente anonyme, Christie's, Paris, 11 décembre 2007, lot 51
Acquis lors de cette vente par le propriétaire actuel

EXPOSITION:

Montréal, Galerie Claude-Lafitte, *Contemporaners*, novembre 1990-janvier 1991 (illustré au catalogue de l'exposition).

BIBLIOGRAPHIE:

P. Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet Peintures II. 1959-1978*, Paris, 1995, No. 735 (illustré en couleurs p. 292).

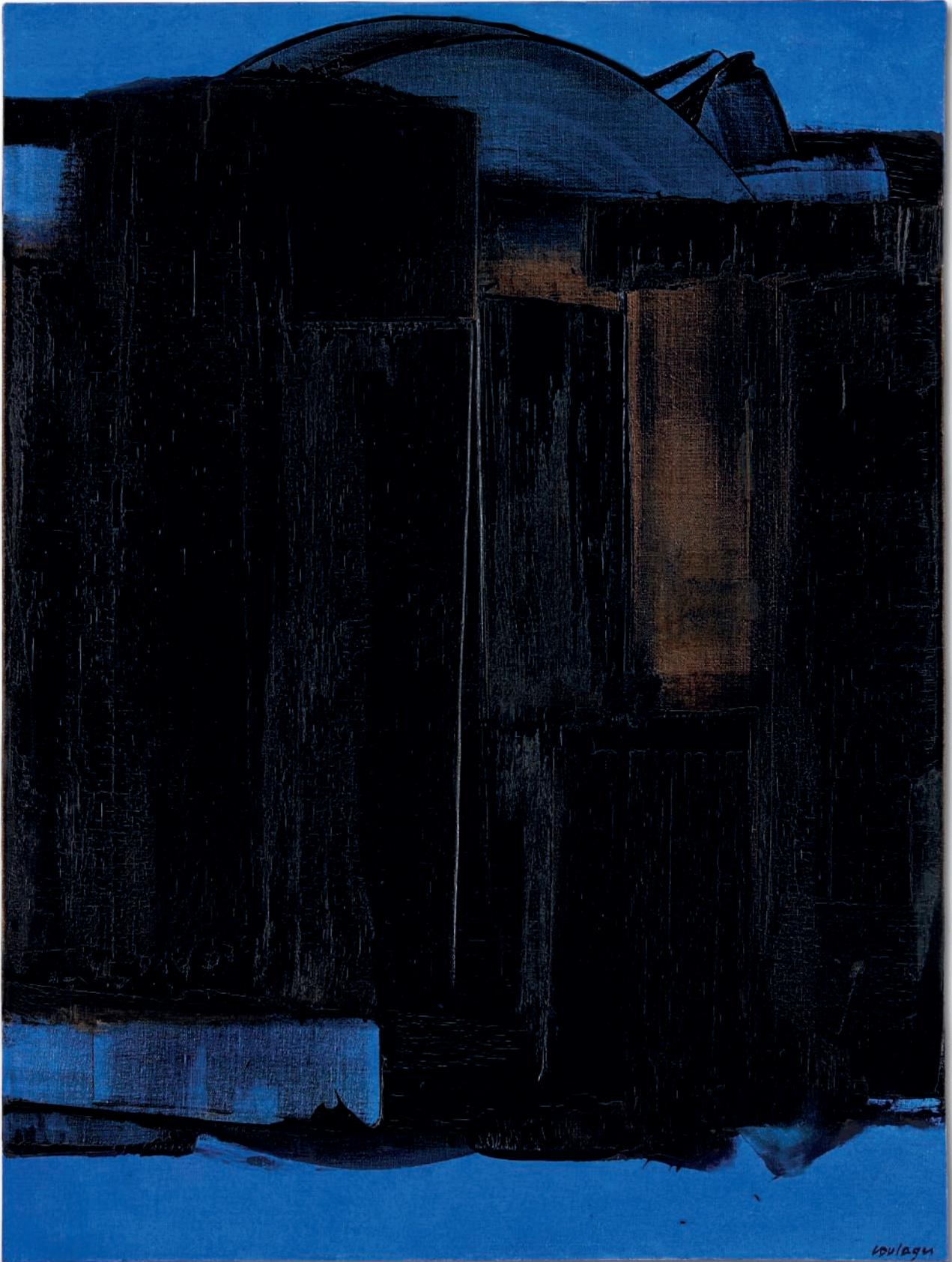
'PEINTURE 130 X 97 CM, 23 AVRIL 1975'; SIGNED LOWER RIGHT; SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS.

Avec ses aplats noirs étalés sur la toile en de larges nappes verticales et son bleu éclatant surgissant de l'arrière-plan par les marges du tableau, *Peinture 130 x 97 cm, 23 avril 1975* illustre combien Soulages tend à radicaliser sa peinture dans les années 1970. L'architecture de ses œuvres se fait plus hiératique : à l'exception d'un coup de brosse circulaire dans la partie haute, les aplats sont ici exclusivement orthogonaux, laissant transparaître des tonalités rousses surgissant des profondeurs du tableau. La matérialité-même de l'huile et les nombreux empâtements laissés par le passage de la brosse engendrent des jeux de lumière changeant constamment en fonction de la position de celui qui observe l'œuvre. Traité dans un jus beaucoup plus lisse, le bleu de l'arrière-plan est d'une extrême luminosité qui éclaire l'ensemble de la toile. Par ce jeu de contraste, *Peinture 130 x 97 cm, 23 avril 1975* incarne la façon qu'a l'artiste de jouer de la tension entre clarté et obscurité et d'utiliser le noir comme révélateur de lumière : « J'aime l'autorité du noir, sa gravité, son évidence, sa radicalité. Son puissant pouvoir de contraste donne une présence intense à toutes les couleurs, et lorsqu'il illumine les plus obscures, il leur confère une grandeur sombre. » (Pierre Soulages, préface in A. Mollard-Desfour, *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur*, Paris, 2003, p. 14).

Période d'une intense actualité muséale – Soulages expose, entre autres, en Norvège et en Suisse en 1973, à Dakar en 1974, à Mexico en 1975 – les années 1970 constituent également une transition dans l'œuvre de l'artiste, dont *Peinture 130 x 97, 23 avril 1975* donne à voir toute la dimension : si le traitement plastique et la palette de couleurs s'inscrivent dans la continuité des travaux des années 1950 et 1960, la tendance du noir à s'imposer en un bloc central sur la toile, ne laissant à l'arrière-plan qu'une place marginale aux extrémités supérieure et inférieure du tableau, semble annoncer la révolution que constitue l'outrenoir – envahissement total du noir sur la surface de l'œuvre – et qui éclatera à la fin de cette décennie.

With its solid blacks spread over the canvas in broad, vertical layers, and its glowing blue emerging from the background at the edges of the painting, Peinture 130 x 97 cm, 23 avril 1975 illustrates how Soulages radicalised his painting in the 1970s. The architecture of his works became more hieratic: apart from the circular brushstroke in the upper section, the solid colours here are exclusively orthogonal, allowing rusty tones to emerge from the depths of the picture. The very materiality of the paint and the numerous impastos left by the brush in passing produce a play with light that changes constantly according to the viewer's position. Treated in far smoother paint, the blue of the background has an intense radiance that lights up the entire canvas. Through this play on contrast, Peinture 130 x 97 cm, 23 avril 1975 shows how the artist explores the tension between light and dark, and uses black to reveal light. "I like the authority of black; its gravity, its obviousness, its radicalism. Its powerful capacity for contrast gives an intense presence to all colours, and when it illuminates the darkest shades, it gives them a sombre grandeur." Pierre Soulages, preface in A. Mollard-Desfour, Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur, Paris, 2003, p. 14).

The Seventies were a period of intense exposure for Soulages: in 1973, he exposition in Norway and Switzerland, among other countries, then in Dakar in 1974, and Mexico in 1975. They were also a phase of transition in the artist's work, whose whole dimension can be seen in Peinture 130 x 97, 23 avril 1975. While the visual treatment and colour range continue his work of the Fifties and Sixties, black's propensity for establishing itself as a central block on the canvas, leaving only a marginal place for the background at the upper and lower edges of the painting, seems to foreshadow the outrenoir revolution (with black totally taking over the work's surface), which broke out at the end of this decade.



LOULAGU

■ 27

ANSELM KIEFER (NÉ EN 1945)

Merkaba

huile, émulsion, acrylique, fusain, plâtre, fils de fer, photographie
et plomb sur toile
190 x 280 x 17 cm. (74¼ x 110¼ x 6¾ in.)
Réalisé en 2002.

€500,000-700,000

\$560,000-770,000

£370,000-510,000

PROVENANCE:

Collection Anselm Kiefer, Paris

Collection particulière, Paris

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

'MERKABA'; OIL, EMULSION, ACRYLIC, CHARCOAL, PLASTER, WIRE,
PHOTOGRAPH AND LEAD ON CANVAS.

Anselm Kiefer dit souvent envisager son art comme le médiateur de douloureuses tragédies nationales et les jalons d'un chemin vers un avenir moins sombre. Dans *Merkaba*, le rôle du « passeur » est dévolu à un navire de plomb qui semble léviter, solitaire, au-dessus d'un paysage marin désolé, motif récurrent dans l'œuvre de l'artiste depuis de nombreuses années. Réalisé en 2002, ce tableau est l'un des premiers exemples d'une grande série d'œuvres évoquant les Sept Palais des Cieux, les Sefer Hechaloth de la Kabbale, que l'artiste a commencée à la fin des années 1990.

Allemand et catholique, Kiefer effectue un retour au judaïsme dans son œuvre pour reconnaître, explorer et rendre hommage à cette foi longtemps mise à mal par son pays d'origine. La Kabbale, profondément enracinée dans la tradition orale, s'avère pour lui un objet visuel fascinant. Sa manière de transformer le mysticisme oral en un symbolisme visuel lui a valu d'être appelé « iconographe kabbalistique » (H. Bloom, *Anselm Kiefer: Troping without End*, Gagosian Gallery, cat. d'expo., Anselm Kiefer: *Merkaba*, 2002, p. 25). *Merkaba* transforme l'imagerie prékabbalistique des plus anciens textes mystiques du judaïsme en leitmotiv visuels de la transcendance.

*Anselm Kiefer often describes his art as a mediator to painful national tragedies and as a measure of passage towards an enlightened future. In *Merkaba* this role is played by a solitary leaden ship apparently levitating over a desolate landscape/seascape that has been a common motif of Kiefer's œuvre for decades. Executed in 2002, this painting is in fact one of the earliest examples of an extensive series of works referencing the Seven Palaces of Heaven or the Sefer Hechaloth of the Kabbalah that the artist commenced in the late 1990s.*

*Kiefer, a German Catholic, returns to Judaism throughout his work to recognize, explore, and pay homage to the faith his home country and religion horrendously persecuted for centuries. The Kabbalah, deeply rooted in verbal traditions, becomes a challenging visual subject for Kiefer. He has been called a "Kabbalistic iconographer," transforming verbal mysticism into visual symbolism (H. Bloom, *Anselm Kiefer: Troping without End*, Gagosian Gallery, exh. cat., Anselm Kiefer: *Merkaba*, 2002, p. 25). *Merkaba* transforms pre-Kabbalistic imagery of the earliest mystical texts of Judaism into visual tropes of transcendence.*



M E R K A B L A

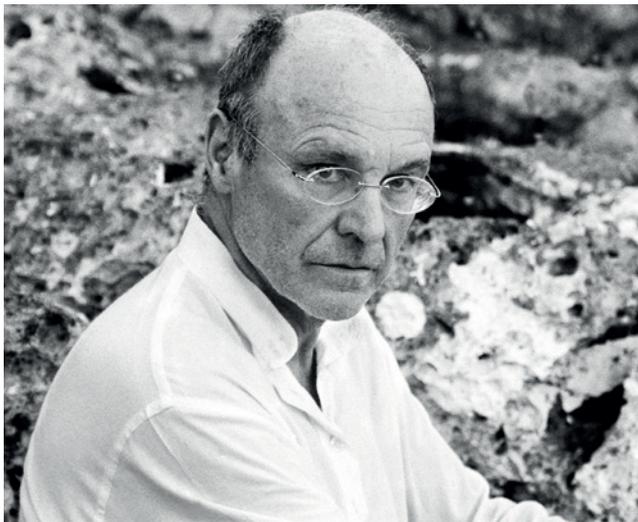




Selon la Kabbale, les textes concernant le Merkaba et les Hechaloth évoquent précisément l'assomption vers les sept palais ou temples célestes, symboles des sept réalisations de la spiritualité divine. Ce thème apparaît à de nombreuses reprises dans les œuvres de maturité de Kiefer, celles des vingt dernières années, sur tous les supports et à toutes les échelles. Le mot « Merkaba » désigne le chariot céleste mystique vu par le prophète visionnaire Ezéchiel, le véhicule du passage à travers les sept palais célestes avant l'arrivée devant le trône de Dieu. Dans Merkaba, le chariot est un bateau fait de plomb, matériau iconique et symbolique pour Kiefer, qui survole le paysage gris du pays natal de l'artiste et n'en paraît que plus divin.

Les lourdes vagues formées par des incrustations de peinture et soulignées par des marques horizontales expressives à la manière de Cy Twombly évoquent un univers différent de la rêverie de Twombly. Le paysage marin de *Merkaba*, aride et désolé, se déroule jusqu'à l'horizon sous le navire en lévitation, non pas échappé vers la nature mais plutôt paysage de guerre où le Merkaba sacré prend la forme d'un porte-avions en plomb. Par un mélange complexe de matières (huile, fusain, plomb et plâtre) Kiefer crée l'antithèse du paysage idéal ; la toile grise donne un ciel éternellement couvert et crée l'impression d'une perte inconsolable. La surface de la peinture, rugueuse et âpre, symbolise l'Allemagne de Kiefer comme une lourdeur grise, omniprésente, écrasante, à laquelle même l'artiste ne peut échapper.

Et pourtant, le petit navire est apparemment bien armé pour affronter cette chape oppressante, et il navigue avec sa cargaison sur l'océan de la vie. Pour Kiefer, le voyage de ce navire sacré est une métaphore du voyage mystique de l'artiste lui-même, du passage de sa vie et de la nature romantique et éternelle de son errance. En définitive, *Merkaba* proclame le pouvoir qu'a l'art de transcender son temps, de circuler entre les royaumes du ciel et de la terre, de s'élever au-dessus de l'histoire comme la mer grise que Kiefer déroule ici, pour finalement demeurer et se faire entendre pour l'éternité.



Anselm Kiefer. © Anselm Kiefer / Renate Graf.



Cy Twombly, Sans titre (Rome), 1971. © Christie's Images Ltd.

According to the Kabbalah, the Merkaba and Hechaloth literature deals specifically with ascent to the seven heavenly palaces or temples, which represent the seven attainments of divine spirituality. This theme has been visited numerous times in Kiefer's mature works of the past two decades, in all media and scale. Merkaba means "mystical celestial chariot" seen by the visionary prophet Ezekial, the vehicle of passage through the seven heavenly palaces before one arrives at the throne of god. In Merkaba, the chariot is a boat made from the artist's iconic and symbolic lead, which flies through the grey landscape of Kiefer's homeland, making it seem all the more divine.

The heavy waves made of encrusted paint and highlighted by expressive horizontal markings in the Cy Twombly manner evoke another universe than that of the Twombly's reverie. The dry and desolate seascape of Merkaba, extending to the horizon below the floating ship, is not an escape into nature, but rather the landscape of war with the holy Merkaba in the form of a lead aircraft carrier. By combining a complex variety of media - oil, charcoal, lead and plaster - Kiefer creates the antithesis of the ideal landscape; the grey canvas renders a permanently overcast sky and a sense of inconsolable loss. The surface of the painting is rough and unforgiving, symbolizing Kiefer's homeland of Germany as a dominant gray heaviness, overwhelming and inescapable, even for the artist himself.

However, the small vessel is apparently well-equipped to face this imprisoning realm of confinement and to navigate and carry loads across the ocean of life. For Kiefer the journey of this sacred boat is a metaphor for the mystical journey of the artist himself, the passage of his life and the Romantic and eternal nature of his wandering. Ultimately, Merkaba proclaims the capacity of art to transcend its times, passing between the realms of heaven and earth, to rise above history, like the grey sea Kiefer maps here, and finally to endure and speak for eternity.



28

MARKUS RAETZ (NÉ EN 1941)

Doppelprofil

signé des initiales, daté et numéroté 'M.R. 93 4/6' (en-dessous)

fonte

28 x 27 x 16 cm. (11 x 10½ x 6¼ in.)

Réalisée en 1993, cette œuvre est le numéro quatre d'une édition de six exemplaires.

€20,000-30,000

\$23,000-34,000

£15,000-22,000

PROVENANCE:

Collection privée, Paris

EXPOSITION:

Valence, IVAM – Centro Julio González, *Markus Raetz*, octobre 1993-janvier 1994 (un autre exemplaire exposé).

Genève, Musée Rath, *Markus Raetz*, juin-septembre 1994 (un autre exemplaire exposé).

Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, *Le miroir vivant : René Magritte, Marcel Broodthaers, Bruce Nauman, Markus Raetz*, octobre 1997-janvier 1998 (un autre exemplaire exposé).

Bienne, Centre Pasquart, *Markus Raetz*, 2001, No. XV (un autre exemplaire exposé et illustré dans le catalogue d'exposition).

'DOPPELPROFIL'; SIGNED WITH INITIALS, DATED AND NUMBERED UNDER THE BASE; CAST IRON.



Vues alternatives



■ 29

ANSELM KIEFER (NÉ EN 1945)

Was sagte Odin zum toten Balder

titré 'Was sagte Odin zum toten Balder' (en bas)

gui, brindilles, livres calcinés, fil de fer, craie, fusain, photographies, vis, huile et
gomme laque sur toile dans un cadre en acier et verre

282 x 192 x 36 cm. (111 x 75 $\frac{3}{8}$ x 15 $\frac{1}{8}$ in.)

Réalisé en 1983.

€400,000-600,000

\$460,000-680,000

£300,000-440,000

PROVENANCE:

White Cube, Londres

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

'WAS SAGTE ODIN ZUM TOTEN BALDER'; TITLED IN THE LOWER
PART; MISTLETOE, TWIGS, BURNT BOOKS, WIRE, CHALK, CHARCOAL,
PHOTOGRAPHS, SCREWS, OIL AND SHELLAC ON CANVAS IN STEEL AND
GLASS FRAME.



La mort de Balder illustrée dans un manuscrit
islandais du 18^{ème} siècle. © Tous droits
réservés.

*"Annar sonur Óðins er Baldur, og er frá honum gott að segja. Hann er svá
fagr álitum ok bjartr svá at lýsir af honum, ok eitt gras er svá hvítt at jafnat er
til Baldrs brár."*

« Le deuxième fils d'Odin est Baldur et il n'y a que du bien à dire de lui. Il
est le meilleur et tous le louent. Il est si beau et si brillant qu'il émet de la
lumière. »

*"The second son of Odin is Baldur, and good things are to be said of him.
He is best, and all praise him; he is so fair of feature, and so bright, that light
shines from him."*

Edda de Snorri

La carrière artistique de Kiefer prend un nouveau tournant au début des
années 1980 : il représente l'Allemagne à la Biennale de Venise, tandis que ses
expositions personnelles se multiplient à travers le monde. Son art atteint une
certaine maturité tout en se renouvelant dans la forme : la matérialité physique
et la complexité visuelle des peintures deviennent ses centres d'intérêt, mais
il continue toujours à dévider les fils de la douloureuse histoire allemande,
comme c'était déjà le cas au cours de la décennie précédente. L'étonnante
variété de matériaux de *Was sagte Odin zum toten Balder* (Ce qu'Odin dit
à Balder mort) de 1983 témoigne de ce changement et met en lumière le
talent de Kiefer pour entremêler les mythes nordiques anciens et les réalités
politiques du XX^e siècle. Le titre de l'œuvre, griffonné en longues lettres à la
craie, évoque le mythe de Balder, dieu de l'innocence, de la beauté, de la pureté
et de la paix dans l'*Edda poétique*, dont la mort provoque la destruction ultime
du domaine des Dieux, le Ragnarök. Ayant vu sa mort en songe, la mère de
Balder tente de l'empêcher en faisant jurer à tous les objets de la terre de ne
jamais lui faire de mal. Elle néglige pourtant le gui, trop insignifiant pour être

*The early 1980s sees a major breakthrough in Kiefer's artistic career – he
represents Germany at the 1980 Venice Biennale while his personal exhibitions
multiply continuously around the world. At the same time his art reaches
maturity and a formal renewal: the physical materiality and visual complexity
of paintings become the artist's key interest, while he keeps exploring various
strands of Germany's horrendous history, characteristic of the works of the
previous decade. The bewildering variety of materials of Was sagte Odin
zum toten Balder (What Odin said to dead Balder) from 1983 testifies to this
change and also points to Kiefer's ability to interweave ancient Nordic myths
with recent or twentieth century political realities. The work's title, inscribed
in spidery, scrawled writing using white chalk, refers to the tale of Balder –
the god of innocence, beauty, purity and peace in the Poetic Edda – whose
death unleashes the ultimate destruction of the domain of the Gods at
Ragnarok. Upon dreaming of his own death, his mother tries to prevent it by
making every object on earth vow never to hurt him. Her plan overlooks the
mistletoe, on account of the weed's unthreatening insignificance, but this*





Anselm Kiefer, *Heroic Symbols*, 1969. © Anselm Kiefer.

menaçant, et cet oubli malheureux permettra au démon Loki de fomenter le meurtre de Balder avec une lance magique faite de gui. À sa mère suppliante, promesse est faite que Balder sera libéré du séjour des morts pour revenir dans un Nouveau Monde, meilleur et joyeux, qui naîtra après la destruction de l'Ancien Monde, en châtement de sa mort, lors du Ragnarök. Dans cette résurrection quasi christique d'un nouveau monde, né de l'ancien et libéré de la douleur, Kiefer trouve une métaphore pour appeler à surmonter le lourd passé de l'Allemagne et à avancer vers le futur.

Fortement influencé par Joseph Beuys et l'Arte Povera dans l'usage qu'il fait de matériaux improbables pour révéler les ravages du temps, Kiefer a toujours cherché la valeur symbolique du médium de ses œuvres. En traitant une grande feuille de plomb comme une surface picturale abstraite, il met en évidence le pouvoir protecteur du métal, puisque l'on utilise des écrans en plomb pour se protéger pendant les radiographies. Une branche apparemment innocente du gui fatal surplombe une pile de livres brûlés, symbole fréquent du fragile destin de l'Allemagne dans l'œuvre de Kiefer. Comme dans beaucoup de ses œuvres, Kiefer confère ici au feu une force sacrée : les flammes peintes brûlent les pages, dont certaines sont réduites en cendres et servent ainsi à purifier le plomb. Chaque élément est appliqué de manière à en renforcer un autre et à servir la composition dans son ensemble. Les grandes dimensions du tableau et sa complexité lui confèrent une puissante présence, rappelant les formats exagérés de l'expressionnisme abstrait, tandis que la fragilité physique des matériaux évoque le sens de l'histoire et de la destinée de l'Allemagne.

Kiefer s'est toujours considéré comme un artiste alchimiste, brûlant ses tableaux « pour guérir les images, pour parvenir à un stade brut, au *nigredo* », à l'œuvre au noir, état alchimique qui précède la transformation des matériaux vils en or. *Was sagte Odin zum toten Balder* est un brillant exemple de cette conviction que le mythe peut transcender l'horreur de l'histoire et l'art servir de médiateur des tragédies nationales douloureuses et de passage vers un avenir éclairé. Ainsi, cette œuvre d'une poésie subtile communique une lointaine promesse de renaissance. Elle semble suggérer que la foi dans la renaissance pourrait aussi être bonne pour l'Allemagne en ruines de l'après-guerre : en définitive, *Was sagte Odin zum toten Balder* apparaît comme une image d'un monde nouveau et meilleur, comme le rêve ultime du salut.

unfortunate misstep is later exploited by the demon Loki, who masterminds Balder's murder with a magic spear made from the weed. At the pleas of his grieving mother, Balder is promised release from the underworld to return to a new, joyful and better world that will rise upon the demise of Ragnarok, which must be destroyed as punishment for his death. In this Christ-like resurrection of a new world, eased of pain and born of the old, Kiefer wields an apt metaphor for overcoming Germany's burdened past and proceeding into the future.

Kiefer was much influenced by Joseph Beuys and Arte Povera in their use of unlikely materials revealing the ravages of time and has always sought to attach additional symbolic value to his media. Thus treating a large sheet of lead as an abstract pictorial surface, he also highlights material's protective capacity, just as a lead shield serves as protection in the x-ray process. An apparently innocent branch of the infamous mistletoe looms over a pile of burnt books, a frequently-used symbol in Kiefer's work, which suggests the vulnerable fate of German history. As in many of his works, Kiefer endows the fire here with a sacred force: the painted flames narratively burn the pages, some of which are reduced to ash, and thus serve to purify lead. Each element is applied in such a way as to reinforce another and to serve the composition as whole. The painting's vast scale and complexity gives it a forceful presence, reminding the outsize proportions of the Abstract expressionism, while the physical fragility of materials converges with the sense of the history and fate of Germany.

Kiefer has always identified himself with an alchemist as an artist, and has said that he scorches his paintings in order to 'heal the imagery, to come to a raw stage, the nigredo' – a state in alchemy that precedes transformation of base materials into gold. Was sagte Odin zum toten Balder brilliantly exemplifies his strong belief in the ability of myth to transcend the horror of history and in art as a mediator to painful national tragedies and as a passage towards an enlightened future. Thus this subtly poetic work carries with it the distant promise of rebirth. Such faith, the work seems to suggest, may also apply to the decimated terrain of post-World War II Germany. After all, Was sagte Odin zum toten Balder appears an image of the new better world, the ultimate dream of salvation.



■ f30

LATIFA ECHAKHCH (NÉE EN 1974)

Wondering what was the goal of such a decision, but these thoughts were stopped by a nasty trail full of smelly mud

signé, titré et daté 'Latifa Echakhch Wondering what was the goal of such a decision, but these thoughts were stopped by a nasty trail full of smelly mud 2013' (sur le revers)

encre sur toile en lin

206 x 156 cm. (81 $\frac{1}{8}$ x 61 $\frac{1}{8}$ in.)

Réalisé en 2013.

€50,000-70,000

\$56,000-77,000

£37,000-51,000

PROVENANCE:

Galerie Eva Presenhuber, Zurich

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

'WONDERING WHAT WAS THE GOAL OF SUCH A DECISION, BUT THESE THOUGHTS WERE STOPPED BY A NASTY TRAIL FULL OF SMELLY MUD'; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE OVERLAP; INK ON LINEN.



f31

GERHARD RICHTER (NÉ EN 1932)

Strip (I)

signé et numéroté 'G. Richter 1/9' (au dos); titré et daté 'Strip (I) 2013'
(sur une étiquette au dos)

impression numérique à jet d'encre (pigment print) sur carton sous Diasec

image: 60 x 110 cm. (23 $\frac{5}{8}$ x 43 $\frac{1}{4}$ in.);

ensemble: 93 x 142 cm. (36 $\frac{5}{8}$ x 66 $\frac{7}{8}$ in.)

Réalisée en 2013, cette œuvre porte le numéro un d'une édition de neuf
exemplaires uniques.

€100,000-150,000

\$120,000-170,000

£73,000-110,000

PROVENANCE:

Marian Goodman Gallery, New York

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

H. Butin, S. Gronert et T. Olbricht, *Gerhard Richter: Editions 1965-2013*,
Cologne, 2014, No. 160 (un autre exemplaire illustré en couleurs p. 332).

*'STRIP (I)'; SIGNED AND NUMBERED ON THE REVERSE; TITLED AND
DATED ON THE LABEL AFFIXED TO THE REVERSE; DIGITAL INK JET PRINT
ON CARDBOARD MOUNTED BETWEEN PLEXIGLAS PLATES.*



Kenneth Noland, *Wild Indigo*, 1967. © Albright Knox Art Gallery / Art Resource, NY /
Scala Florence/ ADAGP Paris, 2015.







32

LUCIO FONTANA (1899-1968)

Concetto Spaziale, Attesa

signé, titré et inscrit 'l. Fontana/Attesa/1+1/77' (au dos)
peinture à l'eau sur toile
64 x 42 cm. (25½ x 16½ in.)
Peint en 1959.

€400,000-600,000

\$450,000-660,000
£290,000-430,000

PROVENANCE:

Vente anonyme, Sotheby's Londres, 30 juin 1983, lot 445
Collection privée, Milan
Galería Elvira González, Madrid
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel vers 1988-1990

EXPOSITION:

Milan, Galleria Sianesi, *Fontana*, 1971, No. 73.

BIBLIOGRAPHIE:

E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux, Vol. II*, Bruxelles, 1974, No. 59 T 59 (illustré p. 84).
E. Crispolti, *Fontana. Catalogo generale, Vol. I*, Milan, 1986, No. 59 T 59 (illustré p. 288).
E. Crispolti, *Lucio Fontana: Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Vol. I*, Milan, 2006, No. 59 T 59 (illustré p. 454).

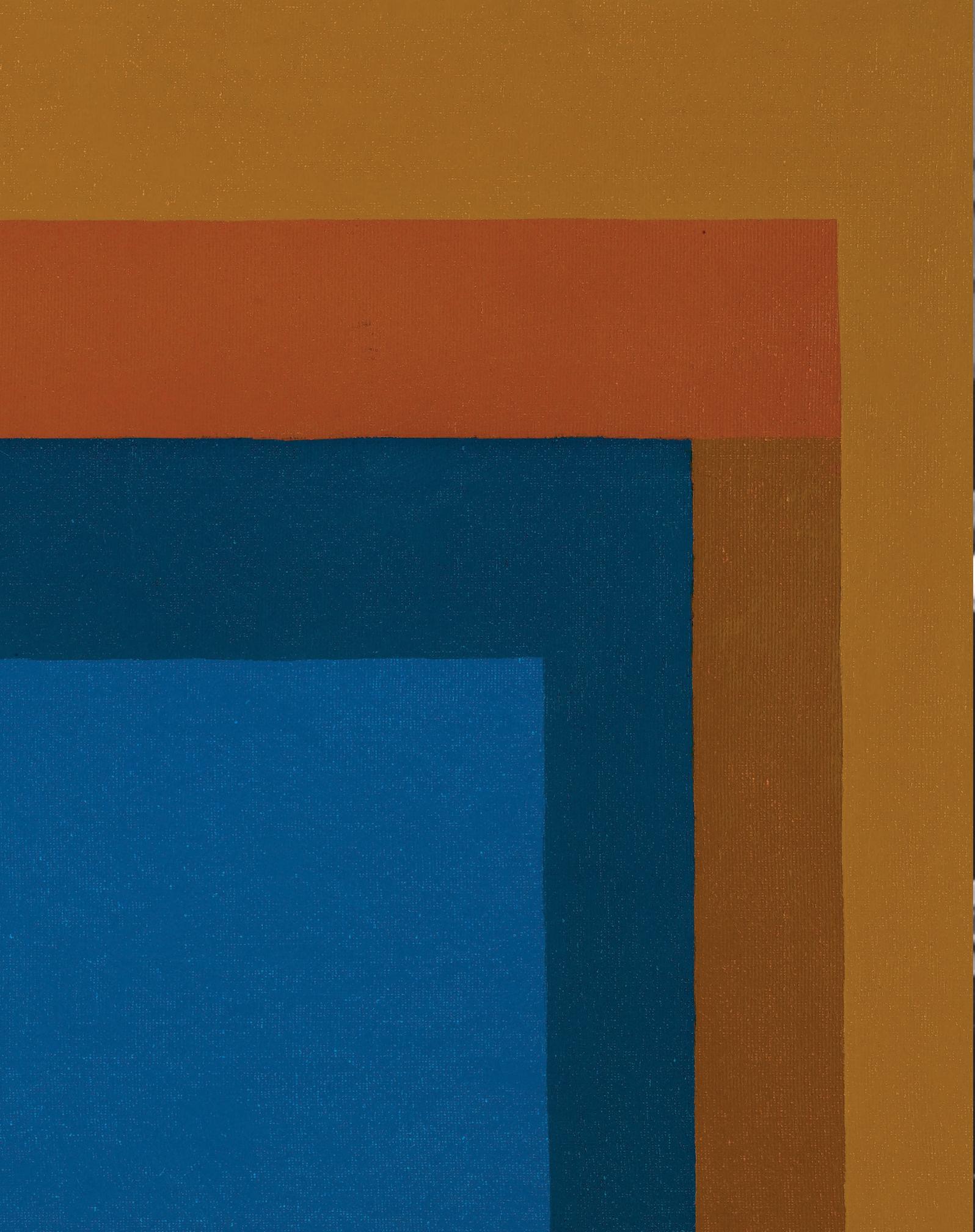
'CONCETTO SPAZIALE, ATTESA'; SIGNED, TITLED AND INSCRIBED ON THE REVERSE; WATER PAINT ON CANVAS.

« En 1959 Fontana avait réussi à perfectionner la fente (le poids idéal de la toile et le dispositif du gaze) et à partir de ce moment sa méthode n'a plus changé de manière significative. »

"By 1959 Fontana had arrived at the means to perfect the cut (the ideal weight of canvas and the device of the gauze), and from then on his method did not change in any significant way"

Sarah Whitfield







Josef Albers donnant un cours sur la couleur à des étudiants au Black Mountain College, 1948.
©Josef and Anni Albers Foundation

JOSEF ALBERS (1888-1976)

Homage to the square

signé de l'initiale et daté 'A59' (en bas à droite); signé et daté 'Albers 1959'
(au dos)

huile sur panneau d'isorel
76,4 x 76,4 cm. (30 x 30 in.)
Peint en 1959.

€140,000-180,000

\$160,000-200,000
£110,000-130,000

PROVENANCE:

Estate of Josef Albers
Josef and Anni Albers Foundation, Connecticut
Galerie Denise René, Paris
Galerie de France, Paris
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel dans les années 1980

EXPOSITION:

Cairo, U.S. Embassy, *Art in Embassies Program*, 1982.
Paris, Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC), Galerie Denise René,
1984.

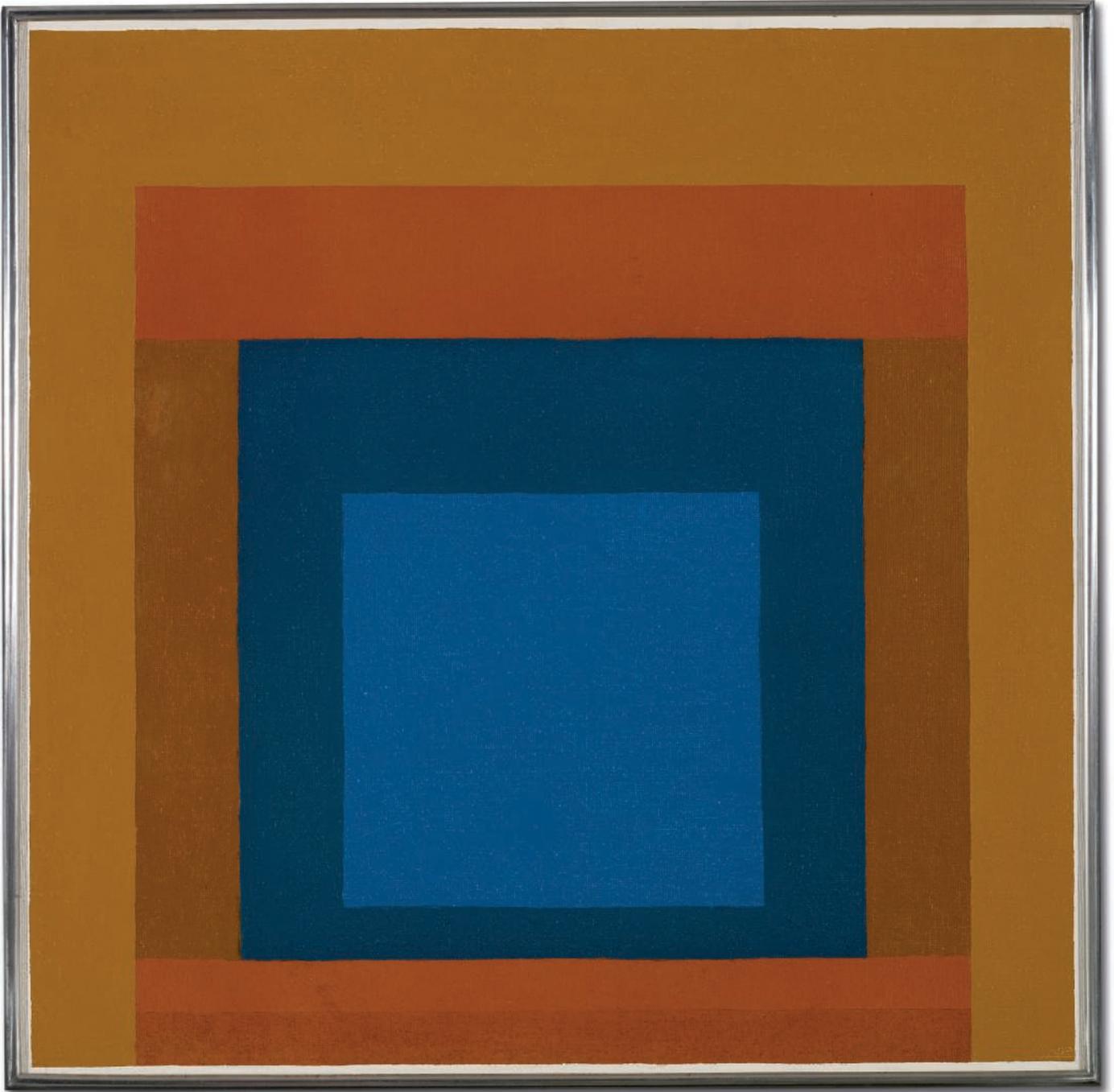
Cette œuvre est inscrite dans les archives de la Anni and Josef Albers
Foundation sous le No. JAAF 1976.1.728 et sera incluse au catalogue
raisonné actuellement en préparation.

*'HOMAGE TO THE SQUARE'; SIGNED WITH INITIAL AND DATED LOWER
RIGHT; SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; OIL ON MASONITE.*

« Bien que l'ordre symétrique et quasi-concentrique sous-jacent des carrés reste le même dans toutes les peintures - en proportion et dans leur agencement - ces mêmes carrés, en groupe ou isolés, entrent en connexion et se divisent de nombreuses façons différentes. En conséquence, ils se déplacent en avant et en arrière, en dedans et en dehors, et grandissent vers le haut et vers bas, de près et de loin, s'élargissant et diminuant tout autant. Tout cela, pour proclamer l'autonomie de la couleur comme moyen d'une organisation plastique. »

"Though the underlying symmetrical and quasi-concentric order of squares remains the same in all paintings - in proportion and placement - these same squares group or single themselves, connect and separate in many different ways. In consequence, they move forth and back, in and out, and grow up and down and near and far, as well as, enlarged and diminished. All this, to proclaim color autonomy as a means of a plastic organization."

Josef Albers



■ 34

DANIEL BUREN (NÉ EN 1938)

Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et bleu

peinture acrylique blanche sur toile de coton à rayures blanches et bleues,
alternées et verticales de 8.7 cm. de large chacune

140.5 x 133.5 cm. (55½ x 52½ in.)

Peint en mars 1972.

Estimation sur demande

PROVENANCE:

Collection Lucio Amelio, Naples

Collection Lia Rumma, Naples

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en 1976

BIBLIOGRAPHIE:

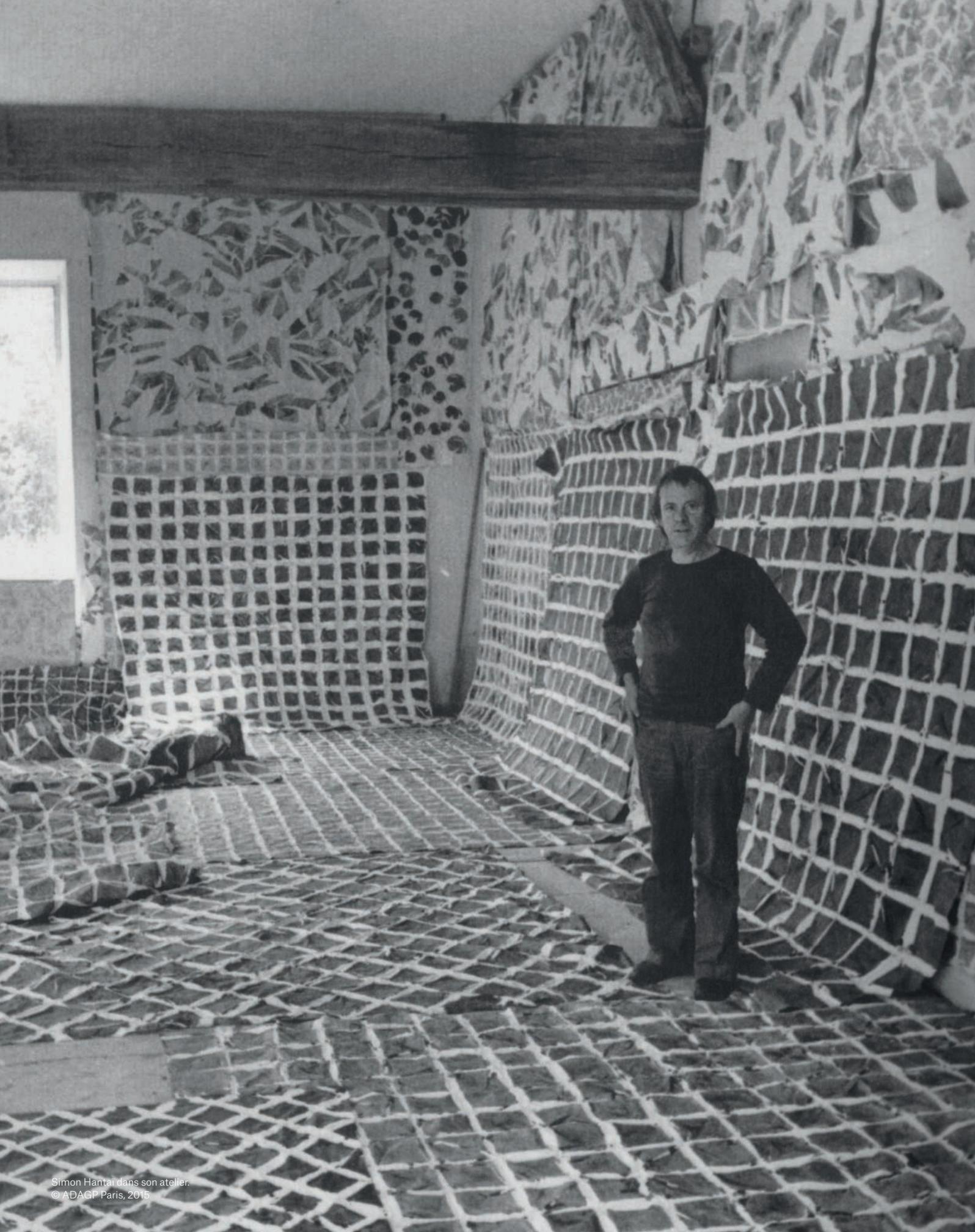
A. Boisnard / D. Buren, *Daniel Buren 1967-1972*, No. T IV 196 (publié in
www.catalogue.danielburen.com).

Un avertissement (certificat) sera rédigé par Daniel Buren au nom du nouvel
acquéreur.

'PEINTURE ACRYLIQUE BLANCHE SUR TISSU RAYÉ BLANC ET BLEU';
WHITE ACRYLIC ON FABRIC WITH WHITE AND BLUE STRIPES.



Photo-souvenir : Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et bleu, mars 1972, 140,5 x 133,5 cm. © Daniel Buren/ADAGP, Paris 2015. Détail.



Simon Hantai dans son atelier.
© ADAGP Paris, 2015



SIMON HANTAÏ (1922-2008)

Tabula

signé des initiales et daté 'S. H. 80' (en bas à droite)
acrylique sur toile
180 x 150 cm. (70% x 59 in.)
Peint en 1980.

€180,000-250,000

\$200,000-280,000

£130,000-180,000

PROVENANCE:

Galerie Jean Fournier, Paris
Collection privée, Europe
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de la galerie Jean Fournier sous le numéro de CF.4.0.38.

'TABULA'; SIGNED WITH INITIALS AND DATED LOWER RIGHT;
ACRYLIC ON CANVAS.

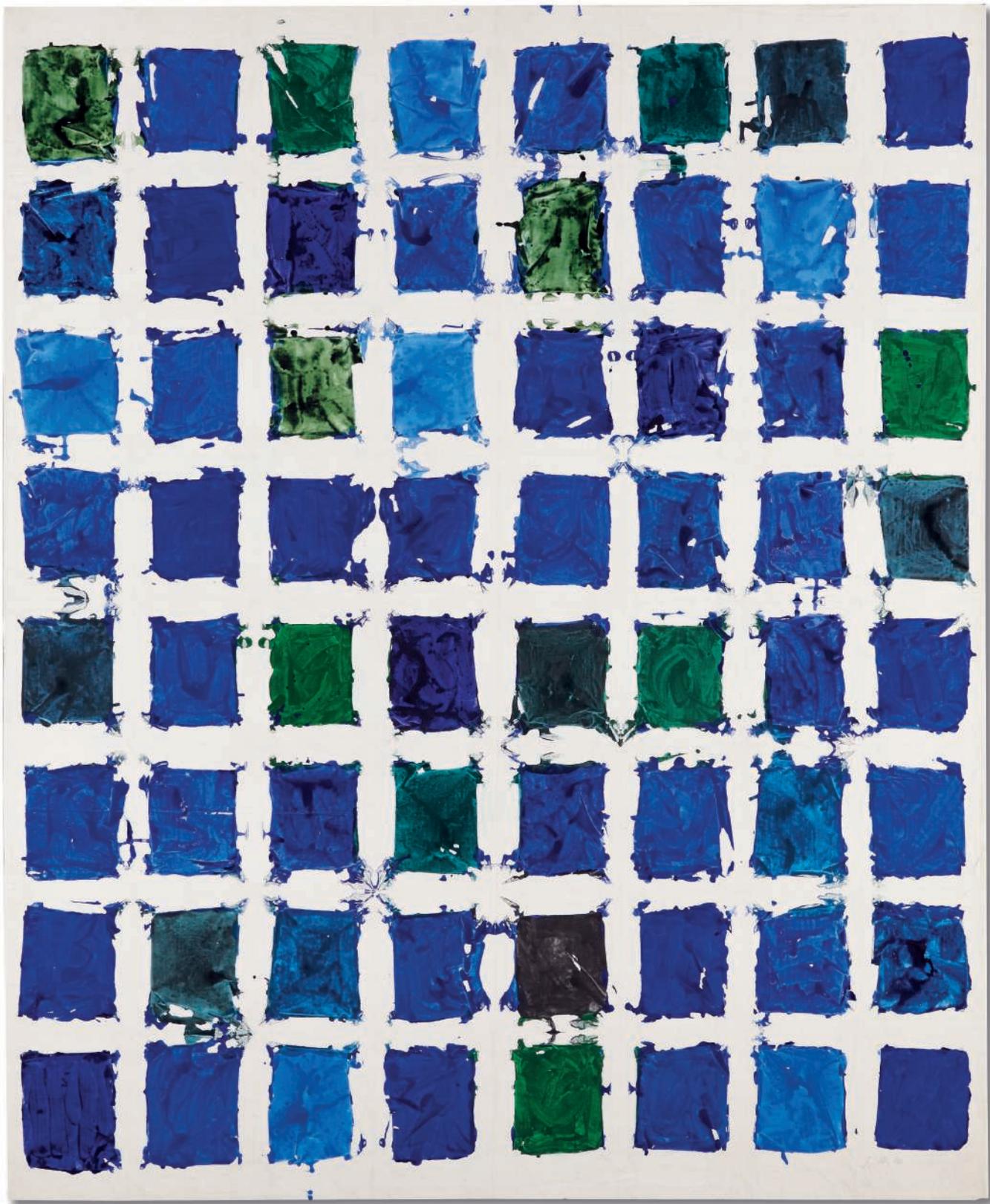


Anna, la mère de Simon Hantai, vers 1920.

© Tous droits réservés.

C'est au milieu des années 1970 que Simon Hantai réalise ses premiers *Tabulas*. Il s'agit de son travail le plus géométrique, le plus rigoureusement abstrait, le plus minimaliste aussi. Utilisant une peinture acrylique, il produit une série d'œuvres de grand format autour du motif du carré, répété dans une suite indéfinie, expérimentant les théories des mathématiques modernes en fusionnant règle et accident. Pour autant, aucune approche purement 'formaliste' de l'art ne saurait apparaître en filigrane dans les *Tabulas*. L'origine en est beaucoup plus intime. Elle renvoie à la terre natale de l'artiste, la Hongrie, et surtout à Anna, sa mère, et le tablier traditionnel qu'elle avait l'habitude de porter; cet étrange tablier ciré aux plis réguliers, géométriques, et que l'artiste recevra comme héritage, en 1963, au décès de sa mère. Pli originel, pli de la mère, pli protecteur. Et un jour, le tablier devient *Tabula*.

Hantai produced his first Tabulas in the mid-1970s. They are the most geometric work he produced, the most rigorously abstract, and also the most minimalist. Using an acrylic paint, he produced the series of large format works based on theme of squares, repeated infinitely, and experimented with modern mathematical theories by fusing rules and chance. No purely formal approach to art emerges from the Tabulas, however. Their inspiration is much more intimate. It comes from the artist's homeland, Hungary, and especially from his mother Anna and the traditional apron he was used to seeing her wear, a strange waxed apron with the regular, geometric, folds which the artist would inherit when his mother died in 1963. An unusual fold, a mother's fold, a protective fold. And, one day, the apron would become a Tabula.





■ 36

FRANCOIS-XAVIER LALANNE (1927-2008)

Deux Transhumants

signés des initiales, numérotés et portent le cachet de la signature '51/250 et 76/250 FXL LALANNE' (sur le cou)

époxytstone et bronze

chaque : 91 x 101 x 36 cm. (35¾ x 39¾ x 14¼ in.)

Réalisées en 1988, ces œuvres portent les numéros cinquante-et-un et soixante-seize d'une édition de deux cent cinquante exemplaires.

€160,000-220,000

\$180,000-240,000

£120,000-160,000

PROVENANCE:

Collection privée, Belgique

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

D. Marchesseau, *Les Lalanne*, Paris, 1998 (un autre exemplaire illustré p. 57 et p. 115).

P. Kasmin, *Claude et François-Xavier Lalanne*, New York, 2012 (un autre exemplaire illustré en couleurs).

'TWO TRANSHUMANTS'; EACH SIGNED WITH INITIALS, NUMBERED AND WITH THE ARTIST STAMP ON THE NECK; EPOXYSTONE AND BRONZE.



■ 37

JEFF KOONS (NÉ EN 1955)

Donkey

signé, daté et numéroté 'Jeff Koons 1999 1/3' (au dos)

acier inoxydable poli à l'effet miroir
198.1 x 152.4 x 3.2 cm. (78 x 60 x 1¼ in.)

Réalisée en 1999, cette œuvre porte le numéro un d'une édition de trois exemplaires et une épreuve d'artiste.

€500,000-700,000

\$560,000-770,000
£370,000-510,000

PROVENANCE:

Sonnabend Gallery, New York

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

EXPOSITION:

New York, Sonnabend Gallery, *Easyfun*, novembre-décembre 1999.

Bregenz, Kunsthhaus, *Jeff Koons*, juillet-septembre 2001 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 63, 83).

New York, Whitney Museum of American Art, *Jeff Koons: A Retrospective*, juin-octobre 2014 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 154)

Paris, Centre Pompidou, *Jeff Koons: Rétrospective*, novembre 2014-avril 2015, pl. 93 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 162).

Bilbao, Musée Guggenheim, *Jeff Koons: Rétrospective*, juin-septembre 2015 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 164).

BIBLIOGRAPHIE:

S. Cosulich Canarutto, *Jeff Koons (Supercontemporanea series)*, Milan, 2006 (un autre exemplaire illustré en couleurs p. 77).

H. Werner Holzwarth, *Jeff Koons*, Cologne, 2008 (un autre exemplaire illustré en couleurs p. 444).

Jeff Koons: Popeye Series, catalogue d'exposition, Serpentine Gallery, London, 2009 (un autre exemplaire illustré en couleurs p. 53).

H. Werner Holzworth, *100 Contemporary Artists*, Cologne, 2009 (un autre exemplaire illustré en couleurs p. 324).

M. Polsinelli, S. Burkhanova, "The Words", *Garage Magazine Fall/Winter*, 2014 (un autre exemplaire illustré p. 85).

L. Blissett, "La jouissance du retour en enfance," *Beaux-Arts magazine*, Paris, décembre 2014 (un autre exemplaire illustré p. 53).

J. Rosenthal, N. Rosenthal, *Jeff Koons: Entretiens avec Norman Rosenthal*, Hove, 2014, pp. 16, 19 et 228.

J. Liucci-Goutnikov, N. Liucci-Goutnikov, "Champion", *Jeff Koons: La Rétrospective : Portfolio de l'exposition*, Centre Pompidou, Paris, 2014 (un autre exemplaire illustré p. 115).

'DONKEY'; SIGNED, DATED AND NUMBERED ON THE REVERSE;
MIRROR-POLISHED STAINLESS STEEL.





Donkey (1/3) exposé au Centre Pompidou, novembre 2014-avril 2015.
© Jeff Koons / Centre Pompidou - Mnam - Bibliothèque Kandinsky - Hervé Véronèse.

En 1999, Jeff Koons vient de passer plus de cinq ans à la production ambitieuse de la série *Celebration*. Comme les expositions de cette série ont été successivement repoussées avant d'être annulées, l'artiste décide d'entamer la création des peintures colorées et joyeuses et des sculptures murales d'une série qui prendra le nom *Easyfun*. C'est dans ce contexte particulier qu'il dévoile, pour la première fois depuis 1991, son nouveau travail à la Sonnabend Gallery, New York. Le titre de l'exposition, *Easyfun*, fait référence à la libération de l'artiste des exigences de la production difficile de la précédente série, ainsi qu'à sa joie retrouvée de créer des œuvres plus simples et plus immédiates.

Donkey est l'une des sculptures murales caricaturales en forme d'animaux qui ont été exposées à la Sonnabend Gallery en 1999 avec les peintures de la même série. D'un effet réfléchissant parfait et quasi abstrait dans sa forme, *Donkey* fonctionne à la fois comme un monochrome et un miroir, offrant au spectateur une réflexion ludique de la réalité alentour. Les contours arrondis de la silhouette de l'âne rappellent les courbes douces d'une peluche. L'image qui en résulte semble rendre un hommage, séduisant et nostalgique, à l'innocence de l'enfance.

Face à *Donkey*, le spectateur est d'abord et avant tout confronté à son propre reflet dans le miroir. La sculpture elle-même est vierge de tout message. Comme l'explique Koons, «le sujet principal de mon travail est le spectateur avant toute autre chose. Mon art crée un certain système de soutien pour que les gens se sentent bien et aient confiance en eux...» (Jeff Koons, catalogue d'exposition, Kunsthau, Bregenz, 2001). Contre le mépris de la communauté intellectuelle pour les objets de la culture populaire, Koons fait constamment référence aux images reconnaissables de la culture pop pour renforcer leur importance dans notre imaginaire collectif et, ce faisant, les élever au statut d'œuvres d'art. "Je considère mon œuvre comme étant essentiellement conceptuelle. J'utilise l'esthétique comme un outil, mais un outil psychologique. Mon œuvre parle de ma psychologie et de celle du public. «L'esthétique» en soi est pour moi une source de discrimination entre les gens, qui fait que certaines personnes se sentent indignes de vivre une expérience artistique. Ces gens pensent que l'art est au-dessus d'eux." (J. Koons, cité dans *Jeff Koons*, Cologne, 2009).

En ce sens, l'effet réfléchissant du miroir est un moyen de faire entrer le spectateur dans une œuvre, l'élever ainsi au statut d'une perfection immaculée incarnée par la pièce elle-même. De cette façon, le spectateur devient un élément essentiel et formel de l'œuvre, comme dans le cas des 'peintures-miroirs' de Michelangelo Pistoletto. En même temps, l'apparence trompeusement simple de *Donkey* nous invite aussi à réfléchir sur la superficialité du monde matériel et égocentrique d'aujourd'hui. Elle transforme le spectateur dans une sorte d'apothéose de banalité, tandis que sa sincérité subversive remet en question les valeurs de notre société. *Donkey* parvient ainsi à illustrer parfaitement le thème récurrent chez Koons de l'affirmation de soi, tout en proposant une exploration surréaliste et joyeuse de la façon qu'à l'art de transcender la réalité.

By 1999, Jeff Koons had spent over five years on the ambitious production of the Celebration series. As exhibitions for Celebration were postponed and cancelled, Koons embarked on the creation of colorful and joyous paintings and wall sculptures in his Easyfun series. In this atmosphere of anticipation, he unveils his first solo show of new work since 1991 at the Sonnabend Gallery, New York. The title, Easyfun, alludes to the artist's liberation from the difficult production demands of the former series, as well as to his joy at creating more fluid and immediate artworks.

The present Donkey was one of the cartoonish animal-shaped wall sculptures that were exhibited at Sonnabend Gallery, New York, along with three oil paintings from the series. Brilliantly reflective, nearly abstract in form, Donkey functions both as a monochrome and a mirror, providing the viewer with a playful reflection of reality. The contours of the donkey's silhouette are rendered in sweeping, gentle arcs reminiscent of the fluffy curves of a child's stuffed animal. The resulting image is a beguiling homage to the nostalgia and innocence of childhood.

In front of Donkey, the viewer is confronted first and foremost with his or her own reflection in the mirror. The sculpture itself gives nothing away. As Koons explains, "my work is about the viewer more than anything else. It creates a support system for people to feel good about themselves and to have confidence in themselves..." (Jeff Koons, exhibition catalogue, Kunsthau, Bregenz, 2001). Acting against the intellectual community's disdain for objects from popular culture, Koons references recognizable pop culture images to reinforce their importance as part of our collective imagination and thus elevates them to the status of fine art. "I see my work as essentially conceptual. I use aesthetics as a tool, but I think of it as a psychological tool. My work is dealing with the psychology of myself, and of the audience. 'Aesthetics' on its own: I see that as a great discriminator among people, that it makes people feel unworthy to experience art. They think that art is above them." (J. Koons, quoted in Jeff Koons, Cologne, 2009).

In this sense, the mirror's reflective effect is a means of literally absorbing the viewer into the work of art, uplifting them to the status of immaculate perfection that the work itself embodies. In this way, the viewer becomes a crucial, formal element of the artwork, as it is the case with Michelangelo Pistoletto's mirror-paintings. At the same, the deceptively simple Donkey also invites us to ponder on the consumerist of the world we live in. It uplifts and transfigures the viewer in a kind of banal apotheosis, while its sincerity calls into question society's given system of values. Donkey thus appears as a brilliant example of Koons's recurring theme of self-affirmation, a surreal and joyful exploration of the transcendence art.





Chu Teh-Chun dans l'atelier de Vitry, septembre 1994.
© Jeff Hargrove / ADAGP Paris, 2015.



CHU TEH-CHUN (1920-2014)

Méditation concentrée

signé, signé en chinois et daté 'CHU TEH-CHUN 90' (en bas à droite); signé, signé en chinois, titré et daté '«Méditation concentrée» CHU TEH-CHUN 1990' (au dos)
 huile sur toile
 101 x 81 cm. (39¾ x 31⅞ in.)
 Peint en 1990.

€250,000-350,000

\$290,000-400,000
 £190,000-260,000

PROVENANCE:

Galerie de Luxembourg, Luxembourg
 Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

'MÉDITATION CONCENTRÉE'; SIGNED, SIGNED IN CHINESE AND DATED LOWER RIGHT; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS.

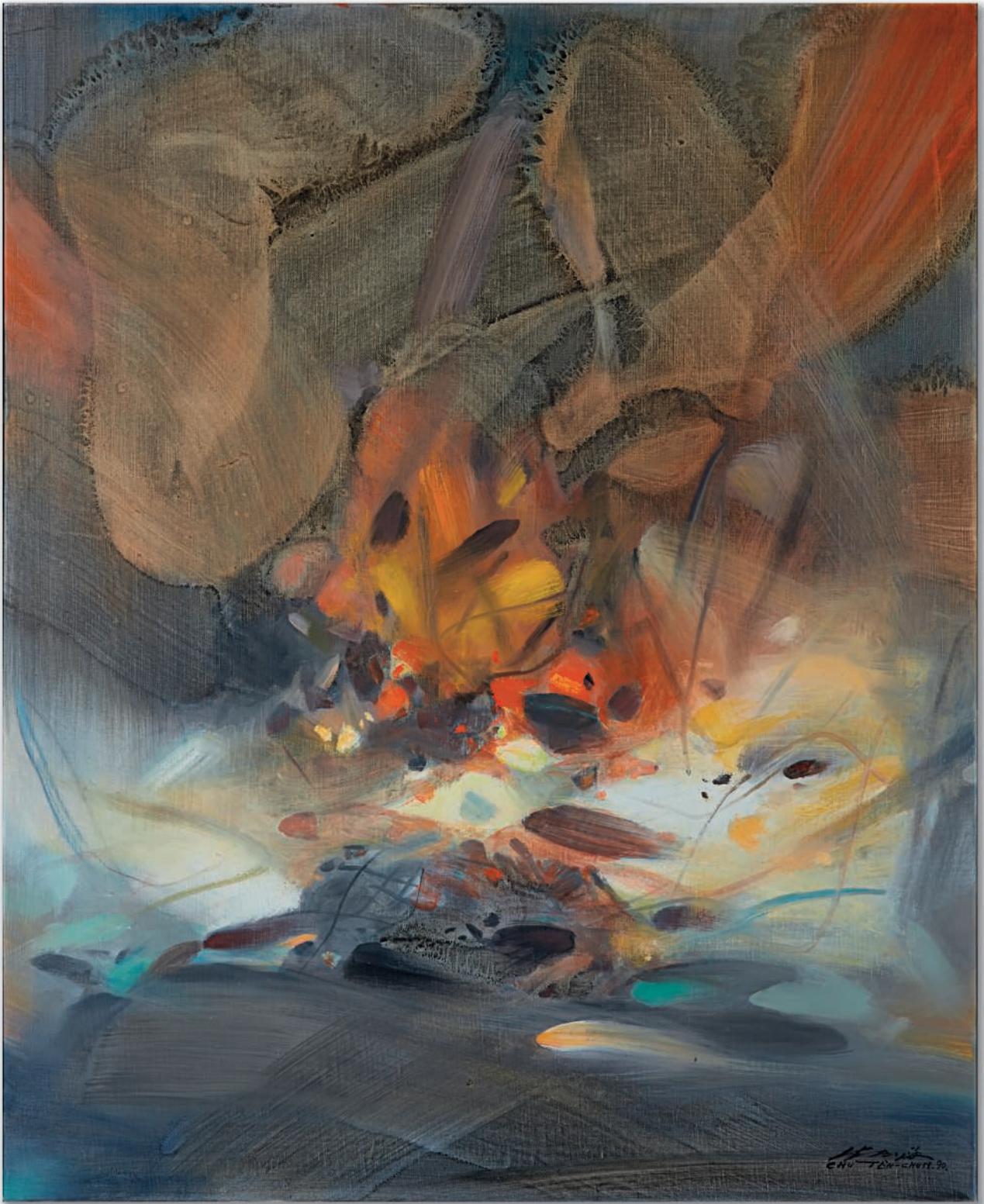
« Tout tremble, vacille, explore, jaillit du désir. Une toile de Chu Teh-Chun n'a ni origine, ni achèvement, mais l'intensité de sa propre fatalité. »

"Everything trembles, vacillates, explores, surges from desire. A canvas of Chu Teh-Chun doesn't have an origin nor a completion, but the intensity of its own fatality."

Pierre Cabanne



Chu Teh-Chun dans le bois de Vincennes, 1995.
 © Tous droits réservés.



ERRÓ (NÉ EN 1932)

Lovescape

signé et daté deux fois 'Erró '73 Erró '1973-74' (au dos)
huile sur toile
200 x 300 cm. (78¾ x 118 in.)
Peint en 1973-1974.

€150,000-200,000

\$180,000-230,000
£120,000-150,000

PROVENANCE:

Galerie Bucholz, Munich
Collection privée, Allemagne
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

EXPOSITION:

Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, mars-mai 1975; Francfort, Frankfurter Kunstverein, juin-août 1975; Leverkusen, Städtisches Museum; Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, décembre 1975 - janvier 1976, No. 83 (détail de l'œuvre reproduit en couverture du catalogue de l'exposition; illustré pp. 40-41); Centre culturel de Rennes, 1976; Humlebaek, Louisiana Museum, mars-mai 1976 (illustré au catalogue d'exposition p. 33), *Let's mix all feelings together Baruchello-Erró-Fahlström-Liebig*, mars 1975 - mai 1976. Francfort, Schirn Kunsthalle, *Erró, Portrait and Landscape*, octobre 2011 - janvier 2012.

BIBLIOGRAPHIE:

G. Herscher, *Erró catalogue général*, Milan, 1976, No. 9 (illustré p. 196).

'LOVESCAPE'; SIGNED AND DATED TWICE ON THE REVERSE;
OIL ON CANVAS.

« Je suis toujours à l'affût d'images, de documentation, de revues, de catalogues et dictionnaires illustrés. J'ai besoin de matériel efficace et, au cours de mes voyages, je fouille partout chez les soldeurs de livres, dans les kiosques. J'accumule un quantité énorme de matériel, et lorsque j'ai réuni beaucoup d'images se rapportant à un thème, c'est signe de commencer une série. Le processus consiste ensuite à sélectionner les images, à les « marier » ensemble pour en faire des collages, puis des tableaux. Avec un bon stock d'images, je peux avoir de quoi travailler pendant un ou deux ans. »

"I am always on the track of images, documentation, magazines, catalogues, and illustrated dictionaries. I need effective material and, in the course of my journeys I dig everywhere, at booksellers, in stands. I accumulate an enormous quantity of material and, as I bring together a lot of images, a theme emerges, this is the sign to begin a new series. The process then consists in gleaning, of making a selection of images, to "marry" them together in collages, then paintings. With a good stock of images I can work for one of two years."

Erró



J. Bosch, *Le Jardin des délices*, 1503, Musée Prado, Madrid.
© 2015. Photo Scala, Florence.



40

ROBERTO MATTA (1911-2002)

Les Interdits

titré 'les interdits' (au revers)
114 x 140 cm. (44 $\frac{7}{8}$ x 55 $\frac{1}{8}$ in.)
huile sur toile
Peint en 1960.

€80,000-120,000

\$92,000-140,000

£60,000-89,000

PROVENANCE:

Don de l'artiste au propriétaire actuel en 1992

Un certificat d'authenticité de Madame Germana Matta-Ferrari sera remis à l'acquéreur.

'LES INTERDITS'; TITLED ON THE OVERLAP; OIL ON CANVAS.

« - Comment fais-tu ta peinture ?

- Je commence par tacher la toile. Et dans la tache je cherche quelque chose, quelque chose qui n'est pas connu, qui n'est pas vu, quelque chose de nouveau pour moi, d'inconnu. Et je le travaille jusqu'à ce que cela devienne plus inconnu encore. La leçon de Léonard, rien de plus : « Je ne dessine pas des chevaux, je les vois dans la tache que je fais ». D'une certaine façon, tirer et ensuite viser, comme prétendait faire Pancho Villa. »

"- *How do you make your paintings ?*

- I start by staining the canvas. Inside the stain I look for something, something which is unknown to me, which is unseen, something new for me, which is unknown. And I work with it until it becomes even more unknown. Léonard's lesson, nothing more: "I do not draw horses, I see them in the stains that I make". In a certain way, it's shooting and then aiming, as Pancho Villa would claim to do."

Matta



Avis et Lexique

Important Notices & Explanation of cataloguing practice

SYMBOLES UTILISÉS DANS NOS CATALOGUES

- Lot transféré dans un entrepôt extérieur. Retrouver les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 122.
- Lot offert sans prix de réserve.
- f Des frais additionnels de 5,5% TTC du prix d'adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels seront remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (se reporter au chapitre sur la TVA).
- ~ Le lot étant composé de matériaux en provenance d'espèces en voie de disparition, des restrictions à l'importation peuvent s'appliquer ou un certificat CITES peut être demandé.
- + La TVA au taux de 20% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Elle sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (se reporter au chapitre sur la TVA).
- ++ La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Elle sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (se reporter au chapitre sur la TVA).
- π Le vendeur du lot est un membre de Christie's France SNC.
- ψ Les articles qui contiennent des rubis ou de la jaspée en provenance de Birmanie (Myanmar) ne peuvent être importés aux États-Unis.
- Occasionnellement, Christie's peut également avoir un intérêt financier sur le lot confié en vue de la vente. Cela comprend en particulier une garantie d'un prix minimum ou une avance consentie au vendeur sur le montant estimé du produit de la vente qui est garanti uniquement par les lots confiés. De tels lots sont identifiés par le symbole ◦ accolé au numéro du lot.
- Δ Christie's peut présenter à la vente un lot qu'il détient en pleine propriété ou en partie. Sa qualité de propriétaire sur le lot est identifiée par le symbole Δ accolé au numéro du lot.

SYMBOLS USED IN OUR CATALOGUES

- Item transferred to an offsite warehouse after the sale. Please refer to page 122 for information about storage charges and collection details.
- Lot offered without reserve.
- f In addition to the regular Buyer's premium, a commission of 5,5% inclusive of VAT of the hammer price will be charged to the buyer. It will be refunded to the Buyer upon proof of export of the lot outside the European Union within the legal time limit. (Please refer to section VAT refunds)
- ~ Import restrictions may apply or a CITES Licence might be required as this lot contains material from endangered species
- + VAT at a rate of 20% will be payable on both the hammer price and the Buyer's premium. It will be refunded to the Buyer upon proof of export of the lot outside the European Union within the legal time limit. (Please refer to section VAT refunds).
- ++ VAT at a rate of 5,5% will be payable on both the hammer price and the Buyer's premium. It will be refunded to the Buyer upon proof of export of the lot outside the European Union within the legal time limit. (Please refer to section VAT refunds).
- π The lot is the Property of a member of Christie's France.
- ψ Items which contain rubies or jadeite originating in Burma (Myanmar) may not be imported into the U.S.
- On occasion, Christie's has a direct financial interest in lots consigned for sale, which may include guaranteeing a minimum price or making an advance to consignor that is secured solely by consigned property. Such property is identified in the catalogue with the symbol ◦ next to the lot number.
- Δ From time to time, Christie's may offer a lot which it owns in whole or in part. Such property is identified in the catalogue with the symbol Δ next to its lot number.

Toutes les dimensions données sont approximatives

RAPPORTS SUR L'ÉTAT DES OBJETS

Les lots sont vendus en l'état. Il convient de s'assurer de l'état de chaque lot et de la nature et de l'étendue de tout dommage ou restauration en l'examinant avant la vacation. Du fait de leur âge et de leur nature, de nombreux lots ne sont pas dans leur état d'origine, et certaines descriptions peuvent, dans certains cas, faire état d'un dommage et/ou d'une restauration. L'absence d'une telle mention n'implique pas qu'un lot soit exempt de défauts. De même, la mention de défauts n'implique pas l'absence d'autres défauts. Il est vivement conseillé aux acheteurs potentiels d'examiner, avant la vente, les lots pouvant les intéresser. Des rapports sur l'état des objets sont disponibles sur demande, auprès des spécialistes en charge de la vente pour les objets d'une valeur supérieure à € 3.000.

OBJETS COMPOSÉS DE MATÉRIEAUX PROVENANT D'ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPÈCES PROTÉGÉES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaïlle de tortue, la peau de crocodile, la corne de rhinocéros, les ossements de baleine et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays.

Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs, nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des lots entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole ~ dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, Christie's ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

GARANTIE DES MÉTAUX PRÉCIEUX

Certains lots en métal précieux (or, argent, platine) et dont la liste sera communiquée avant la vente, devront obligatoirement être présentés au contrôle de la Direction Nationale de la Garantie des Métaux Précieux pour être poinçonnés. Christie's est responsable de ce poinçonnage qui devra être effectué, aux frais de l'adjudicataire, avant la remise de l'objet à l'acheteur.

All Dimensions are approximate

CONDITION REPORTS

Please contact the Specialist Department for a condition report on a particular lot (available for lots above € 3.000). Condition reports are provided as a service to interested clients. Prospective buyers should note that descriptions of property are not warranties and that each lot is sold 'as is'.

PROPERTY INCORPORATING MATERIALS FROM ENDANGERED AND OTHER PROTECTED SPECIES

Property made of or incorporating (irrespective of percentage) endangered and other protected species of wildlife are marked with the symbol ~ in the catalogue. Such material includes, among other things, ivory, tortoiseshell, crocodile skin, rhinoceros horn, whale bone and certain species of coral, together with Brazilian rosewood. Prospective purchasers are advised that several countries prohibit altogether the importation of property containing such materials, and that other countries require a permit (e.g., a CITES permit) from the relevant regulatory agencies in the countries of exportation as well as importation. Accordingly, clients should familiarize themselves with the relevant customs laws and regulations prior to bidding on any property with wildlife material if they intend to import the property into another country.

Please note that it is the client's responsibility to determine and satisfy the requirements of any applicable laws or regulations applying to the export or import of property containing endangered and other protected wildlife material. The inability of a client to export or import property containing endangered and other protected wildlife material is not a basis for cancellation or rescission of the sale. Please note also that lots containing potentially regulated wildlife material are marked ~ as a convenience to our clients, but Christie's does not accept liability for errors or for failing to mark lots containing protected or regulated species.

PRECIOUS METALS

Certain lots containing gold, silver or platinum, must by law be presented to the Direction Nationale de la Garantie des Métaux Précieux in order to be submitted to alloy tests, and to be marked. Christie's is not authorised to deliver such lots to Buyers before the lots are marked. Any such marking will be carried out by Christie's at the Buyer's expense, as soon as possible after the sale. A list of all lots requiring marking will be available to prospective Buyers before the sale.

LEXIQUE

Ce lexique recense les principaux termes techniques employés dans ce catalogue.

Un œuvre figurant dans le catalogue avec le nom (les noms) ou la désignation reconnue d'un artiste, sans aucune réserve, est à notre avis, une œuvre de cet artiste. Dans les autres cas, on utilise différentes expressions indiquées ci-dessous avec leurs significations:

"attribué à ..." est probablement, à notre avis, une œuvre de l'artiste soit en totalité soit en partie.

**"atelier de ..." à notre avis, œuvre exécutée dans l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

**"entourage de ..." à notre avis, œuvre de la période de l'artiste, et où l'on remarque son influence.

**"suiève de ..." à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

**"à la manière de ..." à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

* "d'après ..." à notre avis, copie (quelqu'en soit la date) d'une œuvre de l'artiste.

**"signé ..." / "daté ..." / "inscrit ..." à notre avis, l'œuvre a été signée/datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'addition d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

**"avec signature ..." / "avec date ..." / "avec inscription ..." à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

Informations importantes pour les acheteurs

CONDITIONS DE VENTE

Toutes les ventes sont soumises aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.

ESTIMATIONS

Le prix de vente estimé de chaque lot est imprimé au catalogue à gauche en-dessous de la description. Il ne comprend pas les frais à la charge de l'acheteur, ni la TVA. Il est important de savoir que les estimations sont préparées bien avant la vente et peuvent être sujettes à révision. La conversion des estimations en Livres Sterling ou en Dollars se trouve au catalogue, après la description de chaque lot. Ces montants ont pu être arrondis et le taux de change utilisé a pu changer depuis l'impression du catalogue. Pour tout lot dont l'estimation est indiquée comme étant "sur demande", il convient de contacter directement le Spécialiste en charge de la vente.

PRIX DE RÉSERVE

Le prix de réserve correspond au prix minimum confidentiel au-dessous duquel le lot ne sera pas vendu. Il ne peut être supérieur à la fourchette basse de l'estimation indiquée au catalogue.

FRAIS À LA CHARGE DE L'ACHETEUR

Outre le prix d'adjudication ("prix marteau"), l'acheteur devra acquitter des frais de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers € 30.000, 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 30.000 et jusqu'à € 1.200.000 et 12% H.T. (soit 12.66% T.T.C. pour les livres et 14.40% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de € 1.200.000. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élevaient à 17,5% H.T. (soit 21% T.T.C.).

Exceptions :

- les lots dont le numéro est précédé du signe *f* sont soumis à des frais additionnels de 5,5% TTC du prix d'adjudication. Ces frais additionnels seront remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation des lots hors de l'Union Européenne dans les délais légaux.
- les lots dont le numéro est précédé du signe + sont soumis à une TVA de 20% sur le prix d'adjudication et sur les frais. Cette TVA sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation des lots hors de l'Union Européenne dans les délais légaux.
- les lots dont le numéro est précédé du signe ++ sont soumis à une TVA de 5,5% sur le prix d'adjudication et sur les frais. Cette TVA sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation des lots hors de l'Union Européenne dans les délais légaux.

EXPOSITION AVANT LA VENTE

L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Les spécialistes de Christie's y sont à la disposition des enchérisseurs potentiels et du public pour tout renseignement ou conseil. Ils peuvent notamment établir sur demande des rapports écrits ou verbaux sur l'état de conservation des objets

PARTICIPER À LA VENTE EN PERSONNE

Les acquéreurs potentiels qui n'ont encore jamais enchéri ou vendu avec Christie's doivent présenter :

- Personne physique: une pièce d'identité officielle (permis de conduire, carte d'identité ou passeport), et si ledit document ne les contient pas, un justificatif de domicile, tel qu'une facture d'électricité ou une attestation bancaire.
 - Sociétés: un Kbis
 - Pour toutes autres sociétés de droit étranger et autres structures commerciales telles que des trusts, des sociétés offshore ou des sociétés en nom collectif, merci de bien vouloir contacter le Christie's Credit Department au +33 (0)1 40 76 84 38 ou au +44 (0)20 7839 2825 afin d'obtenir conseil sur l'information devant être fournie.
 - Une référence bancaire confirmant votre capacité financière au niveau du montant des enchères envisagées. Si vous le souhaitez, Christie's pourra vous fournir un modèle de référence bancaire.
 - Tous les nouveaux clients, ainsi que les clients qui n'ont pas procédé à des achats chez Christie's au cours des 12 derniers mois, devront fournir des références bancaires ainsi que deux documents d'identification. Nous pourrions également demander d'effectuer des dépôts d'argent si nécessaire. Veuillez également noter que tout client existant souhaitant porter des enchères pour un montant excédant ses enchères habituelles devra présenter de nouvelles références bancaires, et pourra être amené à effectuer des dépôts correspondant au montant le plus élevé entre 15.000 € ou 20% de l'estimation basse cumulée des lots sur lesquels il a l'intention de porter des enchères.
 - Toute personne s'enregistrant en vue d'enchérir pour le compte d'un tiers qui n'a jamais enchéri ou vendu avec Christie's doit fournir non seulement une pièce d'identité officielle attestant de sa propre identité mais également une pièce d'identité officielle attestant de l'identité du tiers, ainsi que le pouvoir signifié par ledit tiers à cette personne.
- Afin de permettre un temps suffisant au traitement des informations reçues, les nouveaux clients sont invités à s'enregistrer au moins 48 heures avant la vente.
- Pour enchérir, il suffit de se présenter, au moins 30 minutes avant la vacation, au bureau du service clientèle afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur. Les clients n'ayant pas enchéri avec l'un des bureaux de Christie's au cours des douze derniers mois, ainsi que ceux souhaitant enchérir pour un montant supérieur à des enchères antérieures, devront fournir une nouvelle référence bancaire. Pour toute assistance avec les documents et références susvisés, merci de bien vouloir contacter le Christie's Credit Department au +33 (0) 1 40 76 84 38 (Paris) ou au +44 (0)20 7839 2825 (Londres).

Nous pouvons à notre entière discrétion vous demander soit de nouvelles références bancaires soit un dépôt d'argent comme condition préalable à l'acceptation de vos enchères.

ENREGISTREMENT EN VUE D'ENCHÉRIR POUR LE COMPTE D'UN TIERS

Toute personne portant enchères pour le compte d'un client existant devra fournir une lettre signée par ledit client autorisant l'enchérisseur à agir pour le compte du client. Merci de bien vouloir noter que Christie's n'accepte pas les paiements par tiers. Christie's ne peut accepter que le paiement émis par le client lui-même et non par la personne portant enchères pour le compte de ce client.

ENCHÈRES

Le commissaire priseur accepte les enchères des enchérisseurs présents dans la salle, les enchères téléphoniques et les enchères exécutées en accord avec les ordres d'achat transmis à Christie's avant la vente. Le commissaire-priseur peut également enchérir pour le compte du vendeur jusqu'au prix de réserve. Le commissaire-priseur n'a pas à notifier les enchères portées pour le compte du vendeur. En aucun cas, le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le compte du vendeur au prix de réserve ou au-delà du prix de réserve. Les paliers d'enchères indicatifs sont décrits dans le formulaire d'ordre d'achat attaché au dos de ce catalogue.

PARTICIPER À LA VENTE EN DÉPOSANT UN ORDRE D'ACHAT

Pour la commodité des enchérisseurs ne pouvant assister à la vente en personne, Christie's se chargera d'exécuter les ordres d'achat selon leurs instructions. Christie's fera ses meilleurs efforts pour obtenir le lot au meilleur prix possible en leur faveur. Les ordres d'achats doivent être remis par écrit avant la vente. Ils peuvent être envoyés par courrier ou télécopie, en utilisant le formulaire réservé à cet effet en fin de catalogue. Il est également possible d'envoyer un ordre d'achat à travers LotFinder®, sur www.christies.com. Les ordres d'achat doivent être donnés dans la devise du lieu de la vente. Dans le cas où deux offres écrites seraient soumises au même prix, la priorité sera donnée à celle reçue en premier.

PARTICIPER À LA VENTE PAR TÉLÉPHONE

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques pour les œuvres d'art ou objets de collection dont la valeur est supérieure à 2.000 €.

Les acquéreurs potentiels devront informer Christie's de leur désir d'enchérir par téléphone au moins 24 heures à l'avance, en particulier s'ils souhaitent enchérir en une langue autre que le français. Ils seront alors contactés par un collaborateur de Christie's pendant la vente, quelques minutes avant que ne soit offert le lot les intéressant. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En nous demandant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement.

INTERNET : CHRISTIE'S LIVE™

Les acquéreurs potentiels pourront, dans certains cas, participer à la vente où qu'ils soient dans le monde, comme s'ils étaient présents dans la salle de vente. Christie's LIVE™ est très facile d'utilisation. Depuis un ordinateur personnel, il suffit de créer un compte en ligne sur christies.com, et de télécharger le logiciel d'application. Il est ensuite possible de s'enregistrer pour participer à la vente en personne, par téléphone ou en déposant un ordre d'achat, et ce jusqu'à 9 heures le jour de la vente.

CLOTÛRE DES ENCHÈRES

Le coup de marteau et le prononcé du mot "adjudgé" par le commissaire-priseur habilité indiquent la fin des enchères et la formation d'un contrat de vente entre le vendeur et l'acheteur. Le résultat de la vente sera communiqué par écrit aux personnes ayant déposé des ordres d'achat.

MODALITÉS DE PAIEMENT ET DÉLIVRANCE DES LOTS

Sous réserve d'accord particulier entre l'acquéreur et Christie's avant la vente, le paiement du lot sera effectué directement par l'acquéreur, Christie's ne pouvant accepter le paiement par un tiers. La vente se fera expressément au comptant. L'acheteur devra régler le prix d'achat global, comprenant le prix d'adjudication, les frais et taxes. Cette règle sera applicable même si l'acheteur souhaite exporter le lot.

Le paiement peut être effectué :

- par chèque en Euros à l'ordre de Christie's France;
 - en espèces en Euros dans les limites suivantes, que se soit en un seul ou en plusieurs paiements pour un même achat : 3.000 € pour les particuliers français et pour les commerçants + 7.500 € pour les particuliers n'ayant pas leur domicile fiscal en France, sur présentation d'une pièce d'identité et d'un justificatif de domicile.
 - par cartes de crédit dans la limite et un montant maximum de 40.000 euros : Visa/Mastercard / American Express / China Union Pay
 - par virement en Euros sur le compte 3805 3990 101 - Christie's France SNC - Barclays Bank Plc. - Agence ICT - 183, avenue Daumesnil - 75575 Paris Cedex 12, France / Code banque: 30588 - Code guichet: 60001 - Code SWIFT: BARCFRPP - IBAN: FR76 30588 60001 38053990101 31.
- Les lots ne seront délivrés qu'après encaissement effectif des paiements (8 jours ouvrés pour les chèques des banques françaises).

TVA

En règle générale, Christie's mettra les lots à la vente sous le régime de la marge. Légalement, ce régime implique que la TVA n'apparaît pas sur la facture et n'est pas récupérable.

Sur demande formulée immédiatement après la vente par des entreprises assujetties à la TVA, Christie's pourra facturer la TVA sur le prix total (prix d'adjudication et frais à la charge de l'acheteur). Ceci permettra à l'acheteur assujéti de récupérer la TVA ainsi facturée, mais ces lots ne pourront pas être revendus sous le régime de la marge.

REMBOURSEMENT DE LA TVA EN CAS D'EXPORTATION EN DEHORS DE L'UNION EUROPÉENNE

• Remboursement de la TVA en cas d'exportation en dehors de l'Union Européenne
Toute TVA facturée sera remboursée aux personnes non-résidentes de l'Union Européenne à condition qu'elles en fassent la demande écrite au service comptable dans un délai de trois mois après la vente, et sur présentation de l'exemplaire 3 du document douanier d'exportation (DAU) sur lequel Christie's devra figurer comme expéditeur et l'acheteur comme destinataire. L'exportation doit intervenir dans les délais légaux et un maximum de 3 mois à compter de la date de la vente. Christie's déduira de chaque remboursement 50 € de frais de gestion.

REMBOURSEMENT DE LA TVA AUX PROFESSIONNELS DE L'UNION EUROPÉENNE

• Remboursement de la TVA aux professionnels de l'Union Européenne
Toute TVA facturée sera remboursée aux acheteurs professionnels d'un autre état membre de l'Union Européenne, à condition qu'ils en fassent la demande par écrit au service transport dans un délai d'un mois à compter de la date de la vente et qu'ils fournissent leurs numéros d'identification à la TVA et la preuve de l'expédition des lots vers cet autre état dans le respect des règles administratives et dans un délai d'un mois à compter de la vente. Christie's déduira 50 € de frais de gestion sur chaque remboursement. Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, il conviendra de contacter Benoît Pasquier au +33 (0)1 40 76 85 78. Il est recommandé aux acquéreurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

FORMALITÉS DE TRANSPORT ET D'EXPORTATION

Une fois le paiement des lots intégralement effectué, le département Transport de Christie's sera heureux d'organiser leur emballage et expédition, à la charge et sur demande précise et écrite des acquéreurs. Un devis pourra vous être adressé pour les objets volumineux ou objets de grande valeur pour lesquels un transport spécial pourra être organisé. Les acheteurs souhaitant emporter eux-mêmes leurs acquisitions à l'étranger doivent consulter auparavant le département Transport de Christie's, au +33 (0)1 40 76 86 17.

CERTIFICATS D'EXPORTATION

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats, et, dans certains cas, une autorisation douanière pourra également être requise. L'Etat français a faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation au cas où le lot est réputé être un trésor national. Christie's n'assume aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat d'exportation pouvant être prises. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier d'un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leurs seuils de valeur respectifs au-dessus desquels un Certificat de bien culturel (dit CBC ou "passeport") peut être requis pour que le lot puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.

- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge 150 000 €
- Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge 50 000 €
- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 30 000 €
- Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge 50 000 €
- Livres de plus de cent ans d'âge 50 000 €
- Véhicules de plus de 75 ans d'âge 50 000 €
- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 15 000 €
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge 15 000 €
- Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge 15 000 €
- Cartes géographiques imprimées ayant plus de 100 ans d'âge 15 000 €
- Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur) 1 500 €
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles (1)
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles 1 500 €
- Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge) (1)
- Archives de plus de 50 ans d'âge (UE : quelle que soit la valeur) 300 €

PRÉEMPTION

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de préemption sur les œuvres d'art ou les documents privés mis en vente publique. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat fera la déclaration de préemption à Christie's après le prononcé de l'adjudication de l'œuvre mise en vente et il en sera fait mention au procès-verbal de vente. La décision de préemption devra ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'assume aucune responsabilité du fait des décisions administratives de préemption pouvant être prises.

¹⁰ Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l'objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès du département Transport de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17.

Buying at Christie's

CONDITIONS OF SALE

Christie's Conditions of Sale are printed at the back of this catalogue. Bidders are strongly recommended to read these as they set out the terms on which property is bought at auction. A full translation in English of our Conditions of Sale is available upon request at the saleroom. If there is a difference between the English version and the French version, the French version will take precedence.

ESTIMATES

Estimates are based upon prices recently paid at auction for comparable property, and take into account condition, rarity, quality and provenance. Estimates are subject to revision. Buyers should not rely upon estimates as a representation or prediction of actual selling prices. Estimates do not include the buyer's premium or VAT. Where "Estimate on Request" appears, please contact the Specialist Department for further information.

RESERVE

The reserve is the confidential minimum price the consignor will accept. It will not exceed the low pre-sale estimate.

BUYER'S PREMIUM

If the bid is successful, the purchase price will be the sum of the final bid plus a buyer's premium of 25% (i.e., inclusive of VAT, 26.375% for books and 30% for other lots) of the final bid price of each lot up to and including Euros 30.000, a buyer's premium of 20% (i.e., inclusive of VAT, 21.10% for books and 24% for other lots) of the excess of the hammer price above 30.000 and up to and including Euros 1.200.000 and a buyer's premium of 12% (i.e., inclusive of VAT, 12.66% for books and 14.40% for other lots) of the excess of the hammer price above Euros 1.200.000. Exceptions: Wine: 17.5% of the final bid price of each lot. VAT is payable on the premium at the applicable rate (i.e., inclusive of VAT 21%).

Exceptions :

- lots marked with the *f* symbol will be subject to an additional charge of 5,5% incl. VAT. This charge will be refunded upon proof of export out of the European Union within the legal time limit.
- lots marked with the + symbol will be subject to VAT at a rate of 20% on both the hammer price and the buyer's premium. This charge will be refunded upon proof of export out of the European Union within the legal time limit.
- lots marked with the ++ symbol will be subject to VAT at a rate of 5,5% on both the hammer price and the buyer's premium. This charge will be refunded upon proof of export out of the European Union within the legal time limit.

SALE PREVIEW

Pre-auctions viewings are open to the public free of charge. Christie's specialists are available to give advice and condition reports at viewings or by appointment.

BIDDER REGISTRATION / DEPOSIT

Prospective buyers who have not previously bid our consigned with Christie's should bring:

- Individuals: government-issued photo identification (such as driving licence, national identity card, or passport) and, if not shown on the ID document, proof of current address, for example a utility bill or bank statement.
- Corporate clients: a certificate of incorporation.
- For other business structures such as trusts, offshore companies or partnerships, please contact Christie's Credit Department at +33 (0)1 40 76 84 38 or at +44 (0)20 7839 2825 for advice on the information you should supply.
- A financial reference in the form of a recent bank statement, a reference from your bank, and/or your banker's contact information. Christie's can supply a form of wording for the bank reference if necessary.
- New clients, or those who have not made a purchase from any Christie's office within the last 12 months, will be asked to supply a financial reference and two forms of identification, we may also require such deposits as we deem appropriate. Please be advised that existing clients wishing to spend an amount inconsistent with their previous pattern will also be asked to supply a new reference and may be required to pay such deposits the higher of 15,000 € or 20% of the aggregate low estimate of their lots they intend to bid.
- Persons registering to bid on behalf of someone who has not previously bid or consigned with Christie's should bring identification documents not only for themselves but also for the party on whose behalf they are bidding, together with a signed letter of authorization from that party. To allow sufficient time to process the information, new clients are encouraged to register at least 48 hours in advance of a sale.
- Prospective buyers should register for a numbered bidding paddle at least 30 minutes before the sale.
- Clients who have not made a purchase from any Christie's office within the last one year and those wishing to spend more than on previous occasions, will be asked to supply a new bank reference to register.
- For assistance with references, please contact Christie's Credit Department at +33 (0)1 40 76 84 38 (Paris) or at +44 (0)20 7839 2825 (London).
- We may at our option ask you for a financial reference or a deposit as a condition of allowing you to bid.

REGISTERING TO BID ON SOMEONE ELSE'S BEHALF

Persons bidding on behalf of an existing client should bring a signed letter from the client authorising the bidder to act on the client's behalf. Please note that Christie's does not accept payments from third parties. Christie's can only accept payment from the client, and not from the person bidding on their behalf.

BIDDING

The auctioneer accepts bids from those present in the saleroom, from Telephone bidders, or by absentee written bids left with Christie's in advance of the auction. The auctioneer may also execute bids on behalf of the seller up to the amount of the reserve. The auctioneer will not specifically identify bids placed on behalf of the seller. Under no circumstance will the auctioneer place any bid on behalf of the seller at or above the reserve. Bid steps are shown on the Absentee Bid Form at the back of this catalogue.

ABSENTEE BIDS

Absentee Bids are written instructions from prospective buyers directing Christie's to bid on their behalf up to a maximum amount specified for each lot, in the sale's currency. Christie's staff will attempt to execute an absentee bid at the lowest possible price taking into account the reserve price. The auctioneer may execute absentee bids directly from the rostrum, clearly identifying these as 'absentee bids', 'book bids', 'order bids' or 'commission bids'. Absentee Bids Forms are available in this catalogue, at any Christie's location, or online at christies.com. If two Absentee Bids are received for the same lot at the same level, priority will be for the first received.

TÉLÉPHONE BIDS

We will be delighted to organise Telephone bidding for lots above € 2.000. Arrangements must be confirmed with the Bid Department at least 24 hours prior to the auction at +33 (0)1 40 76 84 13. Arrangements to bid in languages other than French must be made well in advance of the sale date. Telephone bids may be recorded. By bidding on the Telephone, prospective purchasers consent to the recording of their conversation.

BIDDING LIVE ON THE INTERNET: CHRISTIE'S LIVE™

Prospective buyers will be able to participate in the auction from their personal computer, as if they were attending the auction in the saleroom, wherever they are in the world. Christie's LIVE™ is very easy to use. From a personal computer, one just needs to create a christies.com account and to download the required software. This will enable prospective buyers to register for the sale from their personal computer up until 9 a.m. French time on the day of the sale, and participate in the sale in person or via absentee bids or Telephone bids.

SUCCESSFUL BIDS

The fall of the auctioneer's hammer and the verbal confirmation that the lot is sold indicates the final bid, at which time, the buyer assumes full responsibility for the lot. The results of absentee bids will be mailed after the auction. Successful bidders will pay the price of the final bid plus premium plus any applicable VAT.

PAYMENT

Please note that Christie's will not accept payments for purchased Lots from any party other than the buyer, unless otherwise agreed between the buyer and Christie's prior to the sale. Buyers are expected to pay for purchases immediately after the auction. Payment can be made in cash, by cheque, direct bank transfer in Euros or bank wire transfer in Euros. To avoid delivery delays, prospective buyers are encouraged to supply bank references before the auction.

- It is our policy not to accept single or multiple payments in cash or cash equivalents of more than € 3.000 for French fiscal residents and for trade € 7.500 for foreign tax residents.
 - Cheques and drafts should be made payable to Christie's SNC.
 - Credit cards: Visa/Mastercard / American Express / China Union Pay
- Limit of payment of € 40.000.

- Bank transfers should be made to Account number: 3805 3990 101 Christie's SNC - Barclays Bank Plc. - Agence ICT - 183, avenue Daumesnil - 75575 Paris Cedex 12, France / Bank code: 30588 - Branch code: 60001 - SWIFT code: BARCFRPP - IBAN: FR76 30588 60001 38053990101 31
- Purchases will only be released when payment is received on our account in cleared funds (8 working days for French cheques).

VAT

In general, auctions are conducted under the Margin Scheme status. Legally, this scheme implies that the VAT should not appear on the invoice and is not refundable.

On request immediately after the sale, Christie's will issue invoices showing VAT separately on both the hammer price and the Buyer's premium. This will enable VAT-registered businesses to recover the VAT charged as input tax, subject to the usual regulations. However, such lots will become ineligible to be resold under the Dealer's Margin Scheme.

VAT REFUNDS FOR EXPORTING TO NON-EUROPEAN UNION COUNTRIES

Non European buyers may have all VAT invoiced refunded to them if they request so in writing to the accounting department within a delay of 3 months of the date of sale, and if they provide Christie's with the third sample of the customs documentation «DAU» stamped by customs. Christie's must appear as shipper on the export document and the buyer as consignee. The exportation has to be done within the legal delays and a maximum of 3 months of the date of sale. Christie's will charge € 50 for each refund processed.

VAT REFUNDS FOR TRADE BUYERS (EU)

VAT registered businesses from other European Union countries may have all VAT invoiced refunded to them if they request so in writing to the shipping department within a delay of 1 month of the date of sale and if they provide Christie's with their VAT registration number and proof that the property has been shipped to another EU country, in the respect of administrative rules and within one month of the date of sale. Christie's will charge € 50 for each refund processed. Please refer any question to Benoit Pasquier at +33 (0) 1 40 76 85 78

SHIPPING

A shipping form is enclosed with each invoice. It is the buyer's responsibility to pick up purchases or make all shipping arrangements. After payment has been made in full, Christie's can arrange property packing and shipping at the buyer's request and expense. Buyers will obtain an estimate for any large items or property of high value that require professional packing. For more information please contact the Shipping Department at +33 (0)1 40 76 86 17.

EXPORT/IMPORT PERMITS

Buyers should always check whether an export licence is required before exporting. It is the buyer's sole responsibility to obtain any relevant export or import licence. The denial of any licence or any delay in obtaining licences shall neither justify the rescission of any sale nor any delay in making full payment for the lot. Christie's can advise buyers on the detailed provisions of the export licensing regulations and will submit any necessary export licence applications on request. However, Christie's cannot ensure that a licence will be obtained. Local laws may prohibit the import of some property and/or may prohibit the resale of some property in the country of importation. As an illustration only, we set out below a selection of the categories of works of art, together with the value thresholds above which a French 'Certificat de bien culturel' (also known as 'passport') may be required so that the lot can leave the French territory; the threshold indicated in brackets is the one required for an export licence application outside the EU, when the latter differs from the national threshold.

- Pictures entirely made by hand on any support and of any material, of more than 50 years of age € 150.000
- Furniture and objects, carpets, tapestries, clocks of more than 50 years of age € 50.000
- Watercolours, gouaches and pastels of more than 50 years of age € 30.000
- Original sculptures and copies of more than 50 years of age € 50.000
- Books of more than 100 years of age € 50.000
- Vehicles of more than 75 years of age € 50.000
- Drawings of more than 50 years of age € 15.000
- Prints, lithographs and posters of more than 50 years of age € 15.000
- Photographs, Films and negatives of more than 50 years of age € 15.000
- Printed maps of more than 100 years of age € 15.000
- Incunabula and manuscripts (EU whatever the value is) € 1.500
- Archaeology pieces of more than 100 years of age originating directly from excavations (1)
- Archaeology pieces of more than 100 years of age not originating directly from excavations € 1.500 (1)
- Parts of Historical, Religious or Architectural monuments of more than 100 years of age (1)
- Archives of more than 50 years of age (EU whatever the value is) € 300

The French State is entitled to refuse to deliver an export licence if the lot is considered to be a National Treasure. Christie's will not be held responsible for any administrative decisions by the French State regarding the refusal to grant an export licence. For more information, please contact Christie's Shipping Department at +33 (0)1 40 76 86 17.

PRE-EMPTION

In certain cases, the French State is entitled to use its right of pre-emption on works of art or private documents. This means that the state substitutes itself for the last bidder and becomes the buyer. In such a case, a representative of the French State announces the exercise of the pre-emption right during the auction and immediately after the lot has been sold, and this declaration will be recorded in the official sale record. The French State will have then fifteen (15) days to confirm the pre-emption decision. Christie's will not be held responsible for any administrative decisions of the French State regarding the use of its right of pre-emption.

(1) Application for a licence for these categories is subject to the nature of the item, not its value.

Conditions Générales*

Les conditions exposées ci-dessous ainsi que les Lexiques et Avis présentés au catalogue constituent les termes auxquels Christie's France SNC (« Christie's » ou « nous ») s'engage en qualité de mandataire agissant pour le compte des vendeurs avec les acheteurs. Ils peuvent être modifiés par des notices affichées ou par des indications orales données lors de la vacation et portées au procès-verbal de vente. En portant une enchère, toute personne accepte d'être liée par les présentes conditions.

(A) DÉFINITION DES TERMES UTILISÉS DANS LES CONDITIONS GÉNÉRALES

Dans les conditions générales exposées ci-dessous, certains termes sont utilisés régulièrement et nécessitent une explication:

« *L'acheteur* » ou « *adjudicataire* » signifie la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée, acceptée par la personne dirigeant la vente et tenant le marteau ;

« *le lot* » signifie tout article qui aura été consigné entre nos mains afin qu'il soit vendu aux enchères et en particulier l'objet ou les objets décrits sous tout numéro de lot dans les catalogues ;

« *le prix d'adjudication* » signifie le montant de l'enchère la plus élevée pour un lot, acceptée par la personne dirigeant la vente et tenant le marteau ;

« *le prix de réserve* » correspond au prix minimum confidentiel au dessous duquel le lot ne sera pas vendu ;

« *le commissaire-priseur habilité* » désigne la personne dirigeant la vente et tenant le marteau.

(B) L'ACHETEUR

1. CHRISTIE'S FRANCE SNC EN TANT QUE MANDATAIRE

Sauf disposition contraire, Christie's France SNC agit comme mandataire du vendeur. Le contrat de vente du bien offert intervient entre le vendeur et l'acheteur en l'état du bien tel qu'il est présenté à la vente et que l'acheteur déclare connaître.

2. AVANT LA VENTE

a) Etat des lots

Il est vivement conseillé aux acheteurs potentiels d'examiner le ou les biens pouvant les intéresser avant la vente aux enchères. Des rapports sur l'état des lots sont habituellement disponibles sur demande pour des objets d'une valeur supérieure à 3000€.

b) Catalogue et autres descriptions

Le Lexique et/ou les Avis et/ou les Informations importantes pour les acheteurs, vous donnent des indications sur le mode de rédaction de nos catalogues. Toutes les mentions comprises dans les descriptions du catalogue ou dans les rapports concernant l'état d'un lot, toute déclaration orale ou écrite faite par ailleurs, constituent l'expression d'une opinion et non l'affirmation d'un fait. Les références faites dans la description du catalogue ou dans le rapport concernant l'état du lot, relatives à un accident ou à une restauration, sont faites pour faciliter l'inspection et restent soumises à l'appréciation devant résulter d'un examen personnel de l'acheteur ou de son représentant compétent. L'absence d'une telle référence dans le catalogue n'implique aucunement qu'un objet soit exempt de tout défaut ou de toute restauration, de plus une référence à un défaut particulier n'implique pas l'absence de tous autres défauts. Les estimations de prix de vente ne doivent pas être considérées comme impliquant la certitude que l'objet se vendra pour le prix ainsi estimé ou que la valeur ainsi donnée est une valeur garantie.

3. AU MOMENT DE LA VENTE

a) Enregistrement avant l'enchère

Tout acheteur potentiel doit compléter et signer un formulaire d'enregistrement et présenter toutes pièces d'identité requises avant de porter une enchère. Christie's France SNC se réserve le droit de réclamer, par ailleurs, la présentation de références bancaires ou financières. Christie's France SNC pourra également refuser toute enchère ou tout accès à la salle des ventes pour motif légitime.

b) Enchères faites en nom propre

En portant une enchère, les enchérisseurs assument la responsabilité personnelle de régler le prix d'adjudication, augmenté des frais à la charge de l'acheteur et de tous impôts ou taxes exigibles. Sauf convention écrite avec Christie's France SNC, préalable à la vente, mentionnant que l'enchérisseur agit comme mandataire d'un tiers identifié et agréé par Christie's France SNC, l'enchérisseur est réputé agir en son nom propre.

c) Enchères simultanées

En cas de contestation au moment des adjudications, c'est à dire s'il est établi que deux ou plusieurs enchérisseurs ont simultanément porté une enchère équivalente, soit à haute voix, soit par signe, et réclament en même temps cet objet après le prononcé du mot « adjudgé », ledit objet pourra, selon la décision prise par le commissaire-priseur habilité, être immédiatement remis en adjudication au prix proposé par les enchérisseurs et tout le public présent sera admis à enchérir de nouveau.

d) Ordres d'achat

Pour la commodité des clients n'assistant pas à la vente en personne ou par l'intermédiaire d'un mandataire ou encore transmettant des enchères par téléphone, Christie's France SNC s'efforcera d'exécuter les ordres d'enchérir qui lui seront remis par écrit avant la vente. Ces ordres d'achat doivent être donnés dans la devise du lieu de la vente. Ces enchérisseurs sont invités à remplir le formulaire annexé. Si Christie's reçoit plusieurs ordres écrits pour des montants identiques sur un lot particulier et si, lors des enchères, ces ordres représentent les enchères les plus élevées pour le lot, celui-ci sera adjudgé à l'enchérisseur dont l'ordre aura été reçu le premier. L'exécution des ordres écrits est un service gracieux que Christie's s'efforcera de rendre sous réserve d'autres obligations à satisfaire au moment de la vente. Le défaut d'exécution d'un ordre d'achat ou toute erreur ou omission à l'occasion de l'exécution de tels ordres n'engagera pas la responsabilité de Christie's.

e) Enchères par téléphone

Si un acheteur potentiel se manifeste avant la vente, Christie's pourra le contacter durant la vente afin qu'il puisse enchérir par téléphone mais cela sans engagement de responsabilité, notamment au titre d'erreurs ou d'omissions relatives à la réception d'enchères par téléphone.

f) Conversion de devises

Un système de conversion de devises sera mis en place lors de certaines ventes aux enchères. Des erreurs peuvent survenir lors des opérations de conversion des devises utilisées et les enchérisseurs qui utiliseront le système de conversion de devises plutôt que de se référer aux enchères portées dans la salle des ventes le feront sous leur seule et entière responsabilité.

g) Images vidéo ou digitales

Lors de certaines ventes, un écran vidéo est installé. Des erreurs de manipulation peuvent survenir et Christie's ne peut assumer de responsabilité concernant ces erreurs ou encore la qualité de l'image.

h) Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les lots sont offerts à la vente avec un prix de réserve correspondant au prix minimum confidentiel au-dessous duquel le lot ne sera pas vendu. Le prix de réserve ne dépassera pas l'estimation basse figurant dans le catalogue. Le commissaire-priseur habilité pourra débiter les enchères sur tout lot, en dessous du prix de réserve, en portant une enchère pour le compte du vendeur. Le commissaire-priseur habilité pourra continuer à enchérir pour le compte du vendeur jusqu'au dernier palier d'enchère avant la réserve, soit en portant des enchères successives, soit en portant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le vendeur ne portera aucune enchère pour son propre compte et ne désignera aucune personne pour porter une telle enchère, sans préjudice de la faculté pour Christie's France SNC d'enchérir pour le compte du vendeur comme indiqué ci-dessus.

i) Conduite de la vente

Le commissaire-priseur habilité a la faculté discrétionnaire de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon qu'il juge convenable, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer un ou plusieurs lots et, en cas d'erreur ou de contestation pendant ou après la vente, de désigner l'adjudicataire, de poursuivre les enchères, d'annuler la vente ou de remettre en vente tout lot en cas de contestation.

j) Adjudicataire, risques, transfert de propriété

Sous réserve de la décision du commissaire-priseur habilité, et sous réserve que l'enchère finale soit égale ou supérieure au prix de réserve, le dernier enchérisseur deviendra l'acheteur et la chute du marteau matérialisera l'acceptation de la dernière enchère et la formation d'un contrat de vente entre le vendeur et l'acheteur. Les lots adjudgés seront sous l'entière responsabilité de l'adjudicataire au plus tard le 14e jour après la vente, le jour de la vacation étant pris en compte dans le calcul. Le transfert de risque interviendra de manière anticipée si la livraison est réalisée avant l'expiration du délai susvisé. Aucun lot ne sera remis à l'acquéreur avant acquittement de l'intégralité des sommes dues. En cas de paiement par chèque, le transfert de propriété n'aura lieu qu'après encaissement du chèque.

k) Prémemption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de prémemption sur les œuvres d'art mises en vente publique conformément aux dispositions des articles L.123-1 et L.123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de prémemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's France SNC n'assumera aucune responsabilité du fait des décisions administratives de prémemption.

4. APRÈS LA VENTE

a) Frais et taxes dus par l'adjudicataire

Outre le prix d'adjudication ("prix marteau"), l'acheteur devra acquitter des frais de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers 30.000 Euros, 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de 30.000 Euros et jusqu'à 1.200.000 Euros et 12% H.T. (soit 12.66% T.T.C. pour les livres et 14.40% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de 1.200.000 Euros. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 17,5% H.T. (soit 21% T.T.C.).

Des frais additionnels ou taxes spéciales peuvent être dus sur certains lots en sus des frais et taxes habituels. Cela est indiqué par un symbole figurant devant le numéro de lot dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite pendant la vente par le commissaire priseur habilité.

b) Paiement

Lors de l'enregistrement, l'acheteur devra communiquer à Christie's France SNC son nom, son adresse permanente et, à la demande de Christie's France SNC, les coordonnées de la banque par l'intermédiaire de laquelle le règlement sera effectué. La vente se fera expressément au comptant. L'acheteur devra régler immédiatement le prix d'achat global, ce dernier comprenant le prix de l'adjudication, les frais et taxes. Cette règle sera applicable même si l'acheteur souhaite exporter le lot et cela même si une licence d'exportation est requise.

Tout retard de règlement de la part d'un professionnel donnera lieu de plein droit, et sans qu'aucune mise en demeure ne soit nécessaire, au paiement de pénalités de retard sur la base du taux d'intérêt appliqué par la Banque Centrale Européenne à son opération de refinancement la plus récente majorée de dix (10) points de pourcentage et au paiement d'une indemnité forfaitaire d'un montant de 40€ pour frais de recouvrement.

c) Assurance

L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions dans les conditions prévues à l'article 3j. Christie's France SNC décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir en cas de défaillance de l'acquéreur à ce titre.

d) Retrait des achats

Christie's France SNC retiendra les lots vendus jusqu'à ce que tout montant dû à Christie's France SNC, ou à Christie's International plc, ou à l'une de ses filiales, bureaux affiliés ou sociétés mères dans le monde, ait été reçu dans son intégralité et dûment encaissé par Christie's, ou jusqu'à ce que l'acheteur ait pu satisfaire à toutes autres obligations que Christie's pourra, à sa discrétion, exiger, et notamment afin d'écarter tout doute, réaliser toute vérification jugée appropriée dans le cadre de la lutte contre le blanchiment de capitaux et du financement du terrorisme. Dans l'hypothèse où les vérifications susmentionnées ne seraient pas satisfaisantes, Christie's France SNC se réserve le droit d'annuler la vente, et de prendre toutes actions autorisées par la loi applicable. Sous réserve des conditions détaillées dans cet article, l'acheteur devra retirer ses lots dans les sept (7) jours suivants la vente, sauf accord spécifique contraire entre Christie's France SNC et l'acheteur.

e) Emballages, manipulations et transport

Il est conseillé aux adjudicataires de procéder à un enlèvement rapide de leurs lots afin d'éviter les frais de manutention et de gardiennage qui sont à leur charge. Le magasinage n'engage la responsabilité de Christie's à aucun titre que ce soit. Sur simple demande, Christie's France SNC pourra recommander des manutentionnaires, emballeurs ou transporteurs. Christie's France SNC, n'étant pas leur commettant, ne sera en aucun cas responsable de leurs actes ou omissions.

f) Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien sera remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées

En outre, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :

- (i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler les dites sommes au plus faible des deux taux suivants :
 - Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
 - Taux d'intérêt légal majoré de quatre points
- (ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts;
- (iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;
- (iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;
- (v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;
- (vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;
- (vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;
- (viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;
- (ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjudgés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.
- (x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée clients.

Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

g) Défaut de retrait des achats

Si les achats n'ont pas été retirés dans les sept jours calendaires suivant la vente, que le paiement ait été effectué ou non, Christie's aura la faculté de faire transférer, aux frais de l'acheteur, les biens vendus dans des entrepôts, éventuellement tenus par une tierce personne. Il est rappelé que les biens achetés ne sont délivrés qu'après paiement intégral des frais de transport, manipulation, entrepôt, ainsi que tous autres frais et plus généralement parfait paiement des sommes pouvant rester dues à Christie's.

h) Licence d'exportation

Sauf convention écrite avec Christie's France SNC, la demande d'un certificat d'exportation ou de tous autres documents administratifs n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's France SNC de percevoir des intérêts sur les paiements tardifs. Si l'acheteur demande à Christie's France SNC d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's France SNC pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's France SNC n'aura pas l'obligation de rembourser tous intérêts ou autres frais encourus par l'acheteur en cas de refus dudit certificat ou de tous autres documents administratifs.

5. DROITS DE REPRODUCTION

Les droits de reproduction sur toute image, illustration et écrit, reproduits par ou pour le compte de Christie's, concernant tout lot particulier, ainsi que le contenu du catalogue, demeureront à tout moment la propriété de Christie's et aucune reproduction ne sera effectuée par l'acheteur ou par toute autre personne sans son accord écrit préalable. Par ailleurs, la vente de l'objet n'emporte en aucun cas cession des droits d'auteur, de reproduction et de représentation dont il constitue le cas échéant le support matériel.

6 – LOI INFORMATIQUE ET LIBERTÉ

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's France est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du groupe Christie's. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et notamment pour des opérations commerciales et de marketing.

7. AUTONOMIE DES DISPOSITIONS

Si une partie quelconque de ce contrat est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste du contrat restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

8. LOI ET COMPÉTENCES JURIDICTIONNELLES

En tant que de besoin, les droits et obligations découlant des présentes conditions générales de vente seront régis par la loi française et seront soumis en ce qui concerne tant leur interprétation que leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication.

* A full translation in English of our Conditions of Sale is available upon request at the saleroom. If there is a difference between the English version and the French version, the French version will take precedence.
©Christie's France SNC (02.13)

Entreposage et Enlèvement des Lots Storage and Collection

TABLEAUX ET OBJETS PETIT FORMAT

Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux au 9, avenue Matignon, 75008 Paris.

TABLEAUX GRAND FORMAT, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Tous les lots vendus seront transférés chez Transports Monin :

Mercredi 9 décembre à 9h

Transports Monin se tient à votre disposition le lendemain suivant le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 17h00.

215, rue d'Aubervilliers,
niveau 3, Pilonne n° 33
75018 Paris

Téléphone magasinage: +33 (0)6 27 63 22 36
Téléphone standard: +33 (0)1 80 60 36 00
Fax magasinage: +33 (0)1 80 60 36 11

TARIFS

Le stockage des lots vendus est couvert par Christie's pendant 14 jours ouvrés. Tout frais de stockage s'applique à partir du 15ème jour après la vente. A partir du 15ème jour, la garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Transports Monin au taux de 0,6% de la valeur du lot et les frais de stockage s'appliquent selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

Transports Monin offre également aux acheteurs la possibilité de faire établir un devis pour l'emballage, le montage, l'installation, l'établissement des documents administratifs et douaniers ainsi que pour le transport des lots en France ou à l'étranger. Ce devis peut être établi sur simple demande.

PAIEMENT

- A l'avance, contacter Transports Monin au +33 (0)1 80 60 36 00 pour connaître le montant dû. Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)
- Au moment de l'enlèvement: chèque, espèces, carte de crédit, travellers chèques.

Les objets vous seront remis sur simple présentation du bon d'enlèvement. Ce document vous sera délivré par le caissier de Christie's, 9 avenue Matignon 75008 Paris.

SMALL PICTURES AND OBJECTS

All lots sold will be kept in our saleroom at 9 avenue Matignon, 75008 Paris

LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

All lots sold will be removed to Transports Monin :

Wednesday, December 9th at 9am

215, rue d'Aubervilliers,
niveau 3, Pilonne n° 33
75018 Paris

Telephone Warehouse: +33 (0)6 27 63 22 36
Telephone standard: +33 (0)1 80 60 36 00
Fax Warehouse: +33 (0)1 80 60 36 11

STORAGE CHARGES

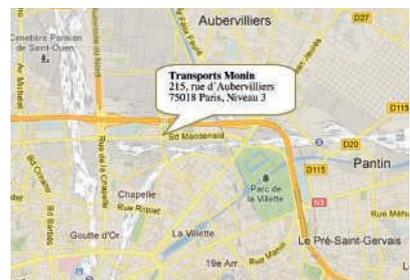
Christie's provides storage during 14 business days. From the 15th day, all lots will be under the guarantee of Transports Monin, at 0.6% of lot value (hammer price plus buyer's premium). Storage charges will be applicable as per the rates described in the chart below.

Transports Monin may assist buyers with quotation for handling, packing, and customs formalities as well as shipping in France or abroad. A quotation can be sent upon request.

You may contact Transports Monin the day following the removal, Monday to Friday, 9am to 12.30am & 1.30pm to 5pm.

PAYMENT

- Please contact Transports Monin in advance regarding outstanding charges. Payment can be made by cheque, bank transfer, and credit card (Visa, Mastercard, American Express)
- When collecting: cheque, cash, credit card and travellers cheques. Lots shall be released on production of the Release Order, delivered by Christie's cashiers, 9 avenue Matignon 75008 Paris..



TABLEAUX GRAND FORMAT, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
71€ + TVA	5€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETIT FORMAT

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
71€ + TVA	2€ + TVA

LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Handling and administration charges per lot	Storage charges per lot and per business day
71€ + VAT	5€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS

Handling and administration charges per lot	Storage charges per lot and per business day
71€ + VAT	2€ + VAT

Salles de ventes internationales, bureaux de représentation européens et consultants

Départements spécialisés et autres services de Christie's

AUSTRIA	NORWAY	DÉPARTEMENTS	PAR: +33 (0)1 40 76 85 71 KS: +44 (0)20 7389 2328	KS: +44 (0)20 7389 2945
VIENNA +43 (0)1 533 881214 Angela Baillou	OSLO +47 975 800 78 Katinka Traaseth (Consultant)	AFFICHES SK: +44 (0)20 7752 3208	FUSILS KS: +44 (0)20 7389 2025	TABLEAUX DU XXÈME SIÈCLE PAR: +33 (0)1 40 76 85 92 KS: +44 (0)20 7752 3218
BELGIUM	PEOPLES REPUBLIC OF CHINA	ANTIQUITÉS PAR: +33 (0)1 40 76 84 19 SK: +44 (0)20 7752 3219	HORLOGERIE PAR: +33 (0)1 40 76 85 81 KS: +44 (0)20 7389 2224	TABLEAUX IMPRESSIONNISTES ET MODERNES PAR: +33 (0)1 40 76 8389 KS: +44 (0)20 7389 2452
BRUSSELS +32 (0)2 512 88 30 Roland de Lathuy	BEIJING +86 (0)10 8572 7900	APPAREILS PHOTO ET INSTRUMENTS D'OPTIQUE SK: +44 (0)20 7752 3279	ICÔNES PAR: +33 (0)1 40 76 84 03 SK: +44 (0)20 7752 3261	TABLEAUX DE L'ÉPOQUE VICTORIENNE KS: +44 (0)20 7389 2468
DENMARK	HONG KONG +852 2760 1766	ARMES ANCIENNES ET MILITARIA KS: +44 (0)20 7752 3119	INSTRUMENTS DE MUSIQUE SK: +44 (0)20 7752 3365	TAPIS PAR: +33 (0)1 40 76 85 73 KS: +44 (0)20 7389 23 70
COPENHAGEN +45 3962 2377 Birgitta Hillingsø (Consultant) +45 2612 0092 Rikke Juel Brandt (Consultant)	SHANGHAI +86 86 (0)21 6355 1766 Jinqing Cai	ART AFRICAÏN, OCÉANÏEN ET PRÉCOLOMBÏEN PAR: +33 (0)1 40 76 83 86	INSTRUMENTS ET OBJETS DE MARINE SK: +44 (0)20 7389 2782	TIRE-BOUCHONS SK: +44 (0)20 7752 3263
FINLAND AND THE BALTIC STATES	PORTUGAL	ART ANGLO-INDIEN KS: +44 (0)20 7389 2570	INSTRUMENTS SCIENTIFIQUES SK: +44 (0)20 7389 2158	VINS ET ALCOOLS PAR: +33 (0)1 40 76 83 97 KS: +44 (0)20 7752 3366
HELSINKI +358 40 5837945 Barbro Schauman (Consultant)	LISBON +351 919 317 233 Mafalda Pereira Coutinho (Consultant)	ART BRITANNIQUE DU XXÈME SIÈCLE KS: +44 (0)20 7389 2684	LIVRES ET MANUSCRITS PAR: +33 (0)1 40 76 85 99 KS: +44 (0)20 7389 2158	SERVICES LIÉS AUX VENTES Christie's Fine Art Security Services Tel: +44 (0)20 7662 0609 Fax: +44 (0)20 7978 2073 class@christies.com
FRANCE	RUSSIA	ART CHINOIS PAR: +33 (0)1 40 76 86 05 KS: +44 (0)20 7389 2577	MARINES SK: +44 (0)20 7752 3290	Collections d'Entreprises Tel: +33 (0)1 40 76 85 66 Fax: +33 (0)1 40 76 85 65 gdebuire@christies.com
BRETAGNE ET PAYS DE LA LOIRE Virginie Greggory (consultante) +33 (0)6 09 44 90 78	MOSCOW +7 495 937 6364 +44 20 7389 2318 Katya Vinokurova	ART CONTEMPORAIN PAR: +33 (0)1 40 76 85 92 KS: +44 (0)20 7389 2920	MINIATURES ET OBJETS DE VITRINE PAR: +33 (0)1 40 76 86 24 KS: +44 (0)20 7389 2347	Inventaires Tel: +33 (0)1 40 76 85 66 Fax: +33 (0)1 40 76 85 65 gdebuire@christies.com
GRAND EST Jean-Louis Janin Daviet (consultant) +33 (0)6 07 16 34 25	SPAIN	ART CONTEMPORAIN INDIEN KS: +44 (0)20 7389 2409	MOBILIER AMÉRICAIN NY: +1 212 636 2230	Services Financiers Tel: +33 (0)1 40 76 85 78 Fax: +33 (0)1 40 76 85 57 bpsaquier@christies.com
NORD-PAS DE CALAIS Jean-Louis Brémilts (consultant) +33 (0)6 09 63 21 02	BARCELONA +34 (0)93 487 8259 Carmen Schjaer	ART D'APRÈS-GUERRE PAR: +33 (0)1 40 76 85 92 KS: +44 (0)20 7389 2450	MOBILIER ANCIEN ET OBJETS D'ART PAR: +33 (0)1 40 76 84 24 KS: +44 (0)20 7389 2482	Successions et Fiscalité Tel: +33 (0)1 40 76 85 78 Fax: +33 (0)1 40 76 85 57 bpsaquier@christies.com
PARIS +33 (0)1 40 76 85 85	MADRID +34 (0)91 532 6626 Juan Varez Dalia Padilla	ART DES INDIENS D'AMÉRIQUE NY: +1 212 606 0536	MOBILIER ET OBJETS DE DESIGNERS PAR: +33 (0)1 40 76 86 21 SK: +44 (0)20 7389 2142	Ventes sur place Tel: +33 (0)1 40 76 85 98 Fax: +33 (0)1 40 76 85 65 lgosset@christies.com
POITOU-CHARENTE	SWEDEN	ART IRLANDAIS ET BRITANNIQUE KS: +44 (0)20 7389 2682	MOBILIER ET SCULPTURES DU XIXÈME SIÈCLE PAR: +33 (0)1 40 76 83 99 KS: +44 (0)20 7389 2699	AUTRES SERVICES Christie's Education Londres Tel: +44 (0)20 7665 4350 Fax: +44 (0)20 7665 4351 education@christies.com
AQUITAINE Marie-Cécile Moueix +33 (0)5 56 81 65 47	STOCKHÖLM +46 (0)70 5368 166 Marie Boettiger Kleman (Consultant) +46 (0)70 9369 201 Louise Dyhlén (Consultant)	ART ISLAMIQUE PAR: +33 (0)1 40 76 85 56 KS: +44 (0)20 7389 2700	MONTRES PAR: +33 (0)1 40 76 85 81 KS: +44 (0)20 7389 2357	New York Tel: +1 212 355 1501 Fax: +1 212 355 7370 christieseducation@christies.edu
PROVENCE - ALPES CÔTE D'AZUR Fabienne Albertini-Cohen +33 (0)6 71 99 97 67	SWITZERLAND	ART JAPONAIS PAR: +33 (0)1 40 76 86 05 KS: +44 (0)20 7389 2591	CEUVRES SUR PAPIER BRITANNIQUES KS: +44 (0)20 7389 2278	Christie's International Real Estates (immobilier) Tel: +44 (0)20 7389 2592 FAX: +44 (0)20 7389 2168 awhitaker@christies.com
RHÔNE ALPES Dominique Pierron (consultant) +33 (0)6 61 81 82 53	GENÈVA +41 (0)22 319 1766 Eveline de Proyard	ART LATINO-AMÉRICAIN PAR: +33 (0)1 40 76 86 25 NY: +1 212 636 2150	CEUVRES TOPOGRAPHIQUES PAR: +33 (0)1 40 76 85 99 KS: +44 (0)20 7389 2040	Christie's Images Tel: +44 (0)20 7582 1282 Fax: +44 (0)20 7582 5632 imageslondon@christies.com
GERMANY	ZÜRICH +41 (0)44 268 1010 Dr. Bertold Mueller	ART IRLANDAIS ET BRITANNIQUE KS: +44 (0)20 7389 2682	ORFÈVRE PAR: +33 (0)1 40 76 86 24 KS: +44 (0)20 7389 2666	
DÜSSELDÖRF +49 (0)21 14 91 59 352 Arno Verkade	TURKEY	ART ISLAMIQUE PAR: +33 (0)1 40 76 85 56 KS: +44 (0)20 7389 2700	PHOTOGRAPHIES PAR: +33 (0)1 40 76 84 16 SK: +44 (0)20 7752 3006	
FRANKFURT +49 (0)173 317 3975 Anja Schaller (Consultant)	ISTANBUL +90 (532) 558 7514 Eda Kehale Argün (Consultant)	ART JAPONAIS PAR: +33 (0)1 40 76 86 05 KS: +44 (0)20 7389 2591	SCULPTURES PAR: +33 (0)1 40 76 84 19 KS: +44 (0)20 7389 2331	
HAMBURG +49 (0)40 27 94 073 Christiane Gräfin zu Rantzau	UNITED ARAB EMIRATES	ART CONTEMPORAIN INDIEN KS: +44 (0)20 7389 2409	SOUVENIRS DE LA SCÈNE ET DE L'ÉCRAN SK: +44 (0)20 7752 3275	
MUNICH +49 (0)89 24 20 96 80 Marie Christine Gräfin Huyn	DUBAI +971 (0)4 425 5647	ARTS ASIATIQUES PAR: +33 (0)1 40 76 86 05	TABLEAUX AMÉRICAINS NY: +1 212 636 214	
STUTTGART +49 (0)71 12 26 96 99 Eva Susanne Schweizer	UNITED KINGDOM	ARTS DÉCORATIFS DU XXÈME SIÈCLE PAR: +33 (0)1 40 76 86 21 KS: +44 (0)20 7389 2140	TABLEAUX ANCIENS ET DU XIXÈME SIÈCLE PAR: +33 (0)1 40 76 85 87 KS: +44 (0)20 7389 2086	
INDIA	LONDON +44 (0)20 7839 9060	BIJOUX PAR: +33 (0)1 40 76 85 81 KS: +44 (0)20 7389 2383	TABLEAUX AUSTRALIENS KS: +44 (0)20 7389 2040	
MUMBAI +91 (22) 2280 7905 Sonal Singh	LONDON,	CADRES SK: +44 (0)20 7389 2763	TABLEAUX BRITANNIQUES (1500-1850)	
DELHI +91 (98) 1032 2399 Sanjay Sharma	SOUTH KENSINGTON +44 (0)20 7930 6074	CÉRAMIQUES EUROPÉENNES ET VERRE PAR: +33 (0)1 40 76 86 02 SK: +44 (0)20 7752 3026		
ISRAEL	NORTH AND NORTHEAST +44 (0)20 7752 3004	COSTUMES, TEXTILES, ÉVENTAILS ET BAGAGES SK: +44 (0)20 7752 3215		
TEL AVIV +972 (0)3 695 0695 Roni Gilat-Baharaff	Thomas Scott	DESSINS ANCIENS ET DU XIXÈME SIÈCLE PAR: +33 (0)1 40 76 83 59 KS: +44 (0)20 7389 2251		
ITALY	NORTHWEST AND WALES +44 (0)20 7752 3004 Jane Blood	ESTAMPES ET LITHOGRAPHIES		
MILAN +39 02 303 2831	SOUTH +44 (0)1730 814 300 Mark Wrey			
ROME +39 06 686 3333 Marina Cicogna	SCOTLAND +44 (0)131 225 4756 Bernard Williams Robert Lagneau David Bowes-Lyon (Consultant)			
MONACO +377 97 97 11 00 Nancy Dotta	ISLE OF MAN +44 (0)20 7389 2032			
THE NETHERLANDS	CHANNEL ISLANDS +44 (0)1534 485 988 Melissa Bonn (Consultant)			
AMSTERDAM +31 (0)20 57 55 255	IRELAND +353 (0)59 86 24996 Christine Ryall (Consultant)			
	UNITED STATES			
	NEW YORK +1 212 636 2000			

• Indique une salle de vente
Renseignements – Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation
email – info@christies.com

La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com

Abréviations utilisées

KS: Londres, King Street • NY: New York, Rockefeller Plaza • PAR: Paris, Avenue Maignon
SK: Londres, South Kensington

POST-WAR & CONTEMPORARY ART SENIOR INTERNATIONAL TEAM



Brett Gorvy
Chairman and International Head of Post-War & Contemporary Art



Laura Paulson
Chairman, Post-War & Contemporary Art, Americas



Francis Outred
Chairman and Head of Post-War & Contemporary Art, EMERI



Jussi Pykkänen
Global President



Mariolina Bassetti
Chairman and Head of Post-War & Contemporary Art, Italy



Marianne Hoet
International Director of Post-War & Contemporary Art, Northern Europe



Lori Hotz
Global Managing Director, Post-War & Contemporary Art



Loic Gouzer
Deputy Chairman, Post-War and Contemporary Art, New York



Xin Li
Deputy Chairman, Asia



Barrett White
Deputy Chairman, Post-War and Contemporary Art, New York



Andy Massad
International Specialist, Post-War and Contemporary Art, New York

INFORMATION AND SERVICES FOR THIS AUCTION

RENSEIGNEMENTS

Paul Nyzam
Head of Day Sale
Tel: +33 1 40 76 84 15
pnyzam@christies.com

Ekaterina Klimochkina
Catalogueur
Tel: +33 1 40 76 84 34
eklim@christies.com

Valentine Legris
Administrateur
Tel: +33 1 40 76 86 25
Fax: +33 1 40 76 85 96
vlegris@christies.com

Virginie Melin
Business Director, Continental Europe
Tel: +33 1 40 76 84 32
vmelin@christies.com

Eloïse Peyre
Business Manager, Continental Europe
Tel: +33 1 40 76 85 68
epeyre@christies.com

SERVICES

Ordres d'achats et enchères téléphoniques
Tel: +33 1 40 76 84 13
Fax: +33 1 40 76 85 51

Résultats des ventes
Tel: +33 1 40 76 83 58

Règlement acheteurs
Tel: +33 1 40 76 84 35
Tel: +33 1 40 76 84 38

Transport
Tel: +33 1 40 76 86 17
Fax: +33 1 42 56 26 05

Entreposage et retrait des achats
Tel: +33 1 40 76 86 17
Fax: +33 1 42 56 26 05



@christiesinc | www.christies.com

For full contact details, please refer to page 157

POST-WAR & CONTEMPORARY ART EUROPE



Andreas Rumbler
Chairman, Switzerland



Arno Verkade
*Managing Director,
Germany*



Herrad Schorn
*Senior Specialist,
Germany*



Rene Lahn
*Senior Specialist,
Switzerland*



Renato Pennisi
Senior Specialist, Italy



Laura Garbarino
Senior Specialist, Italy



Jutta Nixdorf
*Senior Specialist,
Germany*



**Jetske Homan van
der Heide**
*Senior Specialist,
Netherlands*



Peter van der Graaf
Specialist, Netherlands



Nina Kretschmar
Specialist, Germany



Barbara Guidotti
Specialist, Italy



Elena Zacarrelli
Specialist, Italy



Guillermo Cid
Specialist, Spain



Anne Lamuniere
Specialist, Switzerland

POST-WAR & CONTEMPORARY ART PARIS



Florence de Botton
Vice President



Laetitia Bauduin
Head of Paris



Christophe Durand-Ruel
Senior Specialist



Paul Nyzam
*Specialist
Head of evening sale*



Etienne Sallon
*Specialist
Head of Day Sale*



Ekaterina Klimochkina
Cataloguer

POST-WAR & CONTEMPORARY ART AMERICAS



Martha Baer
*International Director,
Senior Vice President*



Jonathan Laib
*International Specialist
Senior Vice President*



Xan Serafin
*Sales Director,
Senior Vice President*



Edouard Benveniste
*Specialist,
Vice President*



Ana Maria Celis
*Specialist,
Vice President*



Sara Friedlander
*Specialist,
Vice President*



Michael Gumener
*Specialist,
Vice President*



Alexis Klein
*Specialist,
Vice President*



Lisa Layfer
*Specialist,
Vice President*



Saara Pritchard
*Specialist,
Vice President*



Jennifer Yum
*Specialist,
Vice President*



Charlie Adamski
*Specialist,
Associate Vice President*



Amelia Manderscheid
*Specialist,
Associate Vice President*



Kevie Yang
*Specialist,
Associate Vice President*



Joanna Szymkowiak
Associate Specialist



Han-I Wang
Associate Specialist

POST-WAR & CONTEMPORARY ART LONDON



Edmond Francey
Head of Department



Dina Amin
Senior Specialist



Leonie Moschner
Senior Specialist



Darren Leak
Senior Specialist



Alice de Roquemaurel
*Specialist Head of
Auctions*



Beatriz Ordovas
*Specialist Head of
Private Sales*



Cristian Albu
Specialist



Katharine Arnold
Specialist



Rosanna Widen
Specialist



Leonie Grainger
Specialist



Bianca Chu
Specialist



Tom Best
Specialist

For full contact details, please refer to page opposite

POST-WAR & CONTEMPORARY ART INTERNATIONAL SPECIALIST DIRECTORY

AMERICAS

New York

Martha Baer
+1 917 912 5426
mbaer@christies.com
Michael Baptist
+1 212 636 2660
mbaptist@christies.com
Edouard Benveniste
+1 212 974 4549
ebenveniste@christies.com
Laura Bjorstad
+1 212 636 2249
lbjorstad@christies.com
Ana Maria Celis
+1 212 641 5774
acelis@christies.com
Noah Davis
+1 212 468 7173
ndavis@christies.com
Kristen Force
+1 212 492 5479
kforce@christies.com
Sara Friedlander
+1 212 641 7554
sfriedlander@christies.com
Brett Gorvy
+1 212 636 2342
bgorvy@christies.com
Loic Gouzer
+1 212 636 2248
lgouzer@christies.com
Michael Gumener
+1 212 636 2174
mgumener@christies.com
Laura Hosfield
+1 212 636 2106
lhosfield@christies.com
Alexis Klein
+1 212 641 3741
aklein@christies.com
Jonathan Laib
+1 212 636 2101
jlaib@christies.com
Lisa Layfer
+1 212 636 2103
lbyayfer@christies.com
Amelia Manderscheid
+1 212 468 7113
amanderscheid@christies.com
Andy Massad
+1 212 636 2104
amassad@christies.com
Laura Paulson
+1 212 636 2134
lpaulson@christies.com
Saara Pritchard
+1 212 468 7104
spritchard@christies.com
Xan Serafin
+1 212 636 2454
xserafin@christies.com
Joanna Szymkowiak
+1 212 974 4440
jszymkowiak@christies.com
Han-I Wang
+1 212 484 4835

hwang@christies.com
Barrett White
+1 212 636 2151
bwhite@christies.com
Rachael White
+1 212 974 4556
rwhite@christies.com
Kathryn Widing
+1 212 636 2109
kwiding@christies.com
Kevie Yang
+1 212 468 7136
kyang@christies.com
Jennifer Yum
+1 212 468 7123
jyum@christies.com

San Francisco

Charlie Adamski
+1 415 982 0982
cadamski@christies.com

EUROPE

London

King Street

Cristian Albu
+44 20 7752 3006
calbu@christies.com
Dina Amin
+44 20 7389 2921
damin@christies.com
Katharine Arnold
+44 20 7389 2024
karnold@christies.com
Tom Best
+44 20 7752 3218
tbest@christies.com
Alessandro Diotallevi
+44 20 7389 2954
adiotallevi@christies.com
Paola Saracino Fendi
+44 207 389 2796
pfendi@christies.com
Edmond Francey
+44 207 389 2630
efrancey@christies.com
Leonie Grainger
+44 20 7389 2946
lgrainger@christies.com
Darren Leak
+44 20 7389 2025
dleak@christies.com
Amanda Lo Iacono
+4 20 7389 5207
aloiacono@christies.com
Leonie Moschner
+44 20 7389 2012
lmoschner@christies.com
Beatriz Ordovas
+44 20 7389 2920
bordovas@christies.com
Francis Outred
+44 20 7389 2270
fouted@christies.com
Alice de Roquemaurel
+44 20 7389 2049
aderoquemaurel@christies.com
Jacob Uecker
+44 20 7389 2400
juecker@christies.com

Alexandra Werner
+44 207 389 2713
awerner@christies.com
Rosanna Widen
+44 20 7389 2187
rwidened@christies.com

South Kensington

Bianca Chu
+44 20 7389 2502
bchu@christies.com
Zoe Klemme
+44 20 7389 2249
zklemme@christies.com

Austria

Angela Baillou
+43 1 583 88 12 14
abaillou@christies.com

Belgium

Marianne Hoet, Brussels
+32 2 289 13 39
mhoet@christies.com
Pauline Haon, Brussels
+32 2 289 13 31
phaon@christies.com

France

Laetitia Bauduin
+33 1 40 76 85 95
lbauduin@christies.com
Christophe Durand-Ruel
+33 1 40 76 85 79
Cdurand-ruel@christies.com
Ekaterina Klimochkina
+33 1 40 76 84 34
eklimochkina@christies.com
Paul Nyzam
+33 1 40 76 84 15
pnyzam@christies.com
Etienne Sallon
+33 1 40 76 86 03
esallon@christies.com

Germany

Nina Kretzschmar, Cologne
+49 17 076 958 90
nkretzschmar@christies.com
Jutta Nixdorf, Munich
+41 44 268 10 10
jnixdorf@christies.com
Christiane Rantzau, Hamburg
+49 40 279 4073
crantzau@christies.com
Herrad Schorn, Dusseldorf
+49 211 491 59311
hschorn@christies.com
Eva Schweizer, Stuttgart
+49 711 226 9699
eschweizer@christies.com
Arno Verkade, Dusseldorf
+49 211 491 59313
averkade@christies.com

Italy

Mariolina Bassetti, Rome
+39 06 686 3330
mbassetti@christies.com

Laura Garbarino, Milan
+39 02 3032 8333
lgarbarino@christies.com
Barbara Guidotti, Milan
+39 02 3032 8333
bguidotti@christies.com
Renato Pennisi, Milan
+39 06 686 3332
rpennisi@christies.com
Elena Zaccarelli, Milan
+39 02 303 28332
ezaccarelli@christies.com

Netherlands

Peter van der Graaf, Amsterdam
+31 20 575 52 74
pvanderGraaf@christies.com
Jetske Homan van der Heide, Amsterdam
+31 20 575 5287
jhoman@christies.com
Elvira Jansen, Amsterdam
+31 20 575 5286
ejansen@christies.com
Nina Kretzschmar, Amsterdam
+49 17 076 958 90
nkretzschmar@christies.com

Spain

Guillermo Cid, Madrid
+34 91 532 66 27
gcid@christies.com

Switzerland

Eveline de Proyart, Geneva
+41 22 319 17 50
edeproyart@christies.com
Rene Lahn, Zurich
+41 44 268 10 21
rlahn@christies.com
Anne Lamunier, Geneva
+41 22 319 17 10
alamunier@christies.com
Jutta Nixdorf, Zurich
+41 44 268 10 10
jnixdorf@christies.com

ASIA

Hong Kong

Elaine Holt
+852 2978 6787
eholt@christies.com
Jane Yoon
+852 2978 9997
jyoon@christies.com

India

Nishad Avari
+91 22 2280 7905
navari@christies.com

Indonesia

Charmie Hamami
+62 21 7278 6268
chamami@christies.com

Japan

Ryutaro Katayama
+81-3-6267-1771
rkatayama@christies.com

Indonesia

Lim Meng Hong
+603 6207 9230
mlim@christies.com

Singapore

Tang Wen Li
+65 6235 3828
wtang@christies.com

South Korea

Hye-Kyung Bae
+82 2 720 5260
hkbae@christies.com

Taiwan

Ada Ong
+886 2 2736 3356
aong@christies.com

REST OF WORLD

Argentina

Cristina Carlisle
+54 11 4393 4222
ccarlisle@christies.com

Australia

Ronan Sulich
+61 2 9326 1422
rsulich@christies.com

Brazil

Candida Sodre
+55 21 2225 6553
csodre@christies.com
Nathalia Lenci
+55 11 3061-2576
nlenci@christies.com

Chile

Elaine Holt
+852 2978 6787
eholt@christies.com

Israel

Roni Gilat-Baharaff
+972 3 695 0695
rgilat-baharaff@christies.com

Mexico City

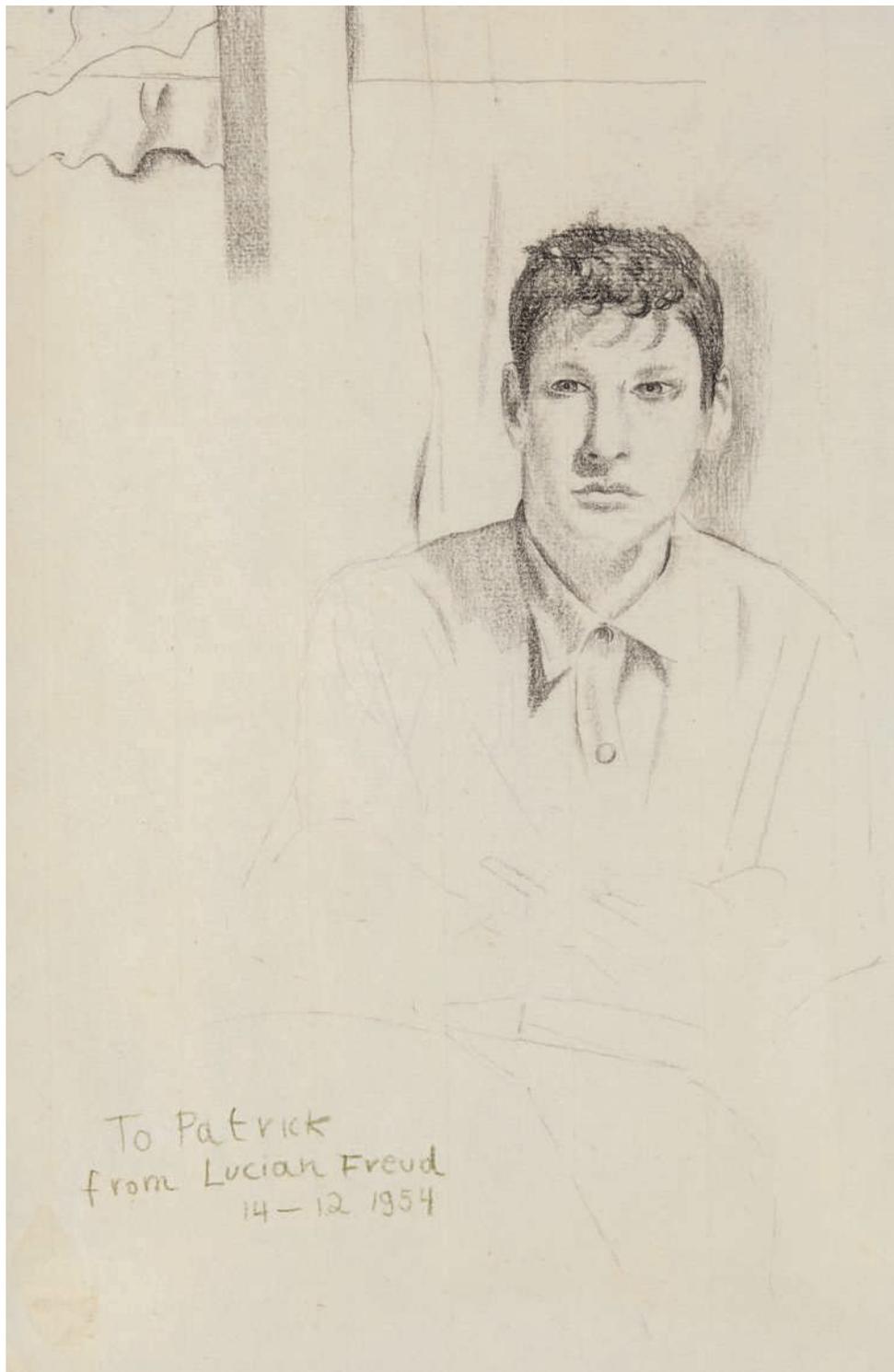
Gabriela Lobo
+52 55 5281 5446
globo@christies.com

Russia

Guy Vesey
+7 495 937 6364
gvesy@christies.com

United Arab Emirates

Hala Khatay, Dubai
+971 4425 5647
hkhayat@christies.com
Masa Al-Kutoubi, Dubai
+971 4 425 5647
mal-kutoubi@christies.com
Bibi Naz Zavieh, Dubai
+ 971 4425 5647
bzavieh@christies.com



Invitation to consign

Modern works on paper

Paris • 31 March 2016

Contact

Tudor Davies
tdavies@christies.com
+33 1 40 76 86 18

CHRISTIE'S

LUCIAN FREUD (1922-2011)

Self-Portrait

signé, daté et dédié 'To Patrick from Lucian Freud 14-12 1954' (en bas à gauche)
pierre noire sur papier • 29.7 x 19.1 cm. (11 $\frac{3}{4}$ x 7 $\frac{1}{2}$ in.)

Exécuté à Paris en 1954
Price realised : € 301,500

SANYU (CHANG YU, Chinese, 1901-1966)

Vase de Chrysanthèmes sur une table jaune (Vase of Chrysanthemums on a Yellow Table)
oil on cardboard laid on masonite / Painted in the 1940s / 59.5 x 39.8 cm. (23 3/8 x 15 5/8 in.)
Estimate: HK\$10,000,000 - 15,000,000 (US\$1,282,100 - 1,923,100)



Asian 20th Century & Contemporary Art Evening Sale

Hong Kong · 28 November 2015

Viewing

26 - 28 November 2015

Contact

Eric Chang
+852 2978 6728
acahk@christies.com

Sale & Viewing Venue

Hong Kong Convention and Exhibition Centre
Grand Hall, HKCEC, 1 Expo Drive, Wanchai,
Hong Kong

CHRISTIE'S
THE ART PEOPLE



Paris Jewels Sale

Paris • 24 novembre 2015

Exposition

20 - 24 novembre
9, avenue Matignon, Paris 8^e
7 - 9 Novembre
Genève

Contact

Marie-Laurence Tixier
mltixier@christies.com
+33 1 40 76 85 81

CHRISTIE'S

CREATION NOW: ITALIAN INSPIRATION



Design Vente du soir

Paris • 23 novembre 2015

CHRISTIE'S

Exposition

19 - 23 novembre
9, avenue Matignon
Paris 8^e

Contact

Pauline De Smedt
pdesmedt@christies.com
tel +33 (0)1 40 76 83 54

JEAN PROUVÉ (1901-1984)

Table centrale, 1956
En tôle d'acier pliée laquée, le plateau en bois stratifié
€300 000 - 500 000

CATALOGUE SUBSCRIPTIONS

EXPERT KNOWLEDGE BEAUTIFULLY PRESENTED

POST-WAR & CONTEMPORARY

Works by 20th century artists from 1945 through to the present day including CoBrA, Art informel, Abstract Expressionism, Pop Art, Nouveau Réalisme, German Figuration, minimalism, Photorealism, Conceptualism, Arte Povera and Installation Art.



Code	Subscription Title	Location	Issues	UK£Price	US\$Price	EURPrice
Post-War & Contemporary						
A237	Post-War and Contemporary Art	Amsterdam	2	27	44	40
D147	Modern and Contemporary Arab, Iranian and Turkish Art	Dubai	2	70	114	106
L347	Post-War and Contemporary Art (including Italian Art)	King Street	7	200	333	306
N234	First Open Post-War and Contemporary Art	New York	2	70	114	106
N347	Post-War and Contemporary Art	New York	8	281	456	426
P347	Post-War and Contemporary Art	Paris	8	38	61	57
K234	First Open Post-War and Contemporary Art	South Kensington	2	29	48	44

CHRISTIE'S

WWW.CHRISTIES.COM/SHOP

Photographs, Posters and Prints · Impressionist and Modern Art
 Jewellery, Watches and Wine · Antiquities and Tribal Art
 Asian and Islamic Art · Russian Art
 Furniture, Decorative Arts and Collectables · American Art and Furniture
 Books, Travel and Science · Design, Costume and Memorabilia
 Post-War and Contemporary Art
 Old Master Paintings and 19th Century Paintings

ART CONTEMPORAIN

VENTE DU SOIR

MARDI 8 DÉCEMBRE À 19H

9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE : JOP

NUMÉRO : 4044

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE SUR CHRISTIES.COM

PALIER D'ENCHÈRES

de 0 à 1000 Euros	par 50 Euros
de 1.000 à 2.000 Euros	par 100 Euros
de 2.000 à 3.000 Euros	par 200 Euros
de 3.000 à 5.000 Euros	par 200 ou 200, 500, 800 Euros
de 5.000 à 10.000 Euros	par 500 Euros
de 10.000 à 20.000 Euros	par 1.000 Euros
de 20.000 à 30.000 Euros	par 2.000 Euros
de 30.000 à 50.000 Euros	par 2.000 ou 2.000, 5.000, 8.000 Euros
de 50.000 à 100.000 Euros	par 5.000 Euros
de 100.000 à 200.000 Euros	par 10.000 Euros
Au-dessus de 200.000 Euros	à la discrétion du commissaire-priseur habilité

Résultats des Ventes: +33 (0)1 40 76 84 13

Christie's se charge d'exécuter les ordres d'achat qui lui sont confiés en particulier pour les amateurs ne pouvant assister à la vente. Ni Christie's, ni ses employés ne pourront être tenus responsables en cas d'erreurs éventuelles et ces enchères seront en accord avec les conditions de la vente imprimées en fin de catalogue. Lorsque deux ordres d'achat sont identiques, la priorité revient au premier ordre reçu. En cas d'adjudication, le prix à payer sera le prix marteau ainsi que les frais, au taux en vigueur au moment de la vente, la TVA payable sur les lots et/ou les frais ainsi que tous débours dus à Christie's (voir la section "Informations importantes pour les acheteurs"). Afin de faciliter l'enregistrement des enchères et la livraison des objets, les acheteurs potentiels devront communiquer leurs références bancaires ou toutes autres références nécessaires suffisamment à l'avance afin qu'il soit possible de les vérifier avant la vacation.

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's France est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du groupe Christie's. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et notamment pour des opérations commerciales et de marketing.

ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Merci de bien vouloir transmettre les ordres d'achat au moins 24 heures avant le début de la vente.

Tel: +33 (0)1 40 76 84 13 - Fax: +33 (0)1 40 76 85 51 - En ligne www.christies.com

4044

Numéro de Client

Numéro de vente

Nom

Adresse

Téléphone

Portable

Fax (Important)

Email

Cochez cette case si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations par e-mail sur nos ventes à venir

Signature

J'ai pris connaissance des conditions générales, informations et avis imprimés dans le catalogue et accepte d'être lié(e) par leur contenu ainsi que par toute modification pouvant leur être apportée, soit par avis affiché dans la salle de ventes, soit par annonce faite avant ou pendant la vente. Je 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 à la charge de l'acheteur).

Nous pouvons à notre entière discrétion vous demander soit de nouvelles références bancaires soit un dépôt d'argent comme condition préalable à l'acceptation de vos enchères.

Banque

Adresse

Téléphone

Numéro du compte

Code banque / Code guichet

MERCI DE BIEN VOULOIR ÉCRIRE LISIBLEMENT

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximum EURO (sans les frais acheteur)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximum EURO (sans les frais acheteur)
---------------------------------	---	---------------------------------	---

If you are registered within the European Community for VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS
Please quote number below:

CONTEMPORARY ART
 EVENING SALE
 TUESDAY DECEMBER 8TH, AT 7 PM

9, avenue Matignon, 75008 Paris
CODE : JOP
NUMÉRO : 4044

(Dealers billing name and address must agree with tax exemption certificate. Invoices cannot be changed after they have been printed.)
 BID ONLINE FOR THIS SALE AT CHRISTIES.COM

BIDDING INCREMENTS

Bidding generally opens below the low estimate and advances in increments of up to 10%, subject to the auctioneer's discretion. Absentee bids that do not conform to the increments set below may be lowered to the next bidding interval.

0 to 1000 Euros	by 50 Euros
1.000 to 2.000 Euros	by 100 Euros
2.000 to 3.000 Euros	by 200 Euros
3.000 to 5.000 Euros	by 200 or 200, 500, 800 Euros
5.000 to 10.000 Euros	by 500 Euros
10.000 to 20.000 Euros	by 1.000 Euros
20.000 to 30.000 Euros	by 2.000 Euros
30.000 to 50.000 Euros	by 2.000 or 2.000, 5.000, 8.000 Euros
50.000 to 100.000 Euros	by 5.000 Euros
100.000 to 200.000 Euros	by 10.000 Euros
Above 200,000 Euros	at auctioneer's discretion

Auction results: +33 (0)1 40 76 84 13

Christie's will use reasonable efforts to carry out written bids delivered by clients who are not present at the auction in person. Nor Christie's nor its employees can be held liable for errors in connection with an absentee bid, and the execution of absentee bids will be made in accordance with the Conditions of Sale included in the catalogue. When two absentee bids are identical, priority goes to the first one received. If your bid is successful, the purchase price payable shall be the aggregate of the final bid, the buyer's premium, at the then applicable rate at the day of the sale, any V.A.T. chargeable on the final bid and such premium and/or any expenses due to Christie's (in accordance with the section "Buying at Christie's"). To ensure that bids will be accepted and that delivery of lots is not delayed, intending buyers should supply bank or other suitable references to Christie's. The references should be supplied in good time to be taken up before the sale.

In the framework of its auction and private sales, marketing activities, and services, and in order to manage some restrictions about bidding and consigning, Christie's France will collect personal data regarding the seller and the buyer that will be shared among Christie's group of companies. The seller and the buyer can have access, oppose to the use, inform Christie's of any modification or ask for the deletion of their personal data by contacting their usual contact person at Christie's France. Christie's shall be entitled to use these personal data to comply with its legal obligation, and use it for the purpose of its activity and in particular for commercial and marketing purposes, unless the concerned person expresses his disagreement.

ABSENTEE BIDS FORM
 Christie's Paris

Absentee bids must be received at least 24 hours before the auction begins. Christie's will confirm all bids received by fax by return fax. If you have not received confirmation within one business day, please contact the Bid Department.

Tel: +33 (0)1 40 76 84 13 - Fax: +33 (0)1 40 76 85 51 - Online: christies.com

4044

Client Number (if applicable) _____ Sale Number _____

Billing Name (please print) _____

Address _____

Post Code _____

Daytime Telephone _____ Evening Telephone _____

Fax (Important) _____ Email _____

Please tick if you prefer not to receive information about our upcoming sales by email

Signature _____

New clients, or those who have not made any purchase from any Christie's office within the last two years, will be asked to supply a bank reference. If you are bidding on behalf of a client known to Christie's, you will need to present a signed letter of authorisation and two forms of identification to register. Please be advised that existing clients wishing to spend an amount inconsistent with their previous buying pattern, will also be asked to supply a new bank reference. We also request that you complete the section below with your bank details:
 We may at our option ask you for a financial reference or a deposit as a condition of allowing you to bid.

Name of Bank(s) _____

Address if Bank(s) _____

Bank Telephone Number _____

Account Number(s) _____

Name of Account Officer(s) _____

PLEASE PRINT CLEARLY

Lot Number (in numerical order)	Maximum Bid EURO (excluding buyer's premium)	Lot Number (in numerical order)	Maximum Bid EURO (excluding buyer's premium)
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____

If you are registered within the European Community for VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS
 Please quote number below:

CHRISTIE'S

CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

Patricia Barbizet, Chairwoman and CEO
Jussi Pylkkänen, Global President
Stephen Brooks, Global Chief Operating Officer
Loïc Brivezac, Gilles Erulin, Gilles Pagniez, Héloïse Temple-Boyer,
Sophie Carter, Company Secretary

CHRISTIE'S EXECUTIVE

Patricia Barbizet, Chairwoman and CEO
Jussi Pylkkänen, Global President
Stephen Brooks, Global Chief Operating Officer

INTERNATIONAL CHAIRMEN

François Curiel, Chairman, Asia Pacific
Stephen Lash, Chairman Emeritus, Americas
Viscount Linley, Honorary Chairman, EMERI
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.
Xin Li, Deputy Chairwoman, Christie's Int.

CHRISTIE'S EMERI

SENIOR DIRECTORS

Mariolina Bassetti, Giovanna Bertazzoni,
Edouard Boccon-Gibod, Prof. Dr. Dirk Boll,
Olivier Camu, Roland de Lathuy,
Eveline de Proyard, Philippe Garner,
Roni Gilat-Baharaff, Francis Outred,
Christiane Rantzau, Andreas Rumbler,
François de Ricqlès, Jop Ubbens, Juan Varez

ADVISORY BOARD

Pedro Girao, Chairman,
Patricia Barbizet, Arpad Busson,
Loula Chandris, Kemal Has Cingillioglu,
Ginevra Elkann, I. D. Fürstin zu Fürstenberg,
Laurence Graff, H.R.H. Prince Pavlos of Greece,
Marquesa de Bellavista Mrs Alicia Koplowitz,
Viscount Linley, Robert Manoukian,
Rosita, Duchess of Marlborough,
Countess Daniela Memmo d'Amelio,
Usha Mittal, Çiğdem Simavi

CHRISTIE'S FRANCE SAS

François de Ricqlès, *Président*,
Edouard Boccon-Gibod, *Directeur Général*
Florence de Botton, *Vice-Président*

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

François Curiel,
Grégoire Debuire,
Victoire Gineste,
Lionel Gosset,
François de Ricqlès,
Marie-Laurence Tixier

CONSEIL DE CHRISTIE'S FRANCE

Jean Gueguinou, *Président*,
José Alvarez, Patricia Barbizet,
Jeanne-Marie de Broglie,
Béatrice de Bourbon-Siciles,
Isabelle de Courcel, Rémi Gaston-Dreyfus,
Jacques Grange, Terry de Gunzburg,
Hugues de Guitaut, Guillaume Houzé,
Roland Lepic, Christiane de Nicolay-Mazery,
Hélie de Noailles, Christian de Pange,
Maryvonne Pinault, Sylvie Winckler

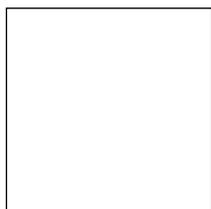
DÉPARTEMENTS SPÉCIALISÉS

Laëtitia Bauduin, Isabelle de Conihout,
Marine de Cenival, Tudor Davies,
Grégoire Debuire, Isabelle Degut,
Sonja Ganne, Lionel Gosset,
Anika Guntrum, Matthieu Humery,
Hervé de La Verrie, Olivier Lefeuvre,
Pierre-Emmanuel Martin-Vivier,
Simon de Monicault, Pauline de Smedt,
Marie-Laurence Tixier
Directeurs

Christophe Durand-Ruel,
Patricia de Fougerolle,
Elvire de Maintenant
Spécialistes Senior

Frédérique Darricarrère-Delmas,
Hippolyte de la Féronnière,
Flavien Gaillard, Stéphanie Joachim,
Nicolas Kaenzig, Emmanuelle Karsenti,
Élodie Morel, Paul Nyzam, Tiphaine Nicoul,
Hélène Rihal, Tatiana Ruiz Sanz, Philippine de Sailly,
Etienne Sallon, Fanny Saulay, Jonas Tebib
Spécialistes

Mathilde de Backer, Zheng Ma,
Olivia de Fayet, Agathe de Saint Céran
Spécialistes Junior



Remerciements à Jean-Marie Cusinberche
Catalogue Photo Credits: Anna Buklovska, Cleber Bonato, Emilie Lebeuf
Maquette: Manon Bucciarelli
© Christie, Manson & Woods Ltd. (2014)



INDEX

A

Albers, J. 33

B

Buren, D. 34

C

Calder, A. 1, 2, 3, 4, 5, 18

Chu, T.-C. 38

D

De Kooning, W. 14

E

Echakhch, L. 30

Erró, G. 39

F

Fontana, L. 17, 32

H

Hantaï, S. 23, 35

Haring, K. 8

K

Kiefer, A. 27, 29

Koons, J. 37

L

Lalanne, F.-X. 36

M

Marca-Relli, C. 13

Matta, R. 40

Millares, M. 12

Mitchell, J. 11

R

Raetz, M. 28

Richier, G. 19, 24, 25

Richter, G. 31

Riopelle, J.-P. 21

Rosenquist, J. 9

S

Segal, G. 10

Shiraga, K. 16

Soulages, P. 26

U

Uecker, G. 15

V

Van Velde, B. 22

Vieira da Silva, M. H. 20

W

Warhol, A. 7

Wesselmann, T. 6



CHRISTIE'S
THE ART PEOPLE

9, AVENUE MATHIGNON, 75008 PARIS