

REGARDS CROISÉS
COLLECTION JEAN-FRANÇOIS
& MARIE-ALINE PRAT

Paris, 20 & 21 octobre 2017



CHRISTIE'S























HUDSON RIVER
OHIO RIVER
THAMES RIVER
MISSISSIPPI RIVER
RED RIVER







SHUTTERS

ART

BOOKS

ART

JUST KIDS
PATTI SMITH

LAURENCE
ESTY
de la mesure

50

Los Angeles





REGARDS CROISÉS COLLECTION JEAN-FRANÇOIS & MARIE ALINE PRAT

VENTES

Vente du soir 20 octobre 2017 - 19h

Vente du jour 21 octobre 2017 - 14h30

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

à l'Hôtel Salomon de Rothschild, 11 rue Berryer, Paris 8^e

Samedi 14 octobre	10h - 18h	Mercredi 18 octobre	10h - 18h
Dimanche 15 octobre	14h - 18h	Jeudi 19 octobre	10h - 18h
Lundi 16 octobre	10h - 18h	Vendredi 20 octobre	10h - 18h
Mardi 17 octobre	10h - 18h		

COMMISSAIRES-PRISEURS

Vente du Soir : Jussi Pylkkänen

Vente du Jour : Marie-Laurence Tixier

CODES ET NUMÉROS DES VENTES

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

VENTE DU SOIR : ALMA-14890

VENTE DU JOUR : AUBE-14891

COUVERTURE lot 14B

DEUXIÈME DE COUVERTURE lot 21B (détail)

PAGES 2-3 lot 8B (détail)

PAGES 4-5 lot 16B (détail)

PAGES 5-6 lot 17B (détail)

PAGES 8-9 lot 11B (détail)

PAGES 10-11 lot 4B (détail)

PAGES 12-13 lot 14B (*in situ* dans l'appartement de l'avenue de l'Observatoire)

PAGES 14-15 lot 9B (*in situ* dans l'appartement de l'avenue de l'Observatoire)

PAGE 16 lot 24B (*in situ* dans l'appartement de l'avenue de l'Observatoire)

PAGES INTERMÉDIAIRES lots 234B & 113B (détails)

PAGES 268-269 lot 18B (détail)

PAGES 270-271 lot 1B (détail)

PAGE 272 lot 13B (détail)

TROISIÈME DE COUVERTURE lot 24B (détail)

QUATRIÈME DE COUVERTURE lot 17B (détail)

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

CHRISTIE'S

CONDITIONS OF SALE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue. Il est vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance des informations importantes, avis et lexique figurant également en fin de catalogue.

The sale is subject to the Conditions of Sale printed at the end of the catalogue. Prospective buyers are kindly advised to read as well the important information, notices and explanation of cataloguing practice also printed at the end of the catalogue.

SERVICES

**ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES
TÉLÉPHONIQUES**
ABSENTEE AND TELEPHONE BIDS
Tél: +33 (0)1 40 76 84 13
Tél: +33 (0)1 40 76 85 51
christies.com

SERVICES À LA CLIENTÈLE
CLIENTS SERVICES
clientservicesparis@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

RELATIONS CLIENTS
CLIENT ADVISORY
Fleur de Nicolay
fdenicolay@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 52

RÉSULTATS DES VENTES
SALES RESULTS
Paris : +33 (0)1 40 76 84 13
Londres : +44 (0)20 7627 2707
New York : +1 212 452 4100
christies.com

ABONNEMENT AUX CATALOGUES
CATALOGUE SUBSCRIPTION
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86
christies.com

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES
Marie Du Mesnil
Coordinatrice d'après-vente
Paiement, Transport et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10
Fax: +33 (0)1 40 76 84 47
postsaleParis@christies.com

Participez à cette vente avec

CHRISTIE'S  LIVE™

Cliqué, Adjugé ! Partout dans le monde.
Enregistrez-vous sur www.christies.com
jusqu'au 20 octobre à 8h30



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

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

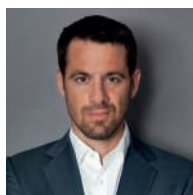
CONSEIL DE GÉRANCE

François de Ricqlès, *Président*
Edouard Boccon-Gibot, *Directeur Général*
Jussi Pylkkänen, *Gérant*
François Curiel, *Gérant*

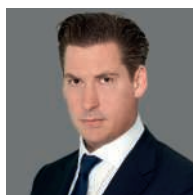
POST-WAR & CONTEMPORARY ART SENIOR INTERNATIONAL TEAM



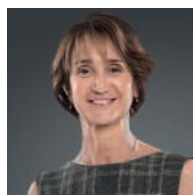
Francis Outred
*Chairman and
Head of Post-War &
Contemporary Art,
EMERI*
+44 20 7389 2270



Loic Gouzer
*Co-Chairman of Post-
War & Contemporary
Art, New York*
+1 212 636 2248



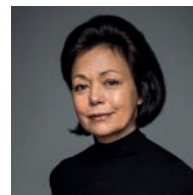
Alexander Rotter
*Co-Chairman of Post-
War & Contemporary
Art, New York*
+1 212 636 2101



Mariolina Bassetti
*Chairman Italy and
Head of Southern
Europe*
+39 06 686 3330



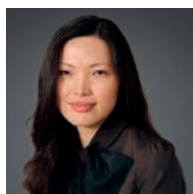
Jussi Pylkkänen
Global President
+44 20 7389 2836



Laura Paulson
*Vice Chairman of
Christie's Americas
Advisory Board*
+1 212 636 2134



Barrett White
*Executive Deputy
Chairman, Head
of Post-War &
Contemporary Art,
Americas*
+1 212 636 2151



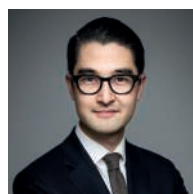
Xin Li
Deputy Chairman, Asia
+1 212 636 2538



Eric Chang
*Deputy Chairman, Asia,
Director of Asian
20th Century &
Contemporary Art*
+852 2978 9983



Andy Massad
*Deputy Chairman,
New York*
+1 212 636 2104



Koji Inoue
*Global Head of Private
Sales, International
Director*
+1 212 636 2159

CHAIRMAN'S OFFICE



François de Ricqlès
Président
+33 (0)1 40 76 85 59
fdericqlès@christies.com



Géraldine Lenain
Directrice Senior
+33 (0)1 40 76 72 52
glenain@christies.com



Paul Nyzam
*Directeur de la vente,
Art Contemporain*
+33 (0)1 40 76 84 15
pnizam@christies.com



Élodie Morel
*Directrice de département,
Photographies*
+33 (0)1 40 76 84 16
emorel@christies.com



Thibault Stockmann
*Spécialiste,
Impressionniste et Moderne*
+33 (0)1 40 76 72 15
tstockmann@christies.com



Laetitia Bauduin
*Directrice de département,
Art Contemporain*
+33 (0)1 40 76 85 95
ebauduin@christies.com



Édouard Boccon-Gibod
Directeur Général
+33 (0)1 40 76 85 64
eboccon-gibod@christies.com



Pierre Martin-Vivier
Directeur, Arts du XX^e siècle
+33 (0)1 40 76 86 27
pemvivier@christies.com



Etienne Sallon
*Spécialiste,
Art Contemporain*
+33 (0)1 40 76 86 03
esallon@christies.com



Ekaterina Klimochkina
*Spécialiste junior,
Art Contemporain*
+33 (0)1 40 76 84 34
eklimochkina@christies.com



Joséphine Wanecq
*Catalogueur,
Art Contemporain*
+33 (0)1 40 76 72 19
jwanecq@christies.com



Lola Regard
*Spécialiste junior,
Photographies*
+33 (0)1 40 76 74 41
lregard@christies.com



Valentine Legris
Coordinatrice des ventes
+33 (0)1 40 76 76 25
vlegris@christies.com



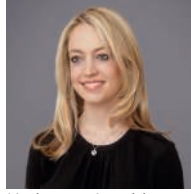
Alix Peronnet
Coordinatrice de département
+33 (0)1 40 76 72 41
aperonnet@christies.com

Le département remercie Andréanne Béguin pour sa participation à l'élaboration de ce catalogue

EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA



Cristian Albu
Senior Specialist,
London
+44 20 7752 3006



Katharine Arnold
Senior Specialist,
London
+ 44 20 7389 2024



Guillermo Cid
Specialist, Madrid
+34 91 532 66 27



Alessandro Diotallevi
Specialist, London
+44 20 7389 2954



Paola Saracino Fendi
Specialist, London
+44 207 389 2796



Edmond Francey
Head of Department,
London
+44 207 389 2630



Laura Garbarino
Senior Specialist, Milan
+39 02 3032 8333



Peter van der Graaf
Senior Specialist,
Benelux and Nordic
Countries
+32 2 289 13 39



Leonie Grainger
Senior Specialist,
London
+44 20 7389 2946



Barbara Guidotti
Specialist, Milan
+39 02 3032 8333



Pauline Haon
Specialist, Brussels
+32 2 289 1331



Elvira Jansen
Associate Specialist,
Amsterdam
+31 20 575 5286



Hala Khayat
Specialist, Dubai
+971 437 59 006



Zoë Klemme
Specialist, London
+44 207 389 2249



Ekaterina Klimochkina
Junior Specialist, Paris
+33 140 768 434



Nina Kretzschmar
Specialist, Dusseldorf
+49 17 076 958 90



Rene Lahn
Senior Specialist, Zurich
+41 44 268 10 21



Anne Lamuniere
Specialist, Geneva
+41 22 319 17 10



Tessa Lord
Associate Specialist,
London
+44 20 7389 2683



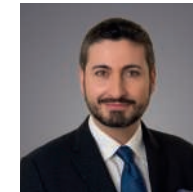
Leonie Moschner
Senior Specialist,
London
+44 20 7389 2012



Jutta Nixdorf
Managing Director
Zurich,
+41 44 268 10 10



Beatriz Ordovas
Senior Specialist,
London
+44 20 7389 2920



Renato Pennisi
Senior Specialist,
Rome+39 06 686 3332



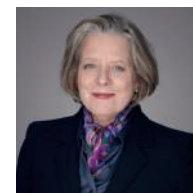
Stephanie Rao
Cataloguer, London
+44 20 7389 2523



Alice de Roquemaurel
Senior Specialist,
London
+44 20 7389 2049



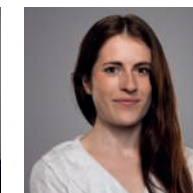
Andreas Rumbler
Chairman,
Switzerland
+41 44 268 10 17



Herrad Schorn
Senior Specialist,
Dusseldorf
+49 211 491 59311



Tobias Sirtl
Specialist, Munich
+49 151 201 206 16



Anna Touzin
Junior Specialist,
London
+44 207 752 3064



Benthe Tupker
Specialist, Amsterdam
+31 20 575 52 42



Arno Verkade
Managing Director,
Germany
+49 211 491 59313



Alexandra Werner
Specialist, London
+44 207 389 2713



Maria Garcia Yelo
Business
Development, Madrid



Elena Zacarrelli
Specialist, Milan
+39 02 303 28332

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
Alexander Berggruen
+1 212 636 2373
aberggruen@christies.com
Laura Bjorstad
+1 212 636 2249
lbjorstad@christies.com
Vivian Brodie
+1 212 636 2510
vbrodie@christies.com
Ana Maria Celis
+1 212 641 5774
acelis@christies.com
Noah Davis
+1 212 468 7173
ndavis@christies.com
+1 212 641 7554
Sara Friedlander
+1 212 641 7554
sfriedlander@christies.com
Loic Gouzer
+1 212 636 2248
lgouzer@christies.com
Koji Inoue
+1 212 636 2159
kinoue@christies.com
Alexis Klein
+1 212 641 3741
aklein@christies.com
Andy Massad
+1 212 636 2104
amassad@christies.com
Laura Paulson
+1 212 636 2134
lpaulson@christies.com
Alexander Rotter
+1 212 636 2101
arotter@christies.com
Joanna Szymkowiak
+1 212 974 4440
jszymkowiak@christies.com
Barrett White
+1 212 636 2151
bwhite@christies.com
Rachael White
+1 212 974 4556
rrwhite@christies.com
Kathryn Widing
+1 212 636 2109
kwiding@christies.com

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

Cristian Albu
+44 20 7752 3006
calbu@christies.com
Stefano Amoretti
+44 20 7752 3323
samoretti@christies.com
Katharine Arnold
+44 20 7389 2024
karnold@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
Tessa Lord
+44 20 7389 2683
tlord@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
foutred@christies.com
Bojana Popovic
+44 20 7389 2414
bpopovic@christies.com
Alice de Roquemaurel
+44 20 7389 2049
aderoquemaurel@christies.com
Anna Touzin
+44 207 752 3064
atouzin@christies.com
Alexandra Werner
+44 207 389 2713
awerner@christies.com

Austria

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

Belgium

Peter van der Graaf
+32 2 289 13 39
pvandegraaf@christies.com
Pauline Haon
+32 2 289 1331
phaon@christies.com

France

Laetitia Bauduin
+33 1 40 76 85 95
lbauduin@christies.com

Florence de Botton
+33 1 40 76 84 04
fdebotton@christies.com
Ekaterina Klimochkina
+33 140 768 434
eklim@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
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

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 Lamuniere, Geneva
+41 22 319 17 10
alamuniere@christies.com
Jutta Nixdorf, Zurich
+41 44 268 10 10
jnixdorf@christies.com

ASIA

Hong Kong

Elaine Holt
+852 2978 6787
eholt@christies.com
Han-I Wang
+852 2978 6821
hwang@christies.com

India

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

Japan

Gen Ogo
+81 362 671 782
gogo@christies.com

South Korea

Hak Jun Lee
+82 2720 5266
hjlee@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

Nathalia Lenci
+55 11 3061-2576
nlenci@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

United Arab Emirates

Hala Khayat, Dubai
+971 4425 5647
hkhayat@christies.com

EUROPE

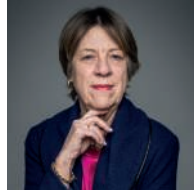
London

Email. First initial followed by last name@christies.com (eg. Martha Baer = mbaer@christies.com)

AMERICAS



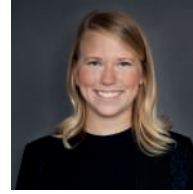
Charlie Adamski
Specialist
+1 415 982 0982



Martha Baer
International Director
+1 917 912 5426



Alexander Berggruen
Specialist
+1 212 636 2373



Vivian Brodie
Associate Specialist
+1 212 636 2510



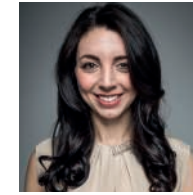
Ana Maria Celis
Specialist
+1 212 641 5774



Noah Davis
Junior Specialist
+1 212 468 7173



Sara Friedlander
Specialist
+1 212 641 7554



Alexis Klein
Specialist
+1 212 641 3741



Joanna Szymkowiak
Specialist
+1 212 974 4440



Rachael White
Junior Specialist
+1 212 974 4556



Kathryn Widing
Junior Specialist
+1 212 636 2109

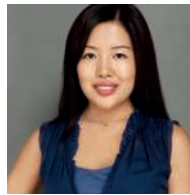
ASIA



Elaine Holt
*Senior Vice President,
Senior Director,
Impressionist and Modern*
+852 2978 6787



Han-I Wang
Specialist
+852 2978 6821



Stella Wang
Associate Specialist
+1 212 484 4841

LA COLLECTION DES PRAT

Jean-Jacques Aillagon

Marie-Aline Prat confie à Christie's la vente d'une partie de la collection d'art contemporain qu'elle a constituée, dans un premier temps avec son mari, Jean-François Prat et, après la disparition de celui-ci, relevant le flambeau de leur passion commune, seule. Ceci étant et, sans rentrer dans le détail d'une chronologie pointilleuse, cet ensemble – dont les quelque deux-cent œuvres confiées à Christie's, toutes acquises main dans la main par le couple – demeure aux yeux de ceux, amis et connaissances, qui en ont observé son inlassable constitution, la «collection des Prat».

L'existence de Jean-François Prat, né en 1941, trop tôt interrompue, fut marquée par une réussite professionnelle impressionnante qui le plaça au tout premier rang des grands avocats d'affaires français, ceux qui se distinguent sur la scène internationale et que leurs pairs, souvent leurs compétiteurs, estiment avec respect. Sa vie aurait pu se partager entre son accomplissement professionnel et son bonheur familial. Une passion, cependant, donna à cette vie une lumière toute particulière, brillante, sincère et rayonnante : celle de l'art et de la création de son temps, qu'il partagea avec son épouse, Marie-Aline.

Dès leur arrivée à Paris, en 1964, les Prat prirent, plus que du plaisir au sens banal du terme, une joie intense à fréquenter des galeries, des artistes et des «penseurs de l'art» comme Hubert Damisch. D'emblée, ils éprouvèrent le besoin d'acquérir des œuvres pour vivre avec elles, c'est-à-dire pour vivre de façon plus intense, plus forte, plus lucide. A cette époque, leur goût les porta d'abord vers le dessin dont ils formèrent, au fil des décennies, un prodigieux rassemblement. Dans les années 1980, la réussite professionnelle de Jean-François Prat s'affirmant, ils s'attachèrent à acquérir des œuvres plus importantes. C'est ainsi que leur collection s'enrichit d'œuvres de Jean-Michel Basquiat, Franck Stella et Jean Dubuffet. C'est la peinture qui, désormais, sera leur passion.

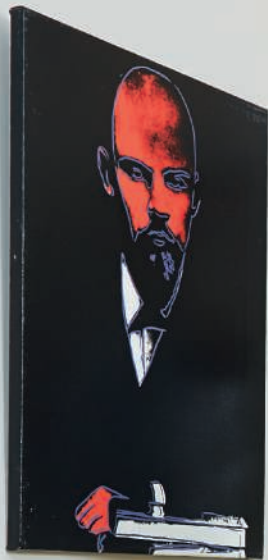


En près de cinquante ans, leur regard ne s'est, ainsi, jamais arrêté d'être vigilant et audacieux, embrassant successivement la scène française puis celle de l'Europe et de l'Amérique et, enfin, puisque la scène artistique s'était dilatée à la planète tout entière, la scène mondiale. Ce qui est frappant dans cette passion, c'est son mouvement perpétuel. Jamais, elle ne s'est tarie, jamais elle n'est affaïssée, jamais elle ne s'est banalisée. Toujours, elle a su être attentive aux nouvelles expressions de la création, à l'avènement de nouvelles manières de dire et de faire de l'art. Elle ne s'est jamais figée dans la nostalgie d'une époque révolue qui serait devenue, les souvenirs de jeunesse faisant, un «bon temps» idéal, un moment de justesse définitivement arrêté dans la course du temps. C'est ce ressort qui les a conduits à toujours s'intéresser aux galeries qui défrichent de nouveaux terrains, d'Yvon Lambert ou Chantal Crousel à Olivier Castaing et sa School Gallery. On comprend mieux, ainsi, pourquoi et comment leur collection, à côté de talents établis a su accueillir plusieurs générations successives d'artistes émergents.

La collection Prat, issue d'inlassables excursions sur les «sentiers de la création», a conquis un caractère singulier où se manifestent l'originalité d'un regard, la sincérité d'un point de vue, l'exigence d'une démarche. Ce caractère tient à plusieurs choses. Il doit beaucoup à la prédilection des collectionneurs pour la peinture dans toutes les audaces successives de son expression. Il doit beaucoup, aussi, à leur refus de ranger leur passion aux seules prescriptions du *main stream* critique que la deuxième moitié du XX^e siècle et, surtout, le début du XXI^e siècle ont assujetti, de façon excessive, aux performances d'un marché mondialisé et, de ce fait, menacé de banalisation. C'est ainsi qu'ils ont forgé une collection vivante, tout en participant, avec assiduité et générosité, aux cercles qui se sont formés autour de la passion de l'art, les sociétés d'amis du Musée national d'art moderne et du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, celle des amis de la Maison rouge, du Palais de Tokyo et d'associations telles que l'ADIAF.

La disparition de Jean-François Prat, en 2011, aurait pu menacer l'effervescence somptueuse de cet engagement. C'était ignorer la force de caractère de Marie-Aline et sa détermination à continuer l'aventure partagée avec son mari. C'était également ne pas tenir compte de l'attachement fidèle à la mémoire de ce dernier de ses collègues. Ce n'est pas sans raison que c'est au sein du cabinet Bredin Prat, dans le cercle de ceux qui furent ses associés, que naquit et s'épanouit le prix annuel portant le nom de Jean-François Prat qui, depuis 2012, soutient le travail de jeunes créateurs.

La vente qu'a souhaité Marie-Aline Prat ne signifie pas la fin de ces quelques décennies de passion. Elle propose à d'autres «passions privées» de s'attacher à des œuvres qu'elle-même et Jean-François Prat ont aimées. Elle est aussi la promesse, j'en suis persuadé, de nouvelles aventures. Marie-Aline est une femme que rien n'arrête et qui jamais ne s'arrête. A ses passions d'hier, s'ajouteront les seules passions qui réellement font vibrer, les passions de demain.



Marie-Aline Prat has entrusted Christie's with the sale of part of the modern art collection she formed, firstly with her husband, Jean-François Prat, and, following his death, on her own, taking over the torch of their shared passion. Thus, and without going into the details of a complex chronology, this set – including the two hundred works entrusted to Christie's – remains, in the eyes of the friends and acquaintances who had watched its tireless constitution, "the Prat collection".

The life of Jean-François Prat, born in 1941 and interrupted too soon, was outstanding for the impressive professional success which made him one of France's leading business lawyers, earning distinction on the international scene, whom their peers, often their competitors, held in deep respect. He could have divided his life between his professional accomplishments and his family happiness, but there was another passion which made his life especially luminous, shining, brilliant and sincere: the passion for art and the creative vigour of his day which he shared with his wife, Marie-Aline.

When Mr and Mrs Prat arrived in Paris in 1964, the joy they experienced in visiting galleries and meeting artists and "art thinkers" such as Hubert Damisch was quite out of the ordinary. At first, they felt the need to acquire works of art so as to live with them, that is to say to live more intensely, more forcefully and more lucidly. At that time, their taste inclined them towards drawings of which they formed a prodigious collection over the decades. In the 1980s, when Jean-François Prat's professional success had intensified, they decided to acquire more important works. Thus, their collection was enriched with works by Jean-Michel Basquiat, Franck Stella and Jean Dubuffet and paintings became their chief passion.

Over nearly half a century, they remained constantly vigilant and bold, successively embracing the French art scene and then those of Europe, America and, since the scene had by then extended to the entire planet, the world art scene. The striking aspect of their passion was its perpetual movement. It never tired, never weakened, never became commonplace, staying ever-attentive to new ways of expressing creativity and of creating and discussing art. Their passion never became mired in nostalgia for a bygone era viewed, through the memories of youth, as the "good old days", a moment of perfection definitively halted in time. It was the springboard impelling them always to seek out galleries which were clearing new ground such as those of Yvon Lambert or Chantal Crousel, Olivier Castaing and his School Gallery. This makes it easier to understand why and how, while remaining true to established talents, their collection welcomed several successive generations of emerging artists.

The Prat collection, the fruit of tireless trecks along the "paths of creation", gained an unusual character where the originality of a look, the sincerity of a point of view or the demand for a different approach was manifest, and for several reasons. It owes much to the collectors' predilection for painting in all the successive innovations of its means of expression and their refusal to confine their passion to the expectations which the critical mainstream of the second half of the 20th century and above all of the early 21st century have excessively subjected to the performance of a globalised market, thus threatening to render it mundane. They thus forged a living collection, while assiduously and generously participating in the circles which formed around their passion for art, the societies of friends of the Musée national d'art moderne and of the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, the friends of the Maison Rouge and of the Palais de Tokyo and associations such as the ADIAF.

The death of Jean-François Prat in 2011 could have threatened the generous sparkle of the couple's commitment but that would be to overlook Marie-Aline's character and her determination to continue the adventure she had shared with her husband. It would also mean ignoring his colleagues' loyal attachment to his memory. It is not without reason that it was in the law firm Bredin Prat, among his former colleagues, that the annual prize which bears his name came into being and flourished. The Jean-François Prat Prize has supported the work of young creators since 2012.

The sale Marie-Aline Prat hopes to make does not mean the end of those decades of passion. She is offering to other "private passions" the opportunity of attaching themselves to some of the works which she and Jean-François Prat have loved. I am convinced that it also promises new adventures. Marie-Aline is a woman who never stops and whom nothing can stop. To her passions of yesterday she will add only passions which are truly thrilling, the passions of tomorrow.

REGARDS CROISÉS

Frédéric Bonnet

Parcourir rétrospectivement la collection assemblée pendant près de cinquante ans par Jean-François et Marie-Aline Prat équivaut à inscrire ses propres pas dans la trajectoire passionnée d'un couple d'amateurs ayant constitué, au gré des rencontres, des coups de cœur et des opportunités, un ensemble à la fois cohérent et éclectique, en ne cédant jamais aux facilités du bouche-à-oreille et passant outre aux diktats de la mode.

Méromane averti et rigoureux autant qu'amoureux de la littérature surréaliste, devenu au fil de sa carrière l'un des plus brillants avocats d'affaires de la place de Paris (il reçut en 2003 le prestigieux prix «Lifetime Achievement» décerné par le guide Chambers & Partners), Jean-François s'était très jeune révélé être un chineur et collectionneur invétéré, capable d'amasser aussi bien des jouets anciens en tôle – plus de mille tout de même ! – que des pièces d'art naïf.

Certainement cet amoureux des territoires indéfinis eut-il trouvé en son épouse, rencontrée à la Faculté de droit d'Aix-en-Provence en 1959, son idéal contraire. Titulaire, après ses études de droit, d'un doctorat d'histoire de l'art portant sur «Cercle et Carré. Peinture et avant-garde au seuil des années 1930», Marie-Aline officia pendant vingt ans en tant qu'expert judiciaire et en ventes publiques sans jamais se départir d'une appétence marquée pour l'analyse, la théorie et la construction, qui la conduisirent notamment à rédiger plusieurs préfaces de catalogues, dont certains consacrés à Joaquín Torres García dont ils acquirent un tableau.

Oscillant entre les deux balises que furent pour le couple Dada et Constructivisme, la collection fut initiée dans les années 1960 avec Jacques Villeglé et le Nouveau Réalisme, qui les séduisirent par leur propension à faire entrer dans l'art une forme de poésie de la rue et du quotidien, sans jamais sacrifier au plaisir et à la provocation du détournement. Elle témoigne en outre d'un goût assuré et affirmé pour une abstraction picturale tendance construite et/ou raisonnée.

Ainsi leurs acquisitions embrassèrent-elles un ample pont générationnel, depuis Max Ernst et Joan Miró jusqu'à Peter Halley et Nicolas Chardon, en passant par Frank Stella, Simon Hantaï, James Bishop ou Bernard Frize, entre autres.

Ce goût pour l'abstraction parfois prit la forme d'un véritable engagement, comme lorsqu'ils défendirent avec constance la figure de Martin Barré, quand la notoriété de ce dernier et la reconnaissance de son œuvre n'étaient pas encore ce qu'elles sont devenues.

De l'autre côté du spectre, en un pertinent contrepoint, un autre pan de la collection révèle un conséquent nombre d'œuvres, picturales ou photographiques, explorant une géographie de l'intime (Christian Boltanski, Sophie Calle), l'architecture (Candida Höfer, Georges Rousse) ou le paysage et la géographie (Mike Kelley, Adam Adach, Massimo Vitali, Gilbert & George), comme autant de territoires à la fois construits et indéfinis, atmosphériques parfois, ambigus souvent, propices à laisser croître des identités glissantes.



De par cette manière d'embrasser des courants et préoccupations complémentaires, la collection fait montre à la fois d'une attention constante aux capacités d'invention et d'expérimentation portées par les plus grands artistes, parmi lesquels Robert Ryman, Sigmar Polke ou Lucio Fontana, en même temps qu'elle regarde son époque sans détour et avec acuité, lorsqu'est embrassée la révolution du Nouveau Réalisme ou l'ironie mordante d'un Francesco Vezzoli ou d'un Jean Dubuffet.

Et que dire de ce tableau de Jean-Michel Basquiat qui dans un même souffle mêle le mythe de la construction du territoire américain et les lois raciales Jim Crow ? Si ce n'est que les violents soubresauts d'une actualité récente ont une fois de plus démontré la pertinence de sa parole, lui assurant une résonance plus forte encore.

Cette œuvre clef confirme, si besoin en était, que la collection de Jean-François et Marie-Aline Prat a patiemment pris forme grâce à des ingrédients aussi indissociables qu'essentiels : la sensibilité et un œil... ou plutôt deux !



Retrospectively surveying the collection assembled over almost fifty years by Jean-François and Marie-Aline Prat is the equivalent of walking in the footsteps of a two connoisseurs on their impassioned journey, and the encounters, favourites and opportunities along the way, a collection both coherent and eclectic, never conceding to the comforts of word-of-mouth and ignoring the diktats of fashion.

An informed and demanding music lover as much as a lover of surrealist literature, who became in the course of his career one of most brilliant corporate lawyers of the Paris Bourse (in 2003 he received the prestigious "Lifetime Achievement" prize awarded by the Chambers & Partners guide), At a very early age Jean-François proved to be an inveterate bargain hunter and collector, capable of amassing not only tin plate toys – more than a thousand of them – but pieces of naïve art too.

Certainly this lover of undefined areas found in his wife, whom he met at the Aix-en-Provence Faculty of Law in 1959, his ideal opposite. After his law studies he obtained a doctorate in the history of art, on the subject of "Circle and Square. Painting and avant-garde in the early 1930s", while for twenty years Marie-Aline officiated as a legal expert and at public sales without ever losing her marked desire for analysis, theory and construction, which led to her writing the prefaces to several catalogues, including some devoted to Joaquín Torres García, one of whose paintings they bought.

Oscillating between the two beacons that Dada and Collectivism were for the couple, the collection was started in the 1960s with Jacques Villeglé and Nouveau Réalisme, which attracted them because of their propensity to bring a form of street poetry and everyday life into art without ever compromising on pleasure or the provocation of misappropriation. Moreover she demonstrated an assured and definite taste for a fashionable constructed and/or purposeful pictorial abstraction.

Thus their acquisitions would embrace a broad generational bridge, from Max Ernst and Joan Miró to Peter Halley and Nicolas Chardon, with Frank Stella, Simon Hantai, James Bishop or Bernard Frize, amongst others, in between.

This taste for abstraction sometimes took the form of real commitment, as when they consistently defended the figure of Martin Barré, when his reputation and recognition of his work were not yet what they have become.

On the other side of the spectrum, in a pertinent counterpoint, another part of the collection reveals a significant number of pictorial and photographic works, exploring a geography of intimacy (Christian Boltanski, Sophie Calle), architecture (Candida Höfer, Georges Rousse) or landscape and geography (Mike Kelley, Adam Adach, Massimo Vitali, Gilbert & George), like so many territories both constructed and undefined, sometimes atmospheric, often ambiguous, conducive to letting sliding identities grow.

Because they embraced trends and complementary preoccupations in this way, the collection shows both a constant attention to the inventive and experimental abilities of the greatest artists, among them Robert Ryman, Sigmar Polke and Lucio Fontana, at the same time as it looks at its own era explicitly and with a keen eye when embracing the Nouveau Réalisme revolution or the biting humour of a Francesco Vezzoli or a Jean Dubuffet.

And what to say about that painting by Jean-Michel Basquiat which in one breath mixes the myth of the building of America and the Jim Crow race laws? If only because of the violent upheavals of recent times that have once more demonstrated the relevance of what he has to say, assuring him of an even stronger resonance.

This key work confirms, if confirmation were needed, that the collection of Jean-François and Marie-Aline Prat has patiently taken form thanks to ingredients as inseparable as they are essential: sensitivity and an eye ... or rather two!





VENTE
DU SOIR
20 OCTOBRE
19H

JACQUES VILLEGLE (né en 1926)

Rue du Faubourg Saint-Honoré

titré et daté "Rue du faubourg Saint-Honoré"
25.8.61' (au dos)
affiches lacérées marouflées sur toile
162 x 129 cm. (63¼ x 50¾ in.)
Réalisé le 25 août 1961.

€80,000-120,000

\$93,000-140,000
£71,000-110,000

PROVENANCE

Galerie Jean Larcade, Paris
Acquis auprès de celle-ci vers 1965

EXPOSITION

Düsseldorf, Galerie Semiha Huber, *Villeglé*, 1973.
Zürich, Galerie Semiha Huber, *Villeglé*, 1974.
Paris, Galerie Jean Larcade, *Les Affichistes*, 1976.
Nîmes, Carré d'art, *L'ivresse du réel, l'objet dans l'art du XXe siècle*, mai-août 1993, No. 67 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 83).
Pekin, The China Millenium Monument (décembre-janvier); Shanghai, Musée des Beaux-Arts (janvier-février); Canton, Musée des Arts du Guangdong (mars-avril), *Nouveau Réalisme, 2002-2003* (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 95).
Los Angeles, The Museum of Contemporary Art (octobre-janvier); Chicago, Museum of Contemporary Art (février-juin), *Destroy the picture, Painting the Void, 1949-1962*, 2013 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 179).

BIBLIOGRAPHIE

Magazine Kunst, janvier 1974.
P. Piguet et F-J. Piriou, *Catalogue thématique des affiches lacérées de Villeglé*, Vol. X: transparences, Paris, 1990 (illustré en couleurs p. 37).
B. Lamarche-Vadel, *Villeglé - La présentation en jugement*, Paris, 1990 (illustré en couleurs p. 30).

Cette œuvre est enregistrée aux archives Jacques Villeglé.

'RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ';
TITLED AND DATED ON THE REVERSE; TORN
POSTERS LAID DOWN ON CANVAS.

Avenue du Faubourg-Saint-Honoré est la première œuvre acquise par le jeune couple Prat au milieu des années 1960. Figure emblématique du Nouveau Réalisme, compagnon de route des Lettristes et des Situationnistes, Jacques Villeglé donne à voir dans cette œuvre historique toute la singularité de son art. Dès 1949, avec son ami Raymond Hains rencontré aux Beaux-Arts de Rennes, il entreprend son travail d'arrachage d'affiches dans l'espace public et décide d'élever ces lambeaux – sorte d'épiderme de la ville – au rang d'œuvres d'art. La superposition des couches de papier, accumulées au gré des passages successifs des colleurs d'affiches, engendre des formes abstraites où mots, images et couleurs n'apparaissent que partiellement et forment ensemble un palimpseste inventant un sens nouveau.

La radicalité de cette proposition plastique, ajoutée à sa dimension éminemment socio-politique, constitue un acte novateur qui continue d'infuser durablement les pratiques artistiques, tant en Europe qu'aux Etats-Unis – l'Américain Mark Bradford se révélant l'un des derniers et des plus brillants descendants de l'artiste français. Les œuvres de Villeglé tirent leurs titres des lieux dans lesquels les affiches ont été arrachées. Comme un clin d'œil malicieux illustrant combien s'interpénètrent histoire de l'art et histoire personnelle, les deux œuvres de l'artiste figurant dans la collection portent des titres intimement liés à la trajectoire du couple : la rue du Faubourg-Saint-Honoré (lot 1B) est celle où s'établit le cabinet Bredin Prat lors de sa fondation en 1966, tandis que l'avenue de l'Observatoire (lot 16B) est celle de l'appartement familial.

Avenue du Faubourg-Saint-Honoré was the first work acquired by the young Mr and Mrs Prat in the mid-1960s. Jacques Villeglé was an emblematic figure of the New Realism movement and a travelling companion of the Lettrists and Situationists. In this historic work he displays all the singularity of his art. In 1949, with Raymond Hains, a friend he met at the Beaux-Arts in Rennes, he started tearing down posters displayed in public places and turned the resulting strips – the skin of the city, as it were – into a work of art. The superimposition of layers of paper accumulated in the course of successive sorties by billboard installers, creates abstract shapes in which only part of the words, pictures and colours can be seen but together they form a palimpsest which gives them new meaning.

The radical nature of this plastic presentation, combined with its eminently socio-political dimension, was an innovatory act which still imbues artistic practices today in both Europe and the United States, the American Mark Bradford being one of the French artist's most recent and most brilliant descendants. Villeglé's works are named after the places from which the posters were snatched. Like a sharp-eyed customer illustrating how much the history of art and one's personal history are intertwined, the two works by Villeglé displayed in the collection bear titles intimately linked to the young couple's life story: Rue du Faubourg-Saint-Honoré (lot 1B) was where Cabinet Bredin Prat was established in 1966, while the family's apartment was in Avenue de l'Observatoire (lot 16B).



2B

SIMON HANTAÏ (1922–2008)

Sans titre

signé des initiales et daté 'S.H. 73' (en bas à droite)
huile sur toile
61 x 54 cm. (24 x 21¼ in.)
Peint en 1973.

€80,000-120,000

\$93,000-140,000

£71,000-110,000

PROVENANCE

Galerie Jean Fournier, Paris
Vente anonyme, Catherine Charbonneaux, Paris,
7 octobre 1989, lot 45
Acquis lors de cette vente

Cette œuvre est répertoriée aux archives de la
Galerie Jean Fournier sous le No. CF.3.3.5.

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

**“Aiguës, déchiquetées,
les formes retrouvent un peu
celles des mariales et
des milliers d’oiseaux blancs
semblent battre des ailes dans
l’atelier soudain trop petit”**

**“The sharp, torn apart shapes
are reminiscent of those
in Mariales and thousands
of white birds seem to be beating
their wings in the studio,
which is suddenly too small ”**

— GENEVIÈVE BONNEFOI



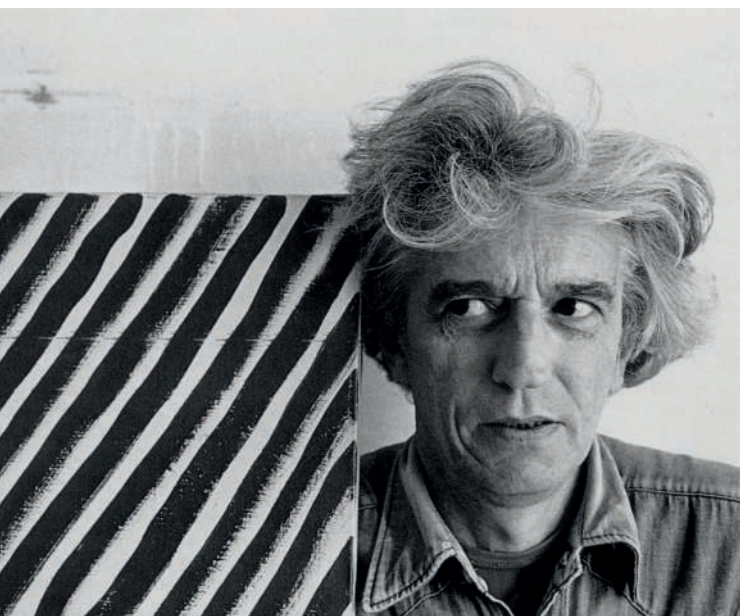
MARTIN BARRÉ

«Il faut que le travail efface le travail, que les gens puissent dire, j'en aurais fait autant» précisait Martin Barré lorsqu'il était interrogé sur le fondement de sa peinture. Radicale, sa démarche reflète avant tout le parcours d'un artiste sans concession qui a – tout au long de son œuvre – entrepris de remettre en question la peinture et l'acte de peindre.

S'il fait preuve, au cours des années 1950, du désir de trouver sa propre voie au milieu d'une abstraction omniprésente, tant gestuelle que géométrique, la véritable rupture dans sa peinture apparaît au tournant des années 1960. En effet, entre 1960 et 1967, Barré cherche à repousser les limites de la peinture abstraite, entamant un cycle de tableaux qui part de ses premières œuvres réalisées au tube de peinture pour aboutir à ses fameux «Zèbres» exécutés à la bombe aérosol. A l'image de *67-T-36* (lot 3B), l'artiste appréhende la toile comme une surface blanche sur laquelle il vient appliquer la peinture sortant directement du tube, réduisant et synthétisant le geste du peintre à cette seule intervention. «Je me suis finalement procuré des tubes vides afin d'y mettre des mélanges de mon choix et, avant de les remplir, je limais l'ouverture parce que j'étais gêné par la minceur du trait.» précise-t-il.

“Il faut que le travail efface le travail, que les gens puissent dire, j'en aurais fait autant”

— MARTIN BARRÉ



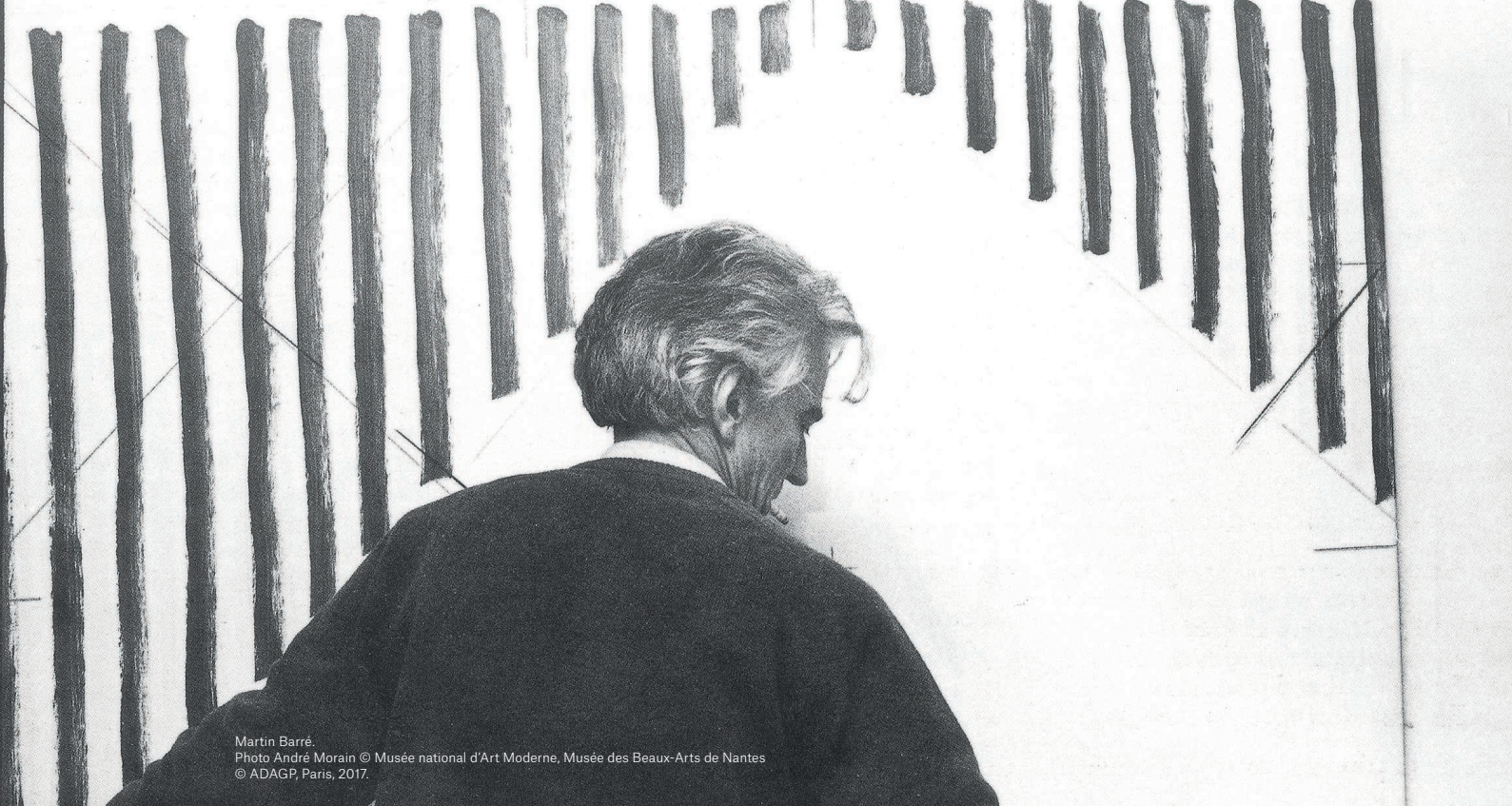
Jean Degottex et Martin Barré, 1985.
Photo André Morain © ADAGP, Paris, 2017.

En une boucle qui ouvre un espace sur la surface, conservant la trace brute de la matière, tout en détournant volontairement les excès d'une peinture gestuelle lyrique qui a dominé les années 1950, Barré renonce à tout épanchement et tend vers une neutralité volontaire tout en refusant de tomber dans la dépersonnalisation de sa peinture. En témoignent les trois ponctuations de rouge qui viennent souligner et rythmer le tracé. Selon Ann Hindry, le tracé opéré sur la toile par le tube correspond à une «préoccupation constante d'assimilation de l'espace (des espaces, réel et pictural) comme partie intégrante de l'activité du peintre et de sa production.».

Si l'œuvre de Martin Barré et la rupture qu'elle opère dans la conception même de l'acte de peindre va trouver des échos importants chez les générations d'artistes qui exploreront cette voie à sa suite, tel Christopher Wool ou Albert Oehlen, l'artiste trouve comme point de départ à son œuvre les leçons retenues de Malévitch et de Mondrian. «Toute la peinture me semble aboutir au carré sur fond blanc de Malévitch et repartir de là» confie Barré. Néanmoins – tout en assimilant l'héritage de ses aînés – il cherche, comme c'est le cas chez ses contemporains Sol Lewitt ou Robert Mangold, à renouveler le concept même de l'espace pictural. Ainsi, après avoir renoncé à peindre entre 1967 et 1972, il retrouve la voie de la peinture à travers une approche sérielle de ses œuvres. Chaque œuvre, comme le reflète parfaitement *72-73-B-108x100* (lot 4B) fonctionne comme la partie d'un ensemble pour lequel l'artiste a déterminé des contraintes préalables de positions, de couleurs et de structurations. Comme il le souligne : «Je voudrais que l'on sente combien chaque toile se rattache à un ensemble». Apparaît alors tout un réseau de hachures sur la surface de la toile formant des carrés disposés en une grille elle-même appliquée sur le carré du tableau. Ici, la construction de l'œuvre tend à en élargir l'espace. La grille n'est en effet qu'en partie visible sur la toile et se prolonge directement dans l'espace autour du tableau. Chez Barré, le bord de l'œuvre n'est donc pas une limite mais il ouvre au contraire le tableau – rappelant en cela la conception du *all over* – dans une surface qui dépasse la simple surface définie de la toile.

Poursuivant son exploration du concept sériel, il introduit, à partir des années 1980 et ainsi que le montre *84-85-120x120* (lot 5B), des déclinaisons autour de l'équilibre entre formes géométriques et combinaisons de couleurs. Cette recherche pousse encore plus loin sa volonté de réaliser la toile en l'inscrivant au sein d'un groupe construit et établi d'œuvres reprenant les mêmes formes tout en y introduisant des variations. Il conçoit sa peinture comme une expérience, le spectateur étant appelé à associer les toiles d'une même série entre elles lorsqu'il se trouve face à elles ou bien à se les remémorer lorsqu'il n'a accès qu'à l'une d'entre elles. Ann Hindry a offert, en définitive, sans doute l'une des plus belles formules pour appréhender l'œuvre de l'artiste : «En fin de compte, la question n'est sans doute pas d'aimer ou de ne pas aimer la peinture de Martin Barré, le choix (l'alternative) est ailleurs : venir l'habiter ou pas».

Martin Barré, vers 1980.
Photo Hans Namuth © Tous droits réservés / ADAGP, Paris, 2017.



Martin Barré.
Photo André Morain © Musée national d'Art Moderne, Musée des Beaux-Arts de Nantes
© ADAGP, Paris, 2017.

“The work must obliterate the work, so that people can say ‘I could have done that myself’”

“The work must obliterate the work, so that people can say ‘I could have done that myself’”, said Martin Barré when asked about the basis of his painting. Above all, his radical approach reflects the career of an artist who made no concessions and – throughout his work – sought to challenge painting and the act of painting itself.

Although during the 1950s he tried to find his own way in a milieu where gestural and geometrical abstraction was omnipresent, the true break in his painting came in the early 1960s. Indeed, between 1960 and 1967, Barré tried to push the boundaries of abstract painting, beginning work on a cycle of paintings produced using an aerosol spray which differed from the first works he had created using the tube of paint to achieve his famous “Zebra”. As in 61-T-36 (lot 3B), the artist viewed the canvas as a white surface to which he applied paint directly from the tube, that small act being his only intervention. “In the end I obtained some empty tubes so I could fill them with the mixtures of my choice and, before filling them, I filed down the opening because I didn’t like the thinness of the line they produced”, he said. In a loop which opens a space on the surface, keeping the rough trace of the material, while deliberately removing the surplus from the lyrically gestural painting which had dominated his work in the 1950s, Barré renounced any outpouring of self-expression and tended towards deliberate neutrality, at the same time refusing to depersonalise his work and presenting the three red punctuation marks which emphasise the line and give it rhythm. According to Ann Hindry, the line which the tube traces on the canvas corresponds to “a constant determination to assimilate the space (the actual and pictorial spaces) as an integral part of the painter’s activity and of his production”.

Although Martin Barré’s work and the break it makes with the very notion of the act of painting was to be echoed widely by the generations of artists who explored that route after him, Christopher Wool or Albert Oehlen, for example, Barré used the lessons he had learned from Malévitch and Mondrian as the starting point of his work. “It seems to me that all painting ends with Malévitch’s square on a white background, and I start from there”, he said. However,

while assimilating the heritage of his predecessors, he sought, as did his contemporaries Sol Lewitt or Robert Mangold, to renew the very concept of pictorial space. Thus, having abandoned painting between 1967 and 1972, he found a way to paint again using a serial approach to his works. Each work, as is perfectly reflected in 72-73-B-108x100 (lot 4B), functions as part of a set for which the artist had predetermined constraints concerning the positions, colours and structuring of those works. As he himself stressed, “I wanted people to feel the extent to which each canvas is attached to a set”. Then, a whole network of diagonal lines appeared on the surface of the canvas, forming squares arranged in a grid and itself applied to the square of the picture. Here, the construction of the work tends to broaden the space. In fact, only part of the grid is visible on the canvas and extends directly into the space round the picture. In Barré’s work, the edge of the painting is therefore not a limit but opens up the picture and is reminiscent of the All Over concept – in a surface which leads the eye beyond the defined surface of the canvas.

Continuing his exploration of the serial concept, as from the 1980s and as is clear from 84-85-120x120 (lot 5B), he introduced the idea of balance between geometrical shapes and colour combinations. The work he produced further emphasised his determination to create the canvas by making it part of a constructed and established group of works reiterating the same shapes and introducing variations of them. He considered his work to be an experience, the viewer being invited to associate the canvases of a series with one another when actually looking at them or to remember them when viewing one of them in isolation. Definitively, Ann Hindry has offered us what is probably one of the best formulas for understanding Barré’s work: “Ultimately, it is probably not a matter of liking or not liking Martin Barré’s work, the choice (the alternative) lies elsewhere: deciding whether or not to inhabit it”.

3B

MARTIN BARRÉ (1924-1993)

61-T-36

signé 'M BARRÉ' (en haut à droite); signé, titré
et daté "'61-T-36" 1961 M BARRÉ' (au dos)
huile sur toile
88 x 96 cm. (34 $\frac{5}{8}$ x 37 $\frac{3}{4}$ in.)
Peint en 1961.

€70,000-100,000

\$81,000-120,000

£63,000-89,000

PROVENANCE

Galerie Arnaud, Paris
Vente anonyme, Loiseau-Schmitz,
Saint-Germain-en-Laye, 23 octobre 1989, lot 88
Acquis lors de cette vente

EXPOSITION

Paris, Galerie Arnaud, *Martin Barré*, février-mars
1962 (une vue d'exposition illustrée).
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
La peinture après l'abstraction 1955-1975, mai-
septembre 1999 (illustré en couleurs p. 95).

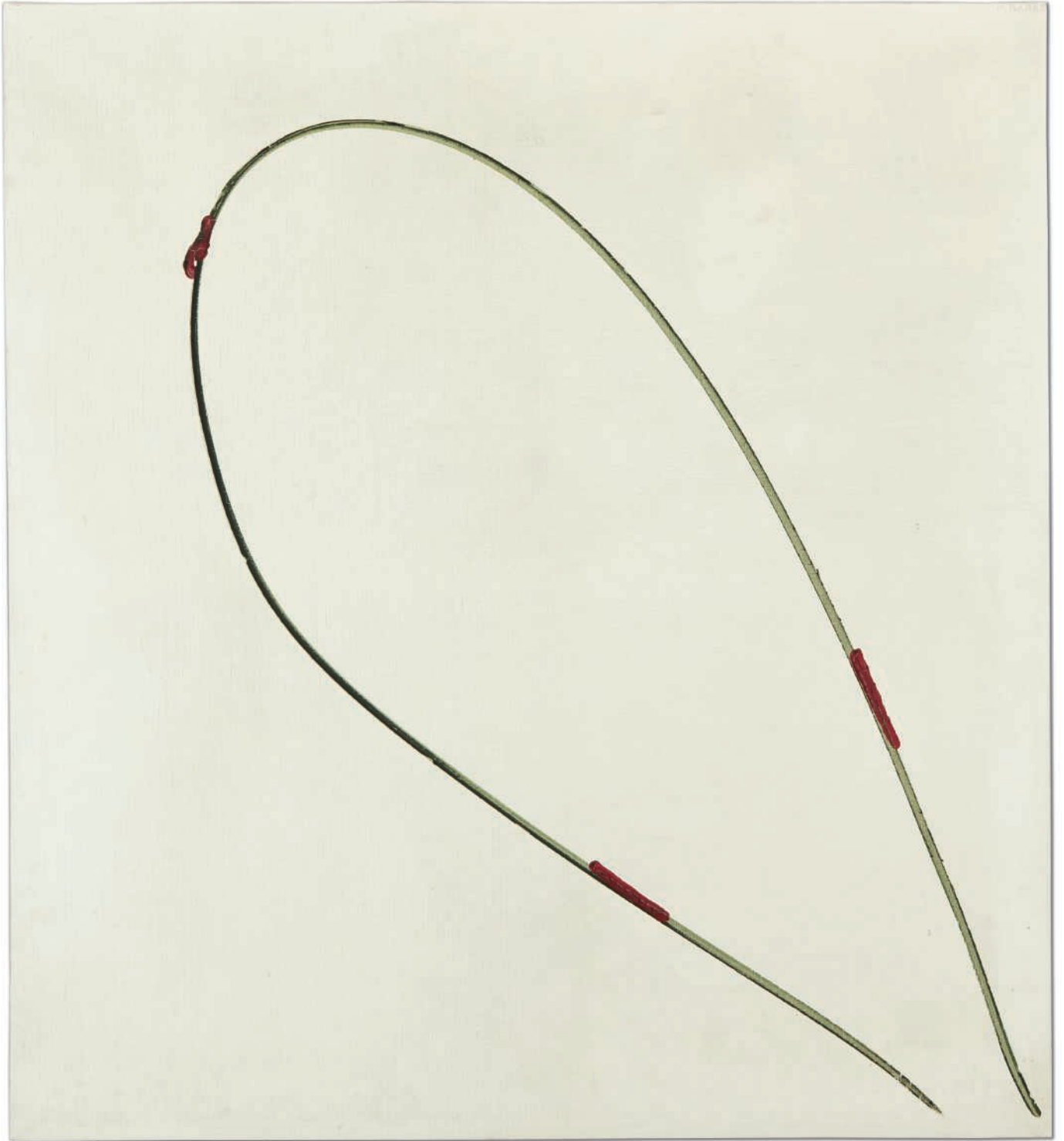
BIBLIOGRAPHIE

Y.-A. Bois, *Martin Barré*, Paris, 1993 (mentionné
p. 29).
Y.-A. Bois, *Martin Barré*, Cologne/New York/Paris,
Galerie Daniel Buchholz/Andrew Kreps Gallery/
Galerie Nathalie Obadia, 2008 (illustré en couleurs
p. 95, erronément titré).

Nous remercions Madame Michèle Barré de nous
avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Cette œuvre sera inscrite au catalogue raisonné
de Martin Barré actuellement en préparation sous
la direction d'Yve-Alain Bois et Ann Hindry.

'61-T-36'; SIGNED UPPER RIGHT; SIGNED,
TITLED AND DATED ON THE REVERSE;
OIL ON CANVAS.



4B

MARTIN BARRÉ (1924-1993)

72-73-B-108x100

signé et titré 'M BARRÉ "72-73-B-108x100"' (au dos)
acrylique sur toile
108 x 100 cm. (42½ x 39¾ in.)
Peint en 1972-1973.

€50,000-70,000

\$58,000-81,000
£45,000-62,000

PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste

EXPOSITION

Paris, Galerie Daniel Templon, *Martin Barré: peintures récentes*, mai-juin 1973.
Paris, Palais Galliera, *L'art au présent: Arman, Art-Language, Martin Barré*, octobre-novembre 1974 (illustré au catalogue d'exposition p. 15).
Dublin, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art et National Museum of Ireland, *ROSC'77, The poetry of vision. An international exhibition of modern Art and Early Animal Art*, 1977, No.6 (illustré au catalogue d'exposition p. 194).
Paris, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, *Martin Barré*, juin-septembre 1979, No. 24 (illustré au catalogue d'exposition p. 27).
Nantes, Musée des Beaux-Arts (avril-juin);
Tourcoing, Musée des Beaux-Arts (juin-octobre);
Nice, Galeries des Ponchettes et Galerie d'Art Contemporain (octobre-janvier), *Rétrospective Martin Barré*, 1989-1990, No. 30 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 70).

Oslo, Henie-Onstad Kunstsenter, *Martin Barré*, octobre-novembre 1979, No. 22 (illustré au catalogue d'exposition).
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *La peinture après l'abstraction 1955-1975*, mai-septembre 1999 (illustré en couleurs p. 147).
Y.-A. Bois, *Martin Barré*, Cologne/New York/Paris, Galerie Daniel Buchholz/Andrew Kreps Gallery/Galerie Nathalie Obadia, 2008 (une vue d'exposition illustrée p. 47).

BIBLIOGRAPHIE

Musique en jeu, «*De la sémiologie à la sémantique musicale*», janvier 1975, No. 17 (illustré en couleurs en couverture).
J. Clay, «*Le dispositif Martin Barré. L'œil onglé*», *Macula*, Paris, 1er trimestre 1977, No. 2 (illustré p. 71).
Fiche artiste No. 13, Martin Barré, in Art Press, No. 55, janvier 1982 (illustré p. 47).
S. Pagé, B. Contensou et al., *ARC 1973-1983. Musée d'art moderne de la Ville de Paris*, Paris, 1983 (illustré p. 135).

Rétrospective Martin Barré à Nantes, in *Evasions*, No. 20, avril 1989 (illustré p. 27).
C. Stoullig, *Martin Barré*, in *Beaux-Arts*, Paris, mai 1989, No. 68 (illustré en couleurs p. 100).
P. Pigué, *Martin Barré, un "Mondrian humanisé"*, in *Le Quotidien de Paris*, No. 3151, vendredi 5 janvier 1990 (illustré).
Y.-A. Bois, *Martin Barré*, Paris, 1993 (illustré en couleurs p. 73).

Nous remercions Madame Michèle Barré de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Cette œuvre sera inscrite au catalogue raisonné de Martin Barré actuellement en préparation sous la direction d'Yve-Alain Bois et Ann Hindry.

'72-73-B-108X100'; SIGNED AND TITLED ON THE REVERSE; ACRYLIC ON CANVAS.



5B

MARTIN BARRÉ (1924-1993)

84-85-120x120

signé, titré et daté 'M BARRÉ "84-85-120x120"' (au dos)
acrylique sur toile
120 x 120 cm. (47¼ x 47¼ in.)
Peint en 1984-1985.

€50,000-70,000

\$58,000-81,000

£45,000-62,000

PROVENANCE

Galerie Gillespie-Laage-Salomon, Paris
Galerie Jean Chauvelin, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1993

EXPOSITION

Paris, Galerie Gillespie-Laage-Salomon, *Martin Barré, peintures récentes*, novembre 1985-janvier 1986.
Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, *Martin Barré, Les années quatre-vingt*, février-avril 1993.

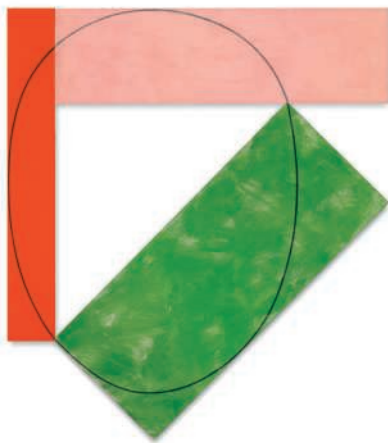
BIBLIOGRAPHIE

C. Stoullig, *Martin Barré. Le leurre de la géométrie, in Artstudio* (titré "Abstractions"), Paris, été 1986, No. 1, série "84-85" (mentionné p. 38).
Eighty, Paris, 1er trimestre 1988, No. 21, No. 12 (illustré en couleurs p. 20).
A. Pacquement, C. Millet et D. Schwarz, *Martin Barré : Les années quatre-vingt*, cat. d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux / Éditions du Jeu de Paume, 1993 (illustré en couleurs p. 16).
Y.-A. Bois, *Martin Barré*, Cologne/New York/Paris, Galerie Daniel Buchholz/Andrew Kreps Gallery/Galerie Nathalie Obadia, 2008 (illustré en couleurs p. 61).
A. Tronche, *L'art des années 1960 - Chroniques d'une scène parisienne*, Paris, 2012 (série mentionnée p. 32).

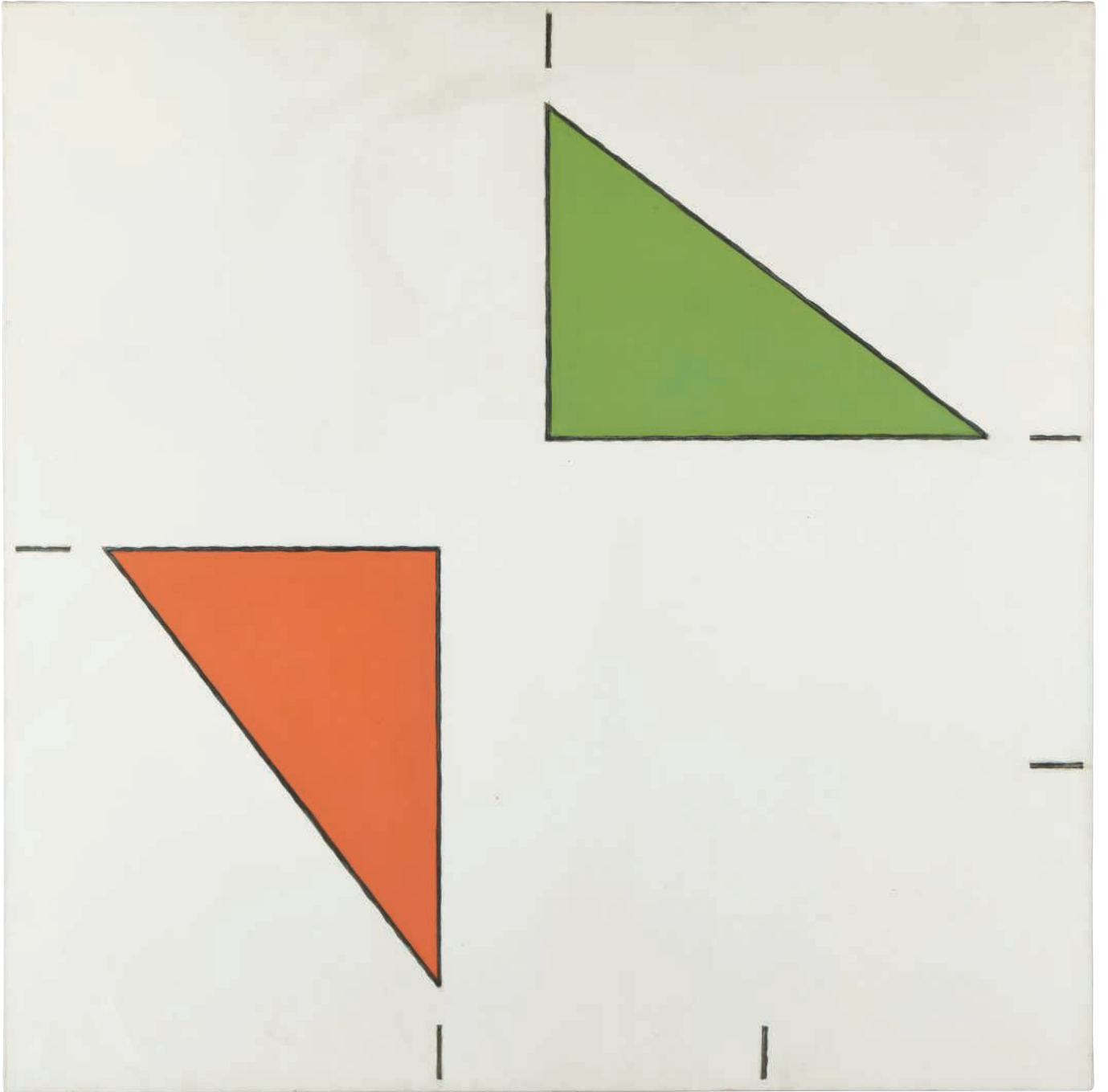
Nous remercions Madame Michèle Barré de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Cette œuvre sera inscrite au catalogue raisonné de Martin Barré actuellement en préparation sous la direction d'Yve-Alain Bois et Ann Hindry.

'84-85-120x120'; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE; ACRYLIC ON CANVAS.



Robert Mangold, *Three-Color Frame Painting*, 1985-1986
Christie's Images © ADAGP, Paris, 2017.



JAMES BISHOP (né en 1927)

For Viola Farber

signé 'James Bishop' (sur le châssis)
huile sur toile
150 x 150 cm. (59 x 59 in.)
Peint en 1964.

€100,000-150,000

\$120,000-170,000
£89,000-130,000

PROVENANCE

Kasmin Limited, Londres
Galerie Jean Fournier, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1984

BIBLIOGRAPHIE

J. Slayton, *The Pricky Rosa: A Biography of Viola Farber*, Bloomington, 2006 (illustré en couleurs).

'FOR VIOLA FARBER'; SIGNED ON THE
STRETCHER; OIL ON CANVAS.

“En fait je ne veux pas faire un monochrome ! Je ne veux pas réaliser un carré qui ne serait rien d'autre qu'un carré”

— JAMES BISHOP

Entamant une réflexion sur la peinture dès son passage au Black Mountain College en 1953, James Bishop adopte rapidement une position critique vis-à-vis de l'expressionnisme abstrait, auquel il est introduit par ceux qui sont alors ses professeurs : Willem De Kooning, Franz Kline, Philip Guston ou encore Robert Motherwell. Formé dans cette université expérimentale qui a tant marqué l'histoire de l'art du XX^e siècle, il décide en 1957 de partir en Europe et, après avoir séjourné en Suisse, en Italie et en Grèce, s'installe définitivement à Paris en 1958.

La distance géographique ainsi créée vis-à-vis des Etats-Unis lui permet de remettre en question la peinture américaine, et en particulier les notions de gigantisme et d'ostentation de la couleur. Ainsi, après une première expérimentation de l'*Action Painting*, dont il conserve l'intérêt pour le geste,

Bishop se consacre entièrement à une recherche spatiale et formelle et, dès 1964, adopte le format carré, toujours à échelle humaine, et un processus invariable selon lequel la couleur est répandue librement sur la surface de la toile directement posée au sol.

Peint en 1964, année éminemment charnière pour l'artiste, *For Viola Farber* est représentatif de cette construction architecturale de l'espace où la couleur, prônée par l'expressionnisme abstrait, est mise à l'épreuve de la géométrie et du format carré en tant que forme originelle neutre, apprise notamment

auprès d'Albers. Néanmoins, chez Bishop la rigueur constructive cohabite toujours avec l'émotion, comme le suggère le titre de l'œuvre, qui de nouveau fait écho aux années que l'artiste a passées au Black Mountain College. En 1953, il y rencontre en effet Viola Farber, célèbre danseuse et chorégraphe américaine, qui sera l'un des membres fondateurs de la Merce Cunningham Company, créée cette même année. Farber œuvre à l'époque à la transition conceptuelle entre danse moderne et danse contemporaine et gravite autour d'autres élèves, tels que John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg ou Jasper Johns. Ce dernier, enchanté par sa technique de danse profondément avant-gardiste, lui consacre une œuvre en 1961, intitulée *Crises - Viola Farber Portrait*.





Jasper Johns, *Crises - Viola Farber Portrait*, 1961-1962.
Collection privée © Jasper Johns © ADAGP, Paris, 2017

**“Well I don’t want
to make a monochrome!
I don’t want to make a square
that’s all one thing”**

— JAMES BISHOP

Bishop éprouve à son tour le désir de réaliser le portrait de la danseuse, très probablement après l’avoir vue en 1964 à Paris, lors de la tournée mondiale de la Merce Cunningham Company. Personnalité emblématique de la troupe, elle enflamme alors la scène parisienne dans le célèbre ballet *Crises*, vêtue d’un costume aux différentes nuances de rouge conçu par Robert Rauschenberg. La chorégraphie «non représentative» de Cunningham, qui met l’accent sur le mouvement des danseurs - sans narration ou idée préconçue - et encourage le hasard dans ses compositions, apparaît alors comme un parallèle évident à l’évolution de la peinture à cette époque et son défi des conventions. *For Viola Farber* constitue en ce sens, en même temps que le premier pas d’un langage visuel inédit dans l’art de Bishop, un témoignage vibrant de l’amitié artistique et de la convergence fertile entre la danse et la peinture contemporaine au milieu du XX^e siècle.

Since his time at Black Mountain College in 1953, James Bishop has pondered the process of painting and quite soon adopted a critical approach to abstract expressionism, to which he was introduced there, having William De Kooning, Franz Kline, Philippe Guston and Robert Motherwell as professors. Brought up in this highly experimental school, that would have such a significant impact on the 20th century art, in 1957 he decides to leave for Europe and after short stays in Switzerland, Italy and Greece, he settles in Paris in 1958, where he still lives today.

The distance from the United States enables him to call American painting into question with its notion of giant scale and flamboyant colours. After some early experiments with Action Painting, from which he has retained an interest in the act itself, Bishop devotes himself entirely to an investigation of space and form. Since 1964 he adopts a square format, always of a human scale, and an unvarying process in which colour is spread freely over the surface by raising the edges of the canvases, placed on the floor.

*Executed in 1964, a pivotal year for Bishop, *For Viola Farber* is emblematic of this architectural construction of the space, in which colour, extolled by abstract expressionism, is put to the test of the geometry and the square format as an original neutral form, learned primarily from Albers.*

*Nonetheless, in Bishop’s work, constructive rigour is always found together with emotion, as suggests the title of the present work, which takes us back again to the years the artist spent at Black Mountain. In 1953 he met there Viola Farber, a famous American dancer and choreographer, who would be one of the founding members of the Merce Cunningham Company, created that same year at Black Mountain College. She was then working on the conceptual transition between modern and contemporary dance, spending her time with other alumni like John Cage and Merce Cunningham, Robert Rauschenberg and Jasper Johns. The latter, enchanted by her profoundly avant-garde dance technique, dedicates a work to her in 1961 entitled *Crises - Viola Farber Portrait*.*

*Bishop was in his turn inspired to paint a portrait of Farber most probably after seeing her in Paris in 1964, during the Merce Cunningham Company world tour. One of the great individualists of the company, she then set the Paris stage alight in the famous ballet *Crises*, dressed in a costume of different shades of red designed by Robert Rauschenberg. Cunningham’s “unrepresentative” choreography, which put the emphasis on the movement of the dancers, without any narrative or underlying idea, and encouraged chance in the dance compositions, then appeared to be an obvious parallel to the evolution of painting in that period and its challenge of the conventions. In this sense, *For Viola Farber* could be considered not only as the first step in a completely new visual language in Bishop’s art, but also as a vibrant evidence of the artistic friendship and mutually enriching closeness between dance and contemporary painting in the mid 20th century.*



Viola Farber et Merce Cunningham.
©Tous droits réservés



7B

ROBERT RYMAN (né en 1930)

Untitled #32

signé 'RYMAN' (en bas au centre); titré, daté
et inscrit 'oil on canvas "#32" - 1963' (au dos du cadre)
huile sur toile de lin libre
19.5 x 19.7 cm. (7 $\frac{5}{8}$ x 7 $\frac{3}{4}$ in.)
Peint en 1963.

€700,000-1,000,000

\$810,000-1,200,000
£630,000-890,000

PROVENANCE

Peter Blum Gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2005

Cette œuvre sera incluse dans *Robert Ryman*.
Catalogue raisonné actuellement en préparation
par David Gray sous le No. RR.63.0523.

**'UNTITLED #32'; SIGNED LOWER CENTER;
TITLED, DATED AND INSCRIBED AT THE
BACK OF THE FRAME; OIL ON UNSTRETCHED
LINEN.**



Robert Ryman © Timothy Greenfield-Sanders, 1987.

Sur une toile de lin brut non préparée, Robert Ryman dépose une série d'épais coups de pinceau. Organisées sans ordre apparent, ces marques blanches, vertes et rouges paraissent pourtant élégantes et poétiques, contrastant avec le support brut sur lequel elles reposent. Avec des gestes simples, Ryman met ici au défi l'hégémonie de l'art, à l'œuvre depuis plus de mille ans, abandonnant la figuration et le gestuel tout en les célébrant pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des éléments essentiels et fondateurs de la peinture abstraite.

Ryman est avant tout un artiste qui se concentre intensément sur la nature expressive de ses surfaces. Ses tableaux célèbrent des qualités qui naissent simplement de sa technique et de son traitement des matériaux avec l'intention de libérer tout le potentiel du pigment, de la toile (ou de tout matériau utilisé) «pour qu'ils agissent pour leur propre compte» (A. Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining reality*, London, 2001). L'œuvre même, plutôt qu'une image représentative ou série de gestes abstraits de peintre, crée un champ ouvert où l'œil se promène. Dans *Untitled #32*, sa présence impérieuse s'imprime de manière indélébile de façon à la fois matérielle et optique dans l'œil du spectateur: aucune distinction n'existe entre le processus de création et son résultat final. «La question n'est jamais quoi peindre mais seulement comment peindre. La question du comment a toujours été l'image - le produit final» (R. Ryman, cité in R. Storr, «Robert Ryman», *On the Edge: Contemporary Art from the Werner and Elaine Dannheisser Collection*, New York, 1998, p. 114). Le rapprochement entre forme et contenu, processus et produit final est fondateur dans la pratique artistique de Ryman depuis plus de soixante ans. Ceci est particulièrement visible dans le vocabulaire esthétique évocateur d'*Untitled #32*. Aucune zone spécifique de la surface n'exige plus d'attention qu'une autre - la totalité du champ est ouverte. Pourtant, pour un regard plus attentif, ce qui au premier abord paraît dépourvu d'intérêt devient une invitation à examiner les détails des variations tonales. Comme le remarque l'historien d'art Robert Storr, face à une œuvre de Ryman, le regard est ralenti (R. Storr, *ibid.*, p. 116).



“La question n’est jamais quoi peindre mais seulement comment peindre”

— ROBERT RYMAN

et diverse où lumière et ombre se répondent en engendrent une euphorie visuelle à la surface de l’œuvre. Ce sentiment d’activité est alors souligné par des flashes choisis de vert frais et de rouges enflammés que Ryman insère de façon ponctuelle à la surface de la toile. Parlant de son travail à l’époque, Ryman se rappelle : «Je me suis

aperçu que j’éliminais beaucoup. Je posais la peinture, puis je la recouvrais, j’essayais d’en arriver à quelques éléments essentiels. C’était comme effacer quelque chose pour le recouvrir de blanc» (R. Ryman cité in N.Grimes, ‘White Magic’, *Art News*, Été 1986, p.90).

Faisant partie des œuvres fondamentales qu’il réalise dans les années 1960, *Untitled #32* donne à voir Ryman découvrant la richesse de ses matériaux épurés, qui à son tour le poussent à se consacrer plus résolument à la recherche des propriétés esthétiques de la peinture blanche, qu’il poursuivra au cours des cinquante années suivantes. Ryman explore sans relâche le lyrisme du signe individuel, rendant le geste du peintre d’autant plus puissant qu’il s’exprime de la façon la plus pure, par le simple biais de la peinture blanche. En se concentrant sur la substance matérielle de la peinture, à la fois comme forme et sujet de son travail, il crée des œuvres d’art à l’esthétique puissante et méditative. Comme il l’explique lui-même : «Depuis mes débuts ou presque j’ai eu une approche intuitive de la peinture. L’utilisation du blanc dans mes tableaux est arrivée quand je me suis aperçu qu’il ne crée pas d’interférence. C’est une couleur neutre qui permet de clarifier des nuances de la peinture. Je dirais que la poésie de la peinture a un lien avec la sensation. Ça doit être une sorte de révélation, une expérience pleine de révérence même» (R.Ryman, cité in K.Stiles & P. Seltz (éditeurs), *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley, 1996, pp. 607-608).



Robert Ryman, *Sans titre*, 1962. Collection Musée national d’art moderne - Centre Pompidou. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Droits réservés © ADAGP, Paris, 2017.

On commence à comprendre que dans un tableau comme celui-ci, rien n’est laissé au hasard ou n’apparaît involontairement ; chaque fibre, chaque coulure, chaque rencontre entre pigment et support et chaque variation de la surface est voulue par l’artiste. Ce qui est en jeu ici, c’est notre perception, le temps que nous prenons pour examiner les liens entre les détails et l’œuvre dans son ensemble, une étape «où la forme pure devient pure poésie visuelle» (*ibid.*)

La carrière de Ryman est remarquable dans sa rigueur intellectuelle ; afin de concentrer toute son attention sur la pratique qui consiste à poser de la peinture sur la toile, il s’impose un certain nombre de contraintes. Le format carré de cette œuvre et sa palette restreinte assurent à l’œuvre de demeurer dans ces limites. Pour Ryman, le format carré, avec son sens inhérent de l’équilibre est important parce qu’il élimine le besoin pour l’artiste d’assigner un ordre visuel. Rejetant l’idée traditionnelle de la peinture comme signifiant, Ryman élimine toute notion de pigment comme agent représentatif pour ne garder qu’une surface concentrée sur les qualités physiques inhérentes à la peinture - texture, densité, lumière et réflexivité. Bâties en coups de pinceaux courts, appliqués avec la souplesse et la fluidité caractéristiques des œuvres qu’il réalise à cette époque (où il analyse les différents effets esthétiques de divers types de pinceaux et de longueurs de traits), les pics et les zones d’empâtements d’*Untitled #32* créent une texture particulièrement riche

On a piece of raw, unprimed linen Robert Ryman arranges a series of highly textured brushstrokes. Assembled without any discernable order, these white, green and red marks nevertheless appear elegant and poetic as they lie upon the surface of the roughly hewn support. With simple gestures such as these, Ryman challenged the reigning hegemony of art that had transpired for over a millennia. Dispensing with the figurative or gestural, and celebrating them for what they were, the essential and foundational elements of abstract painting.

*Above everything else, Ryman is an artist who focuses deeply on the expressive nature of his surfaces. His paintings celebrate qualities that arise purely through his technique, through his handling of materials, and it is his intention to release the full potential of the pigment, canvas (or whichever material he uses) “to act on their own behalf” (A. Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, London, 2001). The work itself, rather than a representational image or a series of painterly abstract gestures, creates an open field over which the eye can wander. Here, in *Untitled #32*, its compelling presence is indelibly imprinted both materially and optically on the eye of the viewer: no distinction exists between the process of creation and its final result. “There is never a question of what to paint but only how to paint. The how of painting has always been the image – the end product” (R. Ryman, quoted in R. Storr, “Robert Ryman,” *On the Edge: Contemporary Art from the Werner and Elaine Dannheisser Collection*, New York, 1998, p. 114). Bringing together form and content, process and product, has been foundational for Ryman’s art practice for over six decades, and the result is nowhere more in evidence than in the evocative aesthetic vocabulary of the present work. No-one section of the surface demands specific attention—the entire field is an open arena. Yet, with more focused looking, what at first appears devoid of interest actually becomes an invitation to examine the details of tonal variation that occupy it. As the curator and art historian Robert Storr has remarked, it slows viewing down*

(R. Storr, *ibid.*, p. 116). One begins to understand that in a painting such as this, nothing is left to chance or appears by accident; every fiber, every "bleed," every meeting of pigment and support and every variation in its surface is intended by the artist. What is at stake here is our perception, the time we take to consider the relationships between its details and the whole, a stage "where pure form becomes pure pictorial poetry" (*ibid.*).

Ryman's career is distinguished by its intellectual rigor, and in order to focus his complete attention on his interrogations into the practice of putting paint on canvas, he placed a number of clearly defined parameters on himself. The present work's square format and restrictive palette ensures that this work falls resolutely within these boundaries. For Ryman, the square format, with its inherent sense of balance, was important as it did away with the need for the artist to assign pictorial order. Rejecting tradition ideas of paint acting as a signifier, Ryman removed all notion of pigment as a representative agent to leave a surface that focuses on the inherent physical qualities of the paint – texture, density, light and reflectivity. Constructed of short strokes applied with supple ease and fluidity, typical in his works from this period, in which he investigated the different aesthetic effects of different types of brushes and lengths of strokes. Untitled #32's peaks and valleys of impasto creates an opulent and diverse texture in which light and shadow tussle for attention and make the surface of the work dance with visual delight. This sense of activity is then enhanced by the selective flashes of fresh green and fiery reds that Ryman inserts sporadically across the surface of the work. In discussing his work during this period, Ryman recalled, "I found that I was eliminating a lot. I would put the color down, then paint over it, trying to get down a few crucial elements. It was like erasing something to put white over it" (R. Ryman quoted in N. Grimes, 'White Magic', *Art News*, Summer 1986, p.90).



Robert Ryman, *Sans titre*, 1962. Collection Musée national d'art moderne - Centre Pompidou. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Droits réservés / ADAGP, Paris, 2017.



Robert Ryman, *Sans titre*, 1962. Collection Dia:Beacon. © The Greenwich Collection, Ltd. / ADAGP Paris, 2017.

“There is never a question of what to paint but only how to paint”

Among his formative works of the 1960s, in *Untitled #32* Ryman discovered the richness of his pared-down materials, which in turn spurred him to devote himself more purposefully to investigate the aesthetic properties of white paint, which he would do for the next five decades. Ryman has relentlessly explored the lyricism of the individual mark, making painterly gesture all the more potent in the spare material of white paint. In concentrating on the material substance of painting as both the form and subject of his work, he has created aesthetically powerful and meditative works of art. As Ryman explained, “Almost from the beginning I have approached painting intuitively. The use of white in my paintings came about when I realized that it doesn't interfere. It is a neutral color that allows for clarification of nuances in painting. I would say that the poetry of painting has to do with feeling. It should be a kind of revelation, even a reverent experience” (R. Ryman quoted in K. Stiles & P. Seltz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley, 1996, pp. 607-608).

■ 8B

SIMON HANTAÏ (1922–2008)

Blanc

signé des initiales et daté 'S.H.74' (en bas à droite)
acrylique sur toile
245 x 240 cm. (96½ x 94½ in.)
Peint en 1974.

€500,000-700,000

\$580,000-810,000
£450,000-620,000

PROVENANCE

Collection Jean Fournier, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2006

EXPOSITION

Paris, Centre Pompidou, *Simon Hantaï*, mai-septembre 2013, No. 117 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 177).

Cette œuvre est répertoriée aux archives de la Galerie Jean Fournier sous le No. CF.3.4.28.

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

“Le pliage ne procédait de rien. Il fallait simplement se mettre dans l'état de ceux qui n'ont encore rien vu; se mettre *dans* la toile. On pouvait remplir la toile pliée sans savoir où était le bord. On ne sait plus alors où cela s'arrête. On pouvait même aller plus loin et peindre les yeux fermés”

“The folding technique didn't originate anywhere. You simply had to put yourself in the position of someone who hadn't yet seen anything, immerse yourself *in* the canvas. The folded canvas could be filled without knowing where the edge was. Then you no longer knew where it would end. You could even go further and paint with your eyes shut”

— SIMON HANTAÏ



“Il m’a fallu plusieurs années pour digérer la tactilité. Maintenant, ce n’est pas ce que je peins qui compte mais ce que je ne peins pas – c’est le blanc”

– SIMON HANTAÏ

Blanc est l’un des tableaux plus spectaculaires de la série d’œuvres réalisées par Simon Hantaï entre 1973 et 1974. Sur un format magistral et dans un *all-over* total – sans qu’il ne soit possible, à aucun moment, de distinguer centre et périphérie, premier et arrière plans – jaillit une myriade de champs colorés. Surgissent ici des zones écarlates, fuchsia, violettes ou orange ardent ; là se décline avec une infinie délicatesse la gamme des bleus – allant de l’azur à l’indigo –, tandis qu’ailleurs se déploient bruns et verts, tantôt vifs et frais, tantôt plus sombres et forestiers. Le recours à l’acrylique (beaucoup moins épaisse que l’huile dont l’artiste se servait dans les toiles de la décennie précédente) engendre des jeux de transparences dans lesquelles l’œil vient se perdre : il n’y a aucun coup de pinceaux visibles, ni empâtements de peinture tels qu’on les voyait dans les *Mariales*, ni coulures comme on en trouvait dans les *Meuns*. La surface est parfaitement plane, uniformément lisse. N’y demeure la trace d’aucune espèce d’intervention, comme si l’artiste s’en était retiré, pour que «l’espace sans cadre entre dans la danse.» A ce titre, *Blanc*, incarne une forme d’aboutissement des recherches menées par Hantaï depuis le tournant des années 1960 autour du pliage.

L’artiste définissait en effet le pliage comme une *méthode*, c’est-à-dire non pas une technique artistique (suggérant une maîtrise des moyens utilisés et un champ de compétences ayant fait l’objet d’un apprentissage préalable) mais un procédé, un protocole d’actions successives n’exerçant pas de contrôle sur le résultat final ; en somme une formule *aveugle* : «Matisse disait aux peintres : ‘Coupez-vous la langue ! Moi j’ajoute : ‘Crevez-vous les yeux

dans la prolongation de l’écriture automatique chère aux Surréalistes (dont l’artiste a été l’un des compagnons de route lors de son arrivée à Paris, au début des années 1950). Lorsqu’il réalise l’une de ses œuvres, Hantaï ne doit se concentrer que sur un nombre restreint de décisions objectives : nul dessin préconçu ; seulement le choix du format et des couleurs. Ensuite, c’est seulement le jeu du pliage – au gré des torsions subies par la toile – qui exerce son œuvre. Ce faisant, l’artiste contribue à remettre en cause la notion même de composition. Ainsi que le décrit Jean Clair, avec le pliage (et le dépliage), «disparaît surtout la notion d’une composition, c’est-à-dire celle d’un déroulement linéaire, d’une parole discursive, ce mouvement mélodique et continu supposant une origine et une fin. [...] Car, une fois dépliée et suspendue à la paroi, la toile n’apparaît plus tant comme discours [...] que comme *dis-cours*, parole indéfiniment rompue, éclatée, non plus tant déroulée qu’enroulée infiniment autour des blancs qu’ont laissés inscrits sur la surface de la toile les pliures» (J. Clair, *Art en France, une nouvelle génération*, Paris, 1972).

Cette entreprise de déconstruction de la peinture atteint son paroxysme avec les *Blancs*. Si Hantaï, avec les *Etudes* de la fin des années 1960, avait semblé poser comme principe la stricte équivalence entre le peint et le non-peint – fruits du hasard du pliage et du dépliage, les zones colorées revêtaient une importance égale à celles restées en réserve –, le rapport de force semble désormais s’inverser au bénéfice du blanc. «Diffusée, éclatée sur la toile, en un semis de fragments de transparences colorées, la peinture occupe dans cette série de 1973-1974 le rôle qu’occupaient les réserves blanches dans les études de 1969. [...] Ce sont les éclats peints qui prennent dans les toiles de 1973-1974 la fonction du non-peint pour faire apparaître la multiplicité des blancs de la toile comme constituant la structure dominante du tableau» (M. Pleyner, «Identité de la lumière», *Hantaï*, Marseille, 1983, non paginé). En réduisant la couleur à la portion congrue, l’artiste poursuit son entreprise d’effacement derrière son œuvre. «Il m’a fallu plusieurs années pour digérer la tactilité. Maintenant, ce n’est pas ce que je peins qui compte mais ce que je ne peins pas – c’est le blanc.» (Simon Hantaï cité in G. Bonnefoi, *Hantaï*, Beaulieu-en-Rouergue, 1973, p. 24).

“It took me several years to digest tactility. Nowadays, it is not what I paint which counts, but what I do not paint - the white”

Simon Hantaï dans son atelier à Meun en 1974.
© Archives Simon Hantaï / Tous droits réservés / ADAGP, Paris, 2017





Vue d'exposition, *Simon Hantai*, Exposition au Centre Pompidou, Galerie 1 (22 mai - 2 septembre 2013) : vues des salles.
Photo Philippe Migeat © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Droits réservés / © Archives Simon Hantai / Adagp, Paris, 2017

Blanc is one of the most spectacular of the series of works Simon Hantai created between 1973 and 1974. From its colossal format and all-over effect a myriad of coloured washes emerges, although it is impossible to distinguish the middle from the edge or the foreground from the background at any point. Here are areas of scarlet, fuchsia, purple or blazing orange; there, an infinitely delicate series of blues – ranging from azure to indigo, while elsewhere browns and greens are applied, sometimes vivid and fresh, sometimes the darker tones of a forest. Hantai's use of acrylics (not nearly as thick as the oils he used to deploy in the canvases of the previous decade) generates transparencies where the eye loses its way: no brush strokes can be discerned, none of the impasto he used in his Meuns paintings, none of the colours of his *Mariales*. The surface is perfectly flat, uniformly smooth. No trace remains of any kind of intervention, as if the artist had departed, to enable "unframed space to join the dance". In that respect, Blanc thus incarnates the completion of the research into folding which Hantai had been pursuing since the early 1960s.

Hantai in fact defined folding as a method rather than an artistic technique (suggesting the artist's mastery of the materials used and the fruit of a previous learning process), as a procedure, a protocol of successive actions which do not control the end result; all in all, a formula of blindness: "Matisse used to tell painters: 'Cut out your tongue!' To which I would add 'Put out your eyes!'" (Hantai quoted in Simon Hantai, exhibition catalogue, Centre Pompidou, May - September 2013, p. 11). In that sense, the share left to chance is a continuation of the automatic writing technique so beloved of the Surrealists (whose travelling companion the artist became when he reached Paris in the early 1950s). When creating one of his works, Hantai would concentrate only on a limited number of objective decisions: no preconceived drawing, simply

a choice of format and colours. Then, he would let the folding take effect – according to the twists and turns of the canvas – to create his work. In so doing, he helped challenge the very idea of composition. To quote Jean Clair, with the folding (and unfolding), "above all, the notion of composition disappears, that is to say a linear progress, a discursive speech, that melodious and continuous movement which presupposes a beginning and an end. { ... } For, once the canvas is unfolded and hung on the wall, it ceases to look like a discourse and appears more of a dis-course, a speech indefinitely interrupted, burst, no longer so much unrolled but rather infinitely rolled up round the whites which the folds have left on the surface of the canvas". (J. Clair, *Art en France, une nouvelle génération*, Paris, 1972).

The determination to deconstruct painting reached its apogee in Hantai's Blancs. Although in his *Études* of the late 1960s Hantai seems to have adopted the principle of strict equivalence between what is painted and what is not – the fruit of chance produced by folding and unfolding the canvas, the coloured washes became as important as those left uncoloured, the relationship of strength seems to have been reversed in favour of what is left white. "Diffused, broken up on the canvas, in a stewing of fragments of coloured transparencies, painting takes over, in this 1973-1974 series, the role played by white reserves in the 1969 studies. [...] The bursts of colour assume, in the 1973-1974 canvases, the function of the unpainted, revealing the multiplicity of blanks in the canvas as constituting the dominant structure of the painting" (M. Pleyne, « *Identité de la lumière* », Hantai, Marseille, 1983, unpagé).

By reducing colour to the congruous portion, the artist pursued his determination to disappear behind his work. "It took me several years to digest tacitly. Nowadays, it is not what I paint which counts, but what I do not paint. What counts is the white". (Simon Hantai quoted in G. Bonnefoi, Hantai, Beaulieu-en-Rouergue, 1973, p. 24).

FRANK STELLA (né en 1936)*Untitled (Rainbow Type)*

signé et daté 'Stella '68' (sur le revers)

acrylique sur toile

139,8 x 139,8 cm. (55 x 55 in.)

Peint en 1968.

€800,000-1,200,000

\$930,000-1,400,000

£710,000-1,100,000

PROVENANCE

Lawrence Rubin Gallery, New York

Vente anonyme, Christie's New York, 6 novembre 1985, lot 24

Collection Jane et Gerald Katcher, États-Unis

Greenberg Van Doren Gallery, St. Louis

Artemis Greenberg Van Doren Gallery, New York

Jacobson Howard Gallery, New York

Galerie Marwan Hoss, Paris

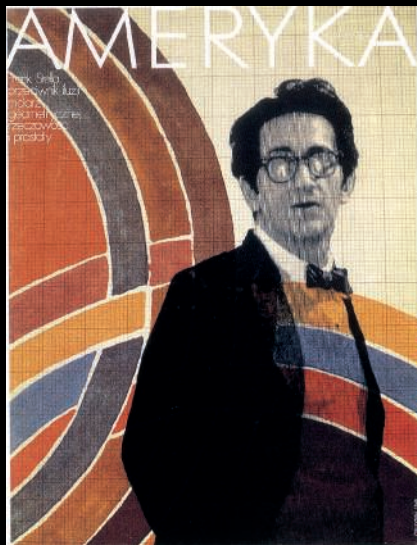
Acquis auprès de celle-ci en 2005

EXPOSITIONMiami, Miami Art Museum, *Dream Collection:**Gifts and just a few Hidden Desires...part one,*

octobre 1996 - avril 1997.

New York, Artemis Greenberg Van Doren Gallery,

All American Part II, octobre-novembre 2002.

'UNTITLED (RAINBOW TYPE)'; SIGNED AND DATED ON THE OVERLAP; ACRYLIC ON CANVAS.

Stella and the Protracers dans un magazine Polonais, 1968.

© Tous droits réservés / ADAGP, Paris, 2017.

«Je me dispute toujours avec les gens qui en reviennent constamment aux «vieilles valeurs» de la peinture - les valeurs «humanistes» qu'ils trouvent sur la toile. Si on les pousse dans leurs retranchements, ils finissent toujours par affirmer qu'il y a quelque chose au-delà de peinture sur la toile. Ma peinture est fondée sur le fait que tout ce qu'il y a à voir, c'est ce qui s'y trouve. Si le tableau était assez fin, assez exact ou assez précis, on pourrait juste le regarder. Tout ce que je veux que les autres tirent de ma peinture, et tout ce que je cherche à en tirer moi-même, est le fait de pouvoir voir toute l'idée sans confusion... Ce que vous voyez c'est ce qu'il y a à voir» — Frank Stella

(F. Stella, cité in W.S. Rubin, *Frank Stella*, New York, 1970, pp. 41-42).

Peinte en 1968, cette œuvre fait partie de l'une des séries de toiles les plus célèbres de Frank Stella, les mythiques *Protractor* qu'il commence à l'été 1967. Après le succès critique de sa série de tableaux minimalistes – de grandes œuvres monochromes en shaped canvases – Stella commence, lors de l'été 1966, à explorer les possibilités chromatiques de la couleur pure. Inspiré en partie par le format semi-circulaire de la fresque d'Henri Matisse *La Danse*, peinte pour la maison d'Albert Barnes à Marion en Pennsylvanie, Stella poursuit son entreprise de réinventer radicalement le médium de la peinture en abandonnant ses tableaux monochromes dans une explosion de couleurs vives. Ici, les deux formes arrondies qui encadrent la composition sont constituées de multiples bandes de pigment coloré qui irradient depuis les angles opposés. Malgré leurs tonalités intenses, ces couleurs éclatantes cohabitent harmonieusement, par suite en partie de la décision de Stella de laisser une fine ligne de toile peinte de façon neutre entre chaque segment – soulignant ainsi son éclat et mettant en valeur l'intégrité de chaque zone individuelle de couleur.

Dans l'œuvre de Stella, des formes comme celles-ci semblent au premier abord surgir au premier plan de la composition ; pourtant un examen plus approfondi paraît les faire reculer et faire avancer les formes de l'arrière-plan vers l'avant. Tout aussi vite cependant, le jeu s'inverse, dans ce que les critiques considèrent comme la réussite particulière de cette série de tableaux : produire une conversation intense et constamment renouvelée, alors que les diverses formes qui constituent *Untitled (Rainbow type)* glissent de l'arrière vers l'avant, évoluant incessamment et luttant pour dominer la composition. La superposition des bandes de couleurs semble dans un premier temps suggérer une tridimensionnalité, mais quand le spectateur poursuit sa contemplation, elles paraissent se fondre rapidement avec les autres formes et couleurs de l'espace de la composition, abandonnant leur profondeur pour engendrer une dimension picturale parfaitement plane. Pour les critiques, l'une des principales qualités de ces œuvres emblématiques réside dans la capacité de l'artiste à atteindre des résultats aussi complexes à partir d'un vocabulaire plastique d'une grande simplicité.



“Tout ce que je veux que les autres tirent de ma peinture, et tout ce que je cherche à en tirer moi-même, est le fait de pouvoir voir toute l'idée sans confusion... Ce que vous voyez c'est ce qu'il y a à voir”

— FRANK STELLA

La précision inhérente aux toiles de Stella et l'intérêt de l'artiste pour la nature objective des tableaux plutôt que pour la représentation en fait un précurseur d'artistes tels que Donald Judd et Carl Andre. À l'opposé de ses prédécesseurs de l'expressionnisme abstrait, l'absence revendiquée de spiritualité et la négation de toute dimension physique dans les œuvres de ses débuts trouve écho dans le courant minimaliste. De fait, Carl Andre, l'un des fondateurs du mouvement, identifie des points communs entre le travail de Stella et le leur, déclarant que «Frank Stella ne s'intéresse pas à l'expression ou à la sensibilité. Il s'intéresse à la nécessité de peindre ... Ses rayures sont les chemins du pinceau sur la toile» (C. Andre, cité in A. D. Weinberg, « The End Depends on the Beginning», in M. Auping, *Frank Stella: A Retrospective*, catalogue d'exposition, Whitney Museum of American Art, New York, 2015, p. 1).

Dans une assertion célèbre prononcée peu après la réalisation de *Untitled (Rainbow type)* et qui résume en quelque sorte la carrière de l'artiste, l'historien d'art Robert Rosenblum dit que «les qualités uniques qui font de Stella un artiste exceptionnel [comprennent sa] capacité à investir la peinture abstraite d'un sentiment d'énergie et de vélocité urgent et à lui faire porter des émotions qui vont de la sobriété puritaine à la jubilation la plus intense ; sa capacité à dynamiser simultanément l'œil et l'esprit à l'aide d'images à la fois immédiatement frappantes par leur caractère direct et sensuel et graduellement irréfutables dans leur logique inéluctable ; et de plus, son pouvoir rare, à une période de l'histoire du XX^e siècle où les vies d'artistes peuvent être tristement brèves, à soutenir une inventivité prodigieusement fertile» (R. Rosenblum, *Frank Stella*, New York, 1971, p. 51).

Untitled (Rainbow Type) est une toile emblématique de l'une des périodes les plus importantes dans l'œuvre de Stella, où il rejette parfaitement l'illusion de profondeur ou d'espace. Il refuse d'adopter les «vieilles valeurs» de l'art et affirme la planéité et l'objectivité de la toile. Il ne rejette cependant pas les coups de pinceaux énergiques de l'expressionnisme abstrait, comme le

suggèrent souvent les critiques, mais insiste plutôt sur le déploiement de la surface complète, sans s'appuyer sur l'illusionnisme né de coups de pinceaux visuels ou de la profondeur impliquée par la couleur. La présente œuvre est une contribution importante à ce dialogue. Alors que le mouvement Pop est la forme artistique prédominante, Stella pose déjà les jalons qui vont constituer les fondations de nouveaux horizons pour l'art.

“I always get into arguments with people who want to retain the 'old values' in painting - the 'humanistic' values that they always find on the canvas. If you pin them down, they always end up asserting that there is something there besides the paint on the canvas. My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. If the painting were lean enough, accurate enough or right enough, you would just be able to look at it. All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without any confusion...What you see is what you see”— Frank Stella

(F. Stella, quoted in W.S. Rubin, *Frank Stella*, New York, 1970, pp. 41-42).

*Painted in 1968, this work is related to one of Frank Stella's most famous series of canvases; his iconic Protractor paintings which he began in the summer 1967. Having achieved critical acclaim with his series of 'Minimalist' style paintings—large monochromatic paintings distinguished by their distinctive shaped canvases—in the summer of 1966 Stella began to investigate the chromatic possibilities of vibrant color. Inspired in part by the semi-circular format of Henri Matisse's mural *The Dance*, which the French master painted for Albert Barnes' house in Merion, Pennsylvania, Stella continued with his radical reinvention of the painterly medium by abandoning his single color paintings in a riot of vibrant hues. Here, the two rounded forms that bookend the composition are comprised of a multiple bands of colorful pigment that radiate out from opposing corners. Despite their high-keyed values, these vibrant colors happily coexist, a result in part of Stella's inspired decision to leave thin sliver of neutrally painted canvas between each segment—not only enhancing its vibrancy but also highlighting the integrity of each individual passage of color.*

In Stella's work, shapes such as these seem initially to be the dominant foreground imagery within the composition, yet prolonged study seems to make them recede and the background shapes move forward. Just as quickly, however, the play of movement reverses itself in what critics describe as a particularly notable accomplishment of this series and related paintings: producing a highly charged, restless interchange, as the various forms that make up the present work shift back and forth, constantly evolving, vying for dominance within the composition. The overlaying of the various bands of color seem at first to suggest three dimensionality, but as the viewer continues to look, they appear to quickly merge with the other shapes and colors in the compositional space, relinquishing their depth and uniting into an all-over flat picture plane. Critics have observed that one of the great accomplishments of works such as this is the artist's remarkable ability to achieve such complex results from a vocabulary of such clear, seemingly simple components.



Stella and the Protractors as featured in a Polish magazine, 1968
© Tous droits réservés / ADAGP, Paris, 2017.



Untitled (Rainbow Type) dans l'appartement de l'avenue de l'Observatoire.
© Christie's Images, 2017.

The precision that is inherent in Stella's canvases and the artist's interest in the objecthood of paintings rather than representation, has led to him being regarded as an precursor to artists like Donald Judd and Carl Andre. In stark contrast to his Abstract Expressionist forefathers, Stella's purposeful lack of spirituality, individuality, and physicality in his early work finds kinship with the nascent stages of Minimalism. Indeed Andre, one of the founding fathers of the movement, identified Stella's work as having much in common with theirs, saying "Frank Stella is not interested in expression or sensitivity. He is interested in the necessities of painting....His stripes are the paths of brush on canvas" (C. Andre, quoted in A. D. Weinberg, "The End Depends Upon the Beginning," in M. Auping, Frank Stella: A Retrospective, exh. cat., Whitney Museum of American Art, New York, 2015, p. 1).

Writing not long after this work was painted, and summing up the artist's career after his first decade of accomplishment, the influential art historian and curator Robert Rosenblum observed that, the "unique qualities that make Stella exceptional [include his] capacity to invest abstract painting with a sense of urgent energies and velocities and to make it convey emotions that range from puritan sobriety to delirious jubilation; his ability to revitalize simultaneously the eye and the mind with images both immediately arresting in their sensuous directness and slowly compelling in their logical inevitability; and not least, his rare power, in a period of twentieth-century history where artistic life-spans can be depressingly brief, to sustain a prodigious fertility of invention" (R. Rosenblum, Frank Stella, New York, 1971, p. 51).

Untitled (Rainbow Type) illustrates one of Stella's most important periods in which he perfectly denied the illusion of depth or space. He refused to adopt traditional art's "old values" and asserted the canvas's flatness and objectivity. However, he was not rejecting Abstract Expressionism's energetic brushstrokes, as critics often suggested, but insisting on the development of the overall surface, without relying on the illusionism that comes from the visual brushstrokes or the depth that color implies. This work is an important contribution to this dialogue. Just as Pop was the pre-dominant art form, Stella was already laying the foundations for art's new horizons.

“All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without any confusion... What you see is what you see”

— FRANK STELLA

10B

YVES KLEIN (1928-1962)

Monochrome bleu sans titre, (IKB 163)

signé, daté, dédié et situé 'pour Stella avec l'amitié de - Yves Klein le monochrome New York 1961' (au dos)
pigment pur et résine synthétique sur gaze montée sur panneau
60 x 47.8 cm. (23 $\frac{3}{8}$ x 18 $\frac{7}{8}$ in.)
Réalisé en 1961.

€2,200,000-2,800,000

\$2,600,000-3,200,000
£2,000,000-2,500,000

PROVENANCE

Collection Frank Stella, États-Unis (don de l'artiste)
Vente l'Art pour la Vie : œuvres du XX^e siècle au profit de la Fondation Claude Pompidou, Cornette de Saint-Cyr, Paris, 26 mai 1998, lot 115
Acquis lors de cette vente

EXPOSITION

Pasadena, Pasadena Art Museum, *Serial Imagery*, septembre-octobre 1968.

BIBLIOGRAPHIE

P. Wember, *Yves Klein*, Cologne, 1969, No. IKB 163 (p. 74).
P. Witten, R. et R. Klein-Moquay, *Yves Klein USA*, Paris, 2009 (p. 109).

'UNTITLED BLUE MONOCHROME, (IKB 163)';
SIGNED, DATED, DEDICATED AND LOCATED ON THE REVERSE; PIGMENT AND SYNTHETIC RESIN ON GAUZE MOUNTED ON BOARD.

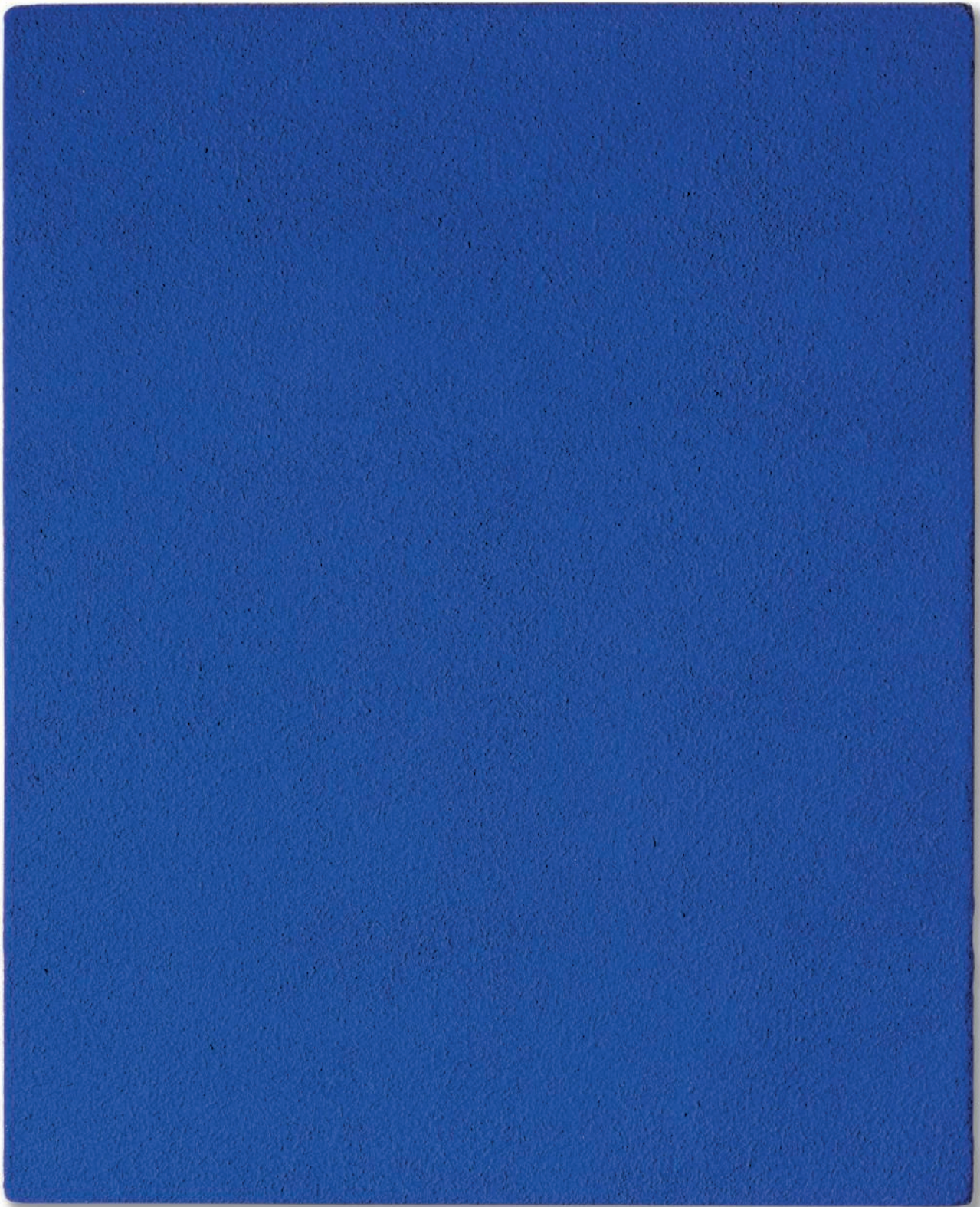
“D’abord, il n’y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue”

“First there is nothing, then a deep nothingness, and then a blue depth”

— YVES KLEIN CITANT GASTON BACHELARD



Giotto, Chapelle des Scrovegni, scènes de la vie du Christ, 1302-1305.
© Tous droits réservés.





Extrait du film "La Révolution bleue" de François Levy-Kuentz. Production MK2 TV / France 5 / Yves Amu Klein.
© Tous droits réservés / François Levy-Kuentz 2017.

Saisissant par l'intensité de l'International Klein Blue emblématique de l'œuvre d'Yves Klein, *Monochrome bleu sans titre, (IKB 163)* se révèle une œuvre majeure, non seulement en raison de sa surface particulièrement riche et texturée, qui la place parmi les monochromes les plus séduisants de l'artiste, mais également du fait que Klein en fit cadeau à son ami Frank Stella, qui la conserva dans sa collection personnelle pendant plus de trois décennies.

En 1961, après avoir connu un grand succès en Europe, Klein émit le désir d'une plus grande reconnaissance aux États-Unis. Jean Larcade, le propriétaire de la prestigieuse galerie Rive Droite, que Klein rejoignit plus tôt dans l'année, avait de solides liens avec la scène artistique américaine. C'est ainsi qu'en mars, Klein et son épouse Rotraut embarquent à bord d'un transatlantique à destination de New York pour la première exposition consacrée exclusivement à Klein aux États-Unis, *Yves Klein le monochrome*, à la galerie de Leo Castelli. Débuter dans cette galerie, où des artistes comme Robert Rauschenberg, Jasper Johns et Frank Stella venaient d'exposer quelques-unes des œuvres les plus avant-gardistes

de leur temps, était un vrai coup. Rotraut se souvient d'avoir assisté à des soirées dans des ateliers d'artistes presque chaque nuit, d'avoir eu d'intenses discussions avec Kelly, Kline, de Kooning, Newman, Rauschenberg, et Johns. Conformément à une certaine tradition d'échanges entre artistes, Klein fit cadeau d'œuvres à Rauschenberg, Duchamp, et donc Stella.

Pourtant, une rivalité féroce faisait rage entre New York et Paris pour l'hégémonie culturelle de l'époque. C'est pourquoi Klein demeura longtemps assez controversé outre-Atlantique. «New York n'était probablement pas vraiment prête pour Yves. Ce n'était pas vraiment le bon moment. Sa spiritualité et sa qualité esthétique ne furent pas comprises au début de l'ère consumériste» (R. Klein, cité dans *Yves Klein : a career survey*, catalogue de l'exposition, L&M Arts, New York, 2005). L'exposition chez Castelli présentait exclusivement les monochromes grand-format et, même si les critiques américains devaient par la suite reconnaître en Klein la préfiguration des mouvements d'avant-garde des années

60 et 70 – art minimal, conceptuel, environnemental, corporel, voire peut-être le Pop art – ils furent, à l'époque, tentés de percevoir ses expériences avec le monochrome comme des influences des toiles de Mark Rothko, Clifford Still et Barnett Newman.

Monochrome bleu sans titre, (IKB 163) est un exemple emblématique de l'utilisation par Klein du monochrome comme méthode idéale pour amener les regardeurs au concept de ce qu'il nomma la «zone d'immatérialité», qui réside en dehors des domaines terrestres de l'espace et du temps. Tandis que d'autres artistes explorèrent eux aussi les voies du monochrome, les toiles de Klein se démarquent singulièrement en raison de leur intention. Ayant entamé sa réflexion sur le monochrome dès 1947, Klein fut totalement absorbé par les propriétés des pigments et la surface de l'œuvre qui en résultait, particulièrement l'impact qu'elles auraient sur le spectateur. Son exploration de la couleur se concentra sur le but ultime de création d'une expérience d'engloutissement. Ainsi, dans la surface vibrante de *Monochrome bleu sans titre, (IKB 163)* et ses coins doucement arrondis, le vide se fait physique, lorsqu'il semble suspendu devant nous, offrant une ouverture fascinante sur un monde inconnu. «Je cherche à mettre le spectateur devant le fait que la couleur est un individu, un personnage, une personnalité. Je sollicite une réceptivité chez l'observateur qui fait face à mes œuvres. Cela lui permet de considérer tout ce qui entoure effectivement le monochrome. De la sorte, il peut s'imprégner lui-même de la couleur et la couleur s'imprègne en lui. Ainsi, peut-être, est-il capable d'entrer dans un monde de couleur.» (Y. Klein cité par S. Stich dans *Yves Klein*, dans le catalogue de l'exposition à la Hayward Gallery, Londres, 1994).

“On pourrait dire qu'Yves Klein était évidemment un performeur, mais il me semble qu'il était plus naïf que n'importe qui d'autre... C'était vraiment un bon artiste, capable à la fois d'inspiration et de perspicacité”

— FRANK STELLA



Mark Rothko. No. 15, *Dark Greens on Blue with Green Band*, 1957. Collection Christopher Rothko
© 1998 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko / VG Bild-Kunst, Bonn 2008 © ADAGP, Paris, 2017.

Dazzling with the intensity of Yves Klein's signature *International Klein Blue*, *Untitled blue monochrome*, (IKB 163) is an important painting, not only because of its particularly grainy luxurious surface that places it among Klein's most seductive monochromes, but also because it was given by Klein to his friend and contemporary, Frank Stella, who kept it in his personal collection for over three decades.

In 1961, having already made a name for himself as a triumphant talent in Europe, Klein coveted American recognition. Jean Larcade, the owner of the prestigious *Galerie Rive Droite* in Paris, that Klein joined earlier that year, had strong connections with the American art scene. And thus, in March, Klein and his wife Rotraut embark on board of a transatlantic liner to New York for his first solo show in the US at the *Leo Castelli Gallery* *Yves Klein le monochrome*. Debuting in the same gallery where the artists like Robert Rauschenberg, Jasper Johns and Frank Stella has recently exhibited some of the most advanced work of the time was quite a coup. Rotraut recalls attending studio parties almost every night, having intense discussions with Kelly, Kline, de Kooning, Newman, Rauschenberg, Johns. As part of the exchange of artworks between the artists, Klein gives his monochromes to Rauschenberg, Duchamp and the present *Untitled blue monochrome*, (IKB 163) to Stella.

However, a fierce rivalry between New York and Paris for cultural hegemony at that time made Klein's stay in New York quite controversial. "New York was probably not really ready for Yves. It was not really the right time for it.



Yves Klein, *Le Saut dans le Vide*, 5, rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, Octobre 1960, performance d'Yves Klein.
 © Succession Yves Klein c/o ADAGP, Paris
 Collaboration Harry Shunk and János Kender © J. Paul Getty Trust.
 Collaboration Harry Shunk, 1924-2006 et János Kender, 1938-2009.
 Getty Research Institute, Los Angeles (2014.R.20)

His spirituality and aesthetic quality didn't click at the beginning of the consumerist era" (R. Klein, quoted in Yves Klein: a career survey, exh. cat., L&M Arts, New York, 2005). Castelli's exhibition featured exclusively Klein's large-format monochrome paintings and even though the US critics would later recognize Klein as a prefiguration of the avant-garde movements of the 60s and 70s – minimal, conceptual, environmental, body and perhaps even Pop art – they were tempted at that point to perceive his experiments with monochrome as influenced by the canvases of Mark Rothko, Clifford Still and Barnett Newman.

“You could say that obviously Yves Klein was a performer..., but it seems to me he was more naive than anybody else... He was a pretty good artist, capable of both inspiration and insight”



Anish Kapoor, *Void*, 1993.
 Christie's Images © ADAGP, Paris, 2017.

Untitled blue monochrome, (IKB 163) serves as an exquisite testimony to Klein using the monochrome as an ideal method to bring people into the concept of what he termed the "zone of immateriality", residing outside the earthly realms of prescribed time and space. While other artists, too, were inspired to create monochrome works, Klein's intense canvases stand out uniquely from others' compositions in their intention. Beginning his reflection on the monochrome as early as 1947, Klein was fully engrossed in the properties of the pigments and the resultant surface of the work, particularly the impact that these properties would have on the viewer. His exploration of color centered on the ultimate goal of creating an engulfing experience for the viewer. Thus, in *Untitled blue monochrome*, (IKB 163)'s vibrant surface and gently rounded corners, the void becomes physical, as it appears to hover before us offering an enticing aperture into an unknown world. "I seek to put the spectator in front of the fact that color is an individual, a character, a personality. I solicit a receptivity from the observer placed before my works. This permits him to consider everything that effectively surrounds the monochrome painting. Thus he can impregnate himself with color and color impregnates itself in him. Thus, perhaps, can he enter into a world of color" (Y. Klein quoted in S. Stich, *Yves Klein*, exh. cat., Hayward Gallery, London, 1994).

11B

MAX ERNST (1891-1976)

Fleur coquillage

signé 'max ernst' (en bas à droite)
huile sur toile
27 x 22 cm. (10% x 8% in.)
Peint vers 1928.

€100,000-150,000

\$120,000-170,000
£89,000-130,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Me Loudmer, Paris, 19 novembre 1989, lot 44
Vente anonyme, Tajan, Paris, 16 décembre 1999, lot 57
Acquis au cours de cette vente

Werner Spies a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

'FLEUR COQUILLAGE'; SIGNED; OIL ON CANVAS.

Entre 1926 et 1927, Max Ernst invente une technique qu'il nomme grattage et qui consiste à gratter à la lame une toile sur laquelle il a appliqué des couches superposées de peinture de différentes couleurs, afin de faire surgir des formes plus ou moins transparentes et diaprées. Comme Ernst le remarqua lui-même, le grattage lui apporte «les moyens techniques à même d'augmenter la capacité hallucinatoire du cerveau et permettant aux «visions» de se produire automatiquement» (W. Hopkins, *Ernst at Surrealism's dawn*, Munich, 1993, p. 157). Les séries d'œuvres que l'artiste exécuta au cours de cette période courte mais féconde, bien souvent titrées *Fleur coquille*, représentent des formes qui suggèrent des fleurs ou des formations cristallines. Ces formes inventées n'ont pas d'identité physique propre et sont à la fois animales, végétales et minérales. Comme le nota William Camfield en 1993 dans son texte au sujet de Ernst, l'artiste s'est inspiré d'illustrations de spécimens botaniques et de formes de plantes qu'il a pu voir dans des ouvrages de support pédagogique avant de les transformer en «d'étranges créatures végétales occupant un paysage surnaturel» (W. Camfield, *Max Ernst Dada and the dawn of Surrealism*, Munich, 1993, p. 157). Si la moitié fleur et la moitié coquillage formées dans le présent tableau semblent moins menaçantes que d'autres travaux de cette période, ensemble et combinées au fond bleu vif sur lequel elles jaillissent, elles annoncent les peintures plus flamboyantes de *Fleurs* que l'artiste expérimentera dès 1929.

**“ ... C'est le temps des serpents,
des vers de terre, des fleurs-
plumes, des fleurs- coquillages,
des fleurs-oiseaux, des fleurs-
animaux, des fleurs-tubes.
C'est le temps où la forêt prend son
vol et les fleurs luttent sous l'eau”**

**“ ...It is the time of serpents,
earthworms, feather flowers,
shell flowers, bird flowers, animal
flowers, tube flowers. It is the time
when the forest takes wing and
flowers struggle under water”**

— ANDRÉ BRETON

*Between 1926-27, Max Ernst invented a technique he called grattage, in which he prepared a canvas with layers of paint, laying it over a textured surface and removing paint through scraping to reveal the underlying colours. As Ernst himself stated, the technique gave him “the technical means of augmenting the hallucinatory capacity of the mind so that “visions” could occur automatically” (W. Hopkins, *Ernst at Surrealism's dawn*, Munich, 1993, p. 157). The series of works Ernst painted during this brief but intense episode, and which are often titled *Fleur coquille* (flower shell), feature forms suggestive of flowers or crystalline formations. These invented forms have no single physical identity but are at once animal, vegetable and mineral. As William Camfield recorded in his 1993 text on the artist, Ernst's inspiration for the series of *fleurs coquillages* came from illustrations of botanical specimens and plant forms in teaching aid catalogues which he transformed into 'eerie plant creatures occupying an alien landscape' (W. Camfield, *Max Ernst Dada and the dawn of Surrealism*, Munich, 1993, p. 157). The half shell, half flower forms in the present work are less threatening than those found in other examples of the series, and together with the vivid blue ground on which they sit look forward to the more flamboyant *Flower* paintings which Ernst began in 1929.*



12B

YAYOI KUSAMA (née en 1929)

Infinity Nets

signé, titré en japonais et daté 'Yayoi Kusama 1990' (au dos)
acrylique sur toile
15.8 x 22.7 cm. (6¼ x 8¾ in.)
Peint en 1990.

€30,000-40,000

\$35,000-46,000
£27,000-35,000

PROVENANCE

Mulier Mulier Gallery, Knokke-Zoute
Acquis auprès de celle-ci en 2009

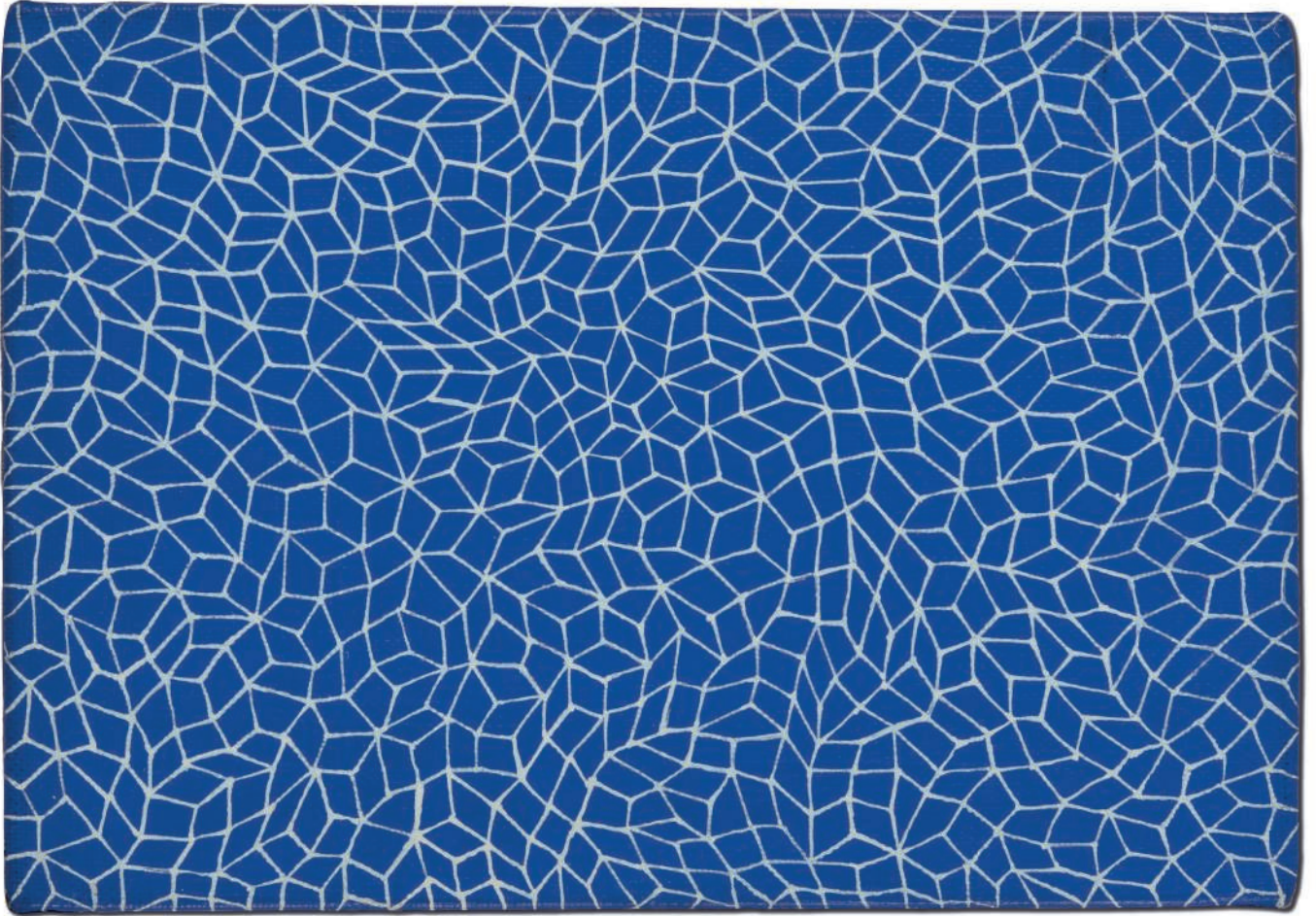
Une carte d'enregistrement dans les Archives du
Studio de Yayoi Kusama, sous le No. 366, sera
remise à l'acquéreur.

'INFINITY NETS'; SIGNED, TITLED IN
JAPANESE AND DATED ON THE REVERSE;
ACRYLIC ON CANVAS.

**“Mes filets grandissaient au-delà de moi
et des toiles qu’ils couvraient.
Ils se mirent à recouvrir les murs,
le plafond, et finalement tout l’univers.
Je me tenais toujours au milieu de
l’obsession, au-dessus de l’accrétion et
de la répétition passionnées à l’intérieur
de moi”**

“My nets grew beyond myself and
beyond the canvases I was covering with
them. They began to cover the walls,
the ceiling, and finally the whole
universe. I was always standing at
the center of the obsession, over the
passionate accretion and repetition
inside of me”

— YAYOI KUSAMA



ANDY WARHOL (1928-1987)*Lenin*

signé et daté 'Andy Warhol 86' (sur le revers)
encre sérigraphique et polymère synthétique sur toile
56.2 x 40.6 cm. (22½ x 16 in.)
Réalisé en 1986.

€400,000-600,000

\$470,000-690,000
£360,000-530,000

PROVENANCE

Galerie Bernd Klüser, Munich
Galerie Sonne, Berlin
Collection privée, Europe
Vente anonyme, Christie's, Londres, 29 juin 2000,
lot 421
Acquis lors de cette vente

EXPOSITION

Munich, Galerie Bernd Klüser, *Lenin by Warhol*, février-avril 1987 (illustré au catalogue d'exposition).

'LENIN'; SIGNED AND DATED ON THE OVERLAP; SYNTHETIC POLYMER PAINT AND SILKSCREEN INKS ON CANVAS.



(image de gauche) Réunion du groupe «Union pour la libération de la classe ouvrière», Saint-Petersbourg, 1897. © Tous droits réservés.



(image de droite) Image ayant servi de base à la série des *Lenin*. © Tous droits réservés.

Réalisé en 1986, *Lenin* fait partie de la dernière série d'œuvres d'Andy Warhol, terminée quelques mois seulement avant la disparition de l'artiste en février 1987. Sur un fond d'un noir d'encre particulièrement dense, gommant tout détail de l'arrière-plan, le visage rouge de Lénine vient planter son regard dans celui du spectateur. La pose frontale et hiératique, la réduction des formes à leur plus simple expression (le col de la chemise est constitué de deux triangles inversés) et la façon dont les

contours du visage et des yeux sont soulignés d'un trait bleu violacé, confère au portrait une présence spectrale, intense, presque menaçante.

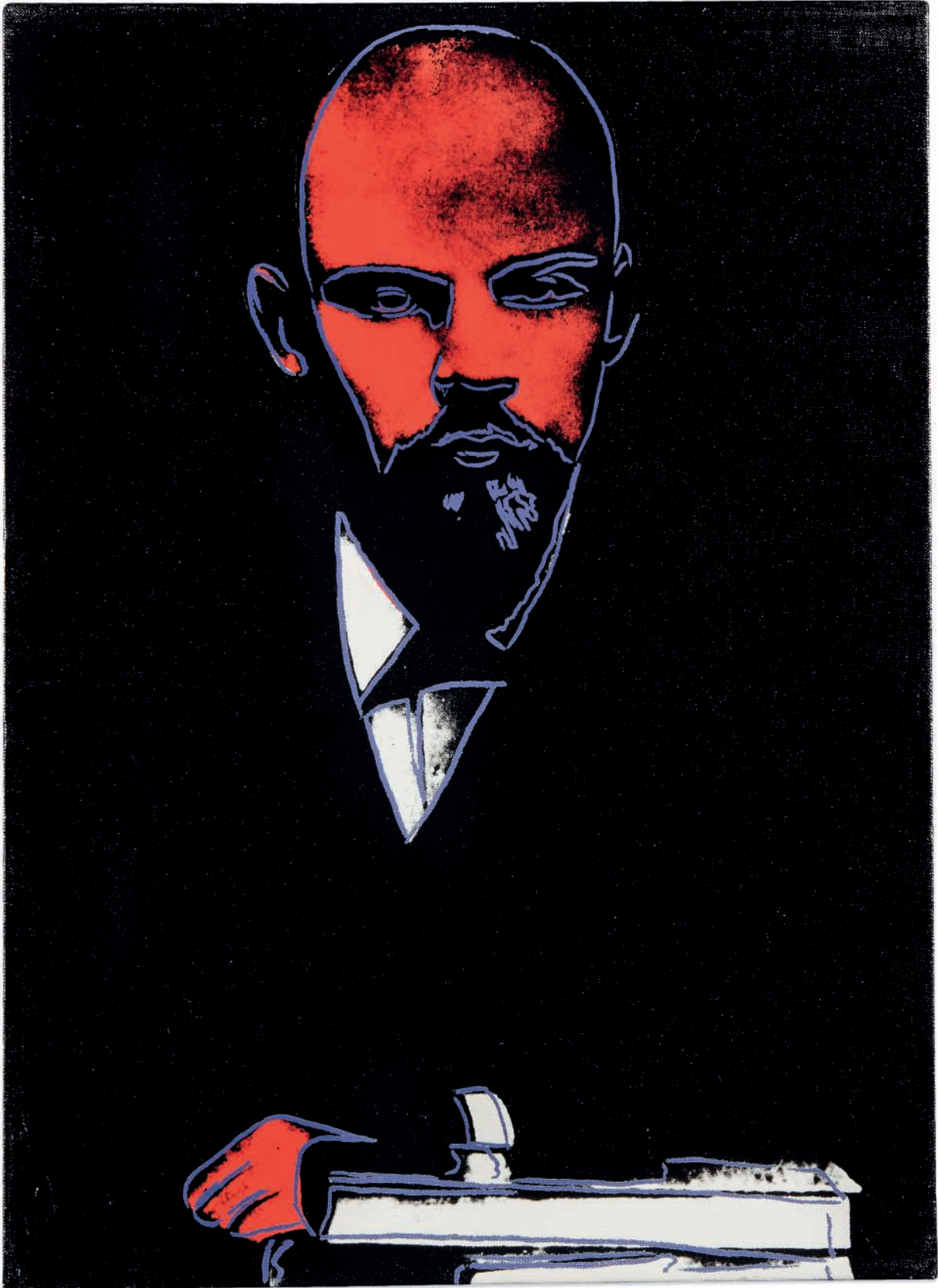
“Et ces portraits ! Ils sont partout ! Quel est le sens de tout ça ?”

— LÉNINE

des *Lenin* trouve sa source dans la sollicitation du galeriste munochois Bernd Klüser qui, en 1985, soumet à l'artiste un tirage photographique partiellement déchiré représentant le leader de la révolution bolchévique de 1917. L'image revêt pour l'artiste un double intérêt. D'une part, elle figure l'un des personnages les plus emblématiques de l'histoire du XX^e siècle, dont le portrait est en quelque sorte entré dans l'imaginaire collectif, dans le panthéon visuel du siècle passé. Dès lors, en choisissant de représenter Lénine, Warhol poursuit son entreprise de montrer ceux qui incarnent le pouvoir - comme il le fit déjà en 1972 avec Mao - et son ambition de donner à voir l'élévation au rang d'icônes de certaines personnalités par la diffusion massive d'images (qu'elle soit le fruit d'une propagande politique ou de publicité mercantile).

Mais, d'autre part, l'image soumise par Bernd Klüser à Andy Warhol se révèle être elle-même le fruit d'une manipulation. Il s'agit en réalité d'un détail extrait en 1948 d'un portrait collectif pris en 1897, sur lequel Lénine pose au centre, entouré d'un groupe de jeunes sociaux-démocrates qui finiraient, quelques années plus tard, par devenir ses ennemis politiques. L'isolement du portrait et sa mise en scène dans une pose austère et charismatique répondent aux objectifs de la communication politique soviétique, cherchant à entretenir le mythe du leader bolchévique bien après sa mort, en 1924. S'appropriant cette image en la détournant à son tour (accentuant les contrastes, y superposant une palette chromatique éclatante), Warhol devient complice de cette manipulation et prolonge la circulation de l'image bien au-delà du cadre dans lequel elle a été initialement produite.

En 1986, lorsqu'il réalise *Lenin*, l'Union soviétique est déliquescente et l'équilibre géopolitique du monde vacille. Mikhaïl Gorbatchev entreprend glasnost et perestroïka, l'idéal communiste est exsangue. En choisissant, dans ce contexte, de consacrer une série tout entière à la figure révolutionnaire bolchévique, Andy Warhol fait preuve d'un talent inégalé pour capturer le Zeitgeist de cette deuxième moitié du XX^e siècle.





Andy Warhol, Mao, 1973. New York, Metropolitan Museum of Art
 Gift of Mr. and Mrs. Peter M. Brant, 1977.
 © 2015. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art resource/Scala,
 Florence © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / ADAGP, Paris 2017

Lenin, created in 1986, is one of the last series of works by Andy Warhol and was finished only a few months before the artist's death in February 1987. Against a particularly inky black background, obliterating any detail, the red face of Lenin stares straight at the viewer. His frontal and hieratic pose, the face features distilled to their simplest expression (only two inverted triangles have been left from the shirt collar) and the way the outlines of the face and eyes are underlined in bluish purple give the portrait a ghostly presence, an intense and almost threatening look.

The Lenin series originated from a request by the Munich gallery owner Bernd Klüser who, in 1985, provided the artist with a partly torn photographic print representing the leader of the 1917 Bolshevik revolution. The artist found the image doubly fascinating. Firstly, it depicted one of the 20th century's most emblematic figures whose portrait had, as it were, entered the collective imagination, the visual pantheon of the last century. Then, by choosing to represent Lenin, Warhol was continuing his mission to depict people who incarnated power – as he had already done with Mao – and his ambition to demonstrate how certain people were made icons by the mass distribution of their images (whether by political propaganda or commercial advertising).

“As for these portraits! They are all over the place! What is the point of it all?”

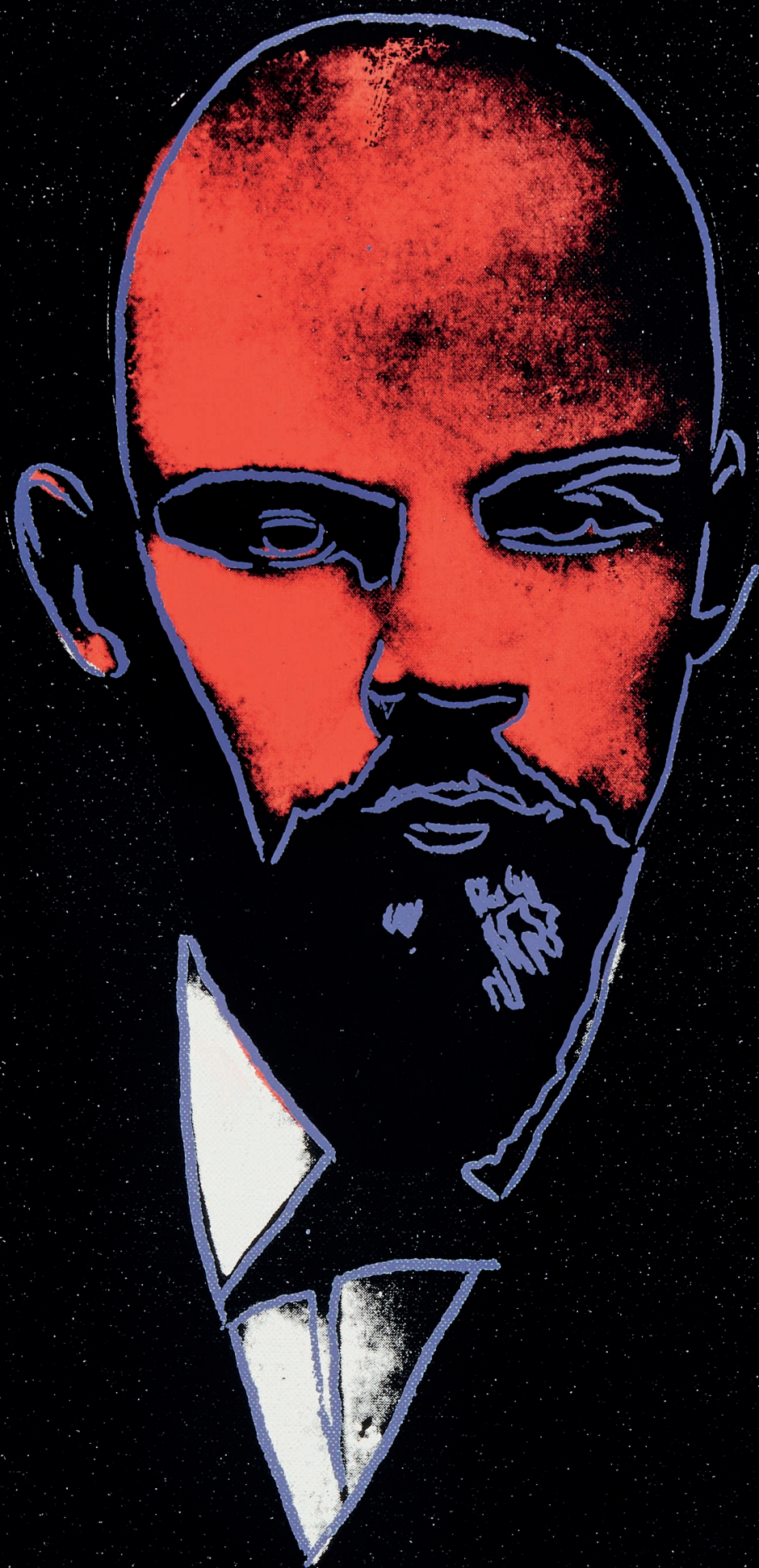
— LENIN

Secondly, the picture Bernd Klüser gave Andy Warhol turned out to have been altered already. It was in fact a detail extracted in 1948 from a group portrait photographed in 1897, in which Lenin posed in the centre surrounded by a group of young social democrats who were to become his political enemies a few years later. The portrait's isolation and its presentation in an austere and charismatic pose had fulfilled the aims of Soviet political communication, seeking to maintain the myth of the Bolshevik leader long after his death in 1924. By appropriating this image and distorting it in turn (accentuating the contrasts and superimposing on it a palette of brilliant colours), Warhol became complicit in that manipulation and extended the circulation of the image far beyond the milieu in which it was originally produced.

When Warhol created Lenin in 1986, the Soviet Union was dissolving and the world's geopolitical balance was on the brink of change. Mikhail Gorbachev had embarked on glasnost and perestroika and the Communist ideal had been bled white. In that context, by deciding to devote a whole series of works to the revolutionary Bolshevik figure, Andy Warhol again demonstrated his unrivalled talent for capturing the zeitgeist of the second half of the 20th century.



Dans l'atelier au 22 East 33rd Street, février 1987.
 © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / ADAGP, Paris 2017





Jean-Michel Basquiat devant *Jim Crow*, New York City, 1986.
Photo Dimitri Kasterine © The estate of Jean-Michel Basquiat / ADAGP, 2017.

JIM CROW

MISSI

SSIS

VER

ER

RIVER

MISSISSIPPI RIVER

VER

MISSISSIPPI

■ 14B

JEAN-MICHEL BASQUIAT (1960-1988)

Jim Crow

titré "JIM CROW" (dans la composition);
signé des initiales, titré et daté "JIM CROW" jmb 86-' (au dos)
acrylique et crayon gras sur bois
205.3 x 244 x 4 cm. (80 $\frac{7}{8}$ x 96 $\frac{1}{8}$ x 1 $\frac{5}{8}$ in.)
Peint en 1986.

Estimation sur demande

Estimate on request

PROVENANCE

Galerie Bruno Bischofberger, Zurich
Collection Olivier Stahel, Saint-Moritz
Vente anonyme, Christie's, Londres, 3 décembre
1992, lot 65
Galerie Enrico Navarra, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1995

EXPOSITION

Paris, Musée-Galerie de la Seita, *Jean-Michel
Basquiat. Peinture, dessin, écriture*, décembre
1993-février 1994 (illustré en couleurs au
catalogue d'exposition p. 98).
Tokyo, Mitsukoshi Museum of Art, *Jean-Michel
Basquiat*, octobre-novembre, 1997, (p. 21).
New York, Brooklyn Museum of Art, (mars-juin);
Los Angeles, Museum of Contemporary Art
(juillet-octobre); Houston, Museum of Fine Arts
(novembre-février), *Basquiat*, 2005-2006, illustré
en couleurs au catalogue d'exposition p. 147.

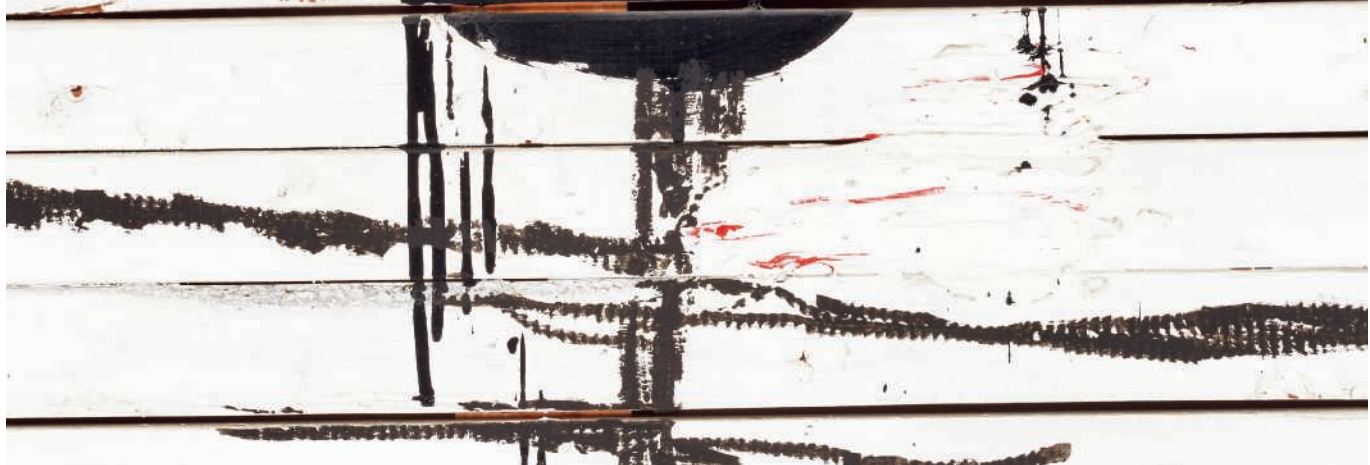
La Nouvelle-Orléans, Ogden Museum of Southern
Art, *Basquiat and the Bayou Presented by The Helis
Foundation*, octobre 2014-janvier 2015, No. 8 (une
photo de l'artiste devant le tableau illustrée p. 24;
illustré p. 65).

BIBLIOGRAPHIE

R.D. Marshall et J.-L. Prat, *Jean-Michel Basquiat*,
Vol. I, Paris, 1996 (illustré en couleurs p. 8).
R.D. Marshall et J.-L. Prat, *Jean-Michel Basquiat*,
Paris, 2000 (illustré en couleurs p. 319).
R.D. Marshall et J.-L. Prat, *Jean-Michel Basquiat*,
Paris, 2000, No. 3 (illustré en couleurs p. 249).

**'JIM CROW'; TITLED IN THE COMPOSITION;
SIGNED WITH INITIALS, TITLED AND DATED
ON THE REVERSE; ACRYLIC AND OILSTICK
ON WOOD.**

JIM CROW



JIM C

MISSI

HUDSON RIVER

OHIO RIVER

THAMES RIVER

MISSISSIPPI RIVER

RED RIVER

~~MISSISSIPPI RIVER~~ (MISSISSIPPI)

MISSISSIPPI

MISSISSIPPI

MISSISSIPPI

MISSISSIPPI

MISSISSIPPI

MISSISSIPPI

MISSISSIPPI

MISSISSIPPI

“Le titre de beaucoup d’œuvres de Basquiat - *Irony of the Black Policeman, Jim Crow, History of Black People, Nothing to be Gained Here, Most Young Kings Get Their Head Cut Off, Origin of Cotton, Famous Negro Athletes, Slave Auction, Oreo* - ainsi que leurs sujets indiquent que Basquiat n’a jamais perdu le sens de sa place dans le monde de l’art blanc. En effet, Basquiat était amèrement conscient de son pacte faustien”

Au travers d’une vaste surface de planches de bois blanchies à la chaux, une silhouette sombre et menaçante plane comme une apparition fantomatique. Le visage presque dépourvu de traits est dominé par une paire d’yeux endiablés qui brille dans le contour rouge au crayon à huile de Basquiat ; cette tête massive repose sur un corps complètement décharné. Deux bras maigres et tendus se terminent en poings serrés, le reste de la silhouette se dissout en une composition squelettique de côtes et de membres. Derrière cette silhouette coule un ruban bleu et blanc, qui représente les eaux

du puissant Mississippi, le plus grand fleuve des États-Unis et la barrière naturelle qui divise le pays d’est en ouest. Comme pour relever l’importance culturelle et spirituelle de ce phénomène naturel, Basquiat en épelle le nom à la surface de l’eau même, avant de le répéter une douzaine de fois partout dans la composition. Alors que d’autres rivières sont mentionnées - la Tamise, l’Hudson et l’Ohio - le fait que le Mississippi est nommé de façon répétitive souligne son importance non seulement pour l’artiste, mais aussi pour l’histoire américaine. Au dessus de cet ensemble, planant de façon menaçante, quasi omnipotent, se trouve l’un des noms les plus évocateurs de l’histoire américaine, Jim Crow.

Cette composition saisissante et évocatrice est l’une des œuvres les plus intenses et les plus obsédantes de Jean-Michel Basquiat. Elle fait écho non seulement à l’histoire personnelle de l’artiste mais aussi aux nombreuses populations du sud des États-Unis qui ont souffert de l’oppression des «Lois Jim Crow» qui ont régi leur vie pendant plus d’un siècle. Ainsi, la silhouette spectrale qui occupe le centre de la composition devient non seulement un autoportrait de l’artiste, mais aussi la voix de millions d’inconnus sans visage ayant vécu au cours de l’une des périodes les plus sombres de l’histoire américaine.

Dans de grandes parties du sud des États-Unis, les lois dites Jim Crow restreignaient les droits civils des personnes et dominaient l’intégralité de leur existence quotidienne. Ces lois organisant la ségrégation raciale - qu’elles relèvent des états ou d’entités plus locales - sont à l’origine mises en place par des législatures démocrates blanches à la fin du XIX^e siècle. Elles exigent la ségrégation des lieux publics, des écoles et des transports, ainsi que la séparation des toilettes, restaurants et distributeurs d’eau entre noirs et blancs. En dépit de leur nom, les lois Jim Crow ne portent pas le nom d’une personne réelle, elles le tirent d’un personnage de fiction interprété par un acteur blanc appelé Thomas Dartmouth «Daddy» Rice, au début des années 1830. Rice devient célèbre pour ses numéros de *minstrel*, personnage au visage et aux mains noircis, où il interprète le personnage de Jim Crow - caricature d’un esclave noir maladroit et stupide, que Rice déclare avoir créé après avoir vu un homme noir américain âgé chanter un air intitulé «Jump Jim Crow» dans le Kentucky.



Jim Crow.
© Mary Evans / Library of Congress



Jim Crow Laws : une fontaine d'eau à l'ère de la ségrégation à Oklahoma City.
Photographie de Russell Lee, 1939.
Photo © Granger / Bridgeman Images.

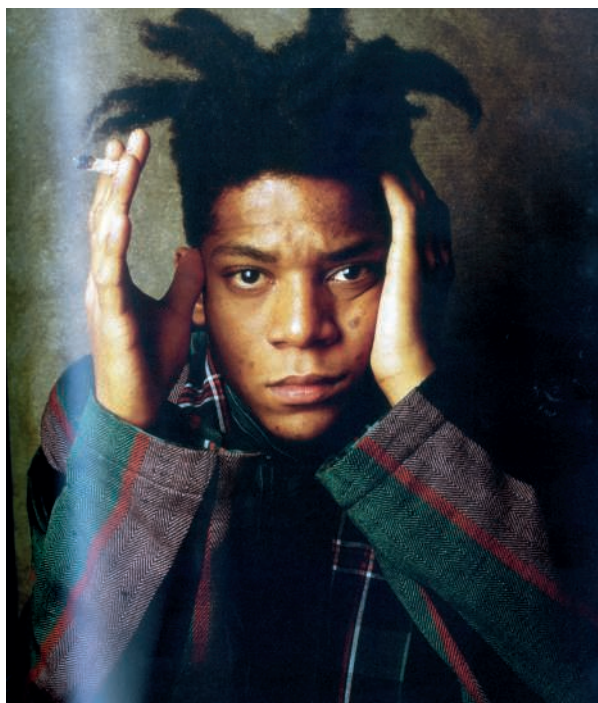
Fils d'immigrants haïtiens et portoricains, Basquiat grandit à New York au cours des années 1960 et 1970, et aura fait l'expérience des mêmes inégalités raciales que celles vécues par une grande partie de sa génération. En 1986, l'artiste a trouvé sa place d'enfant prodige du monde de l'art; pourtant, en tant que jeune noir américain dans une ville en proie aux troubles sociaux, il rencontre toujours la discrimination dans sa vie quotidienne. Alors que ses tableaux atteignent des sommes toujours plus élevées et que son art est salué partout dans le monde, le jeune artiste a souvent du mal à héler un taxi dans son quartier du Lower East Side. Alors même que sa carrière atteint des sommets, il est toujours conscient de la discrimination qui le poursuit ; il ressent toujours les effets de « Jim Crow » de façon quotidienne.

Dans les œuvres antérieures où il tente d'affronter ce racisme, Basquiat cherche souvent à élever ses héros – sportifs et musiciens noirs américains – au statut de dieux. Il immortalise ainsi tout un panthéon d'athlètes (surtout des boxeurs) dans ses tableaux, y compris des légendes comme Cassius Clay (plus tard Muhammad Ali), Jersey Joe Walcott et Joe Louis. Basquiat lit avidement sur ces personnages et connaît parfaitement tous les détails de leur vie et de leurs succès, qu'il transpose ensuite dans sa peinture. Il admire particulièrement la façon dont chacun de ces athlètes a défié les préjugés raciaux et les injustices sociales, et se sont littéralement battus pour atteindre le succès. Joe Louis en particulier est connu pour avoir joué un rôle important dans la promotion de l'intégration raciale dans le domaine du sport et Muhammad Ali devient dans les années 1960 et 1970 (pendant les années de formation de Basquiat à l'adolescence) l'un des symboles les plus visibles de la contestation sociale, ce pour quoi il est à la fois largement admiré et critiqué.

Le fleuve Mississippi, division psychologique et géographique du pays, est l'un des lieux les plus importants de l'imaginaire américain. Témoin du passé le plus trouble du pays, il est aussi célébré par des écrivains comme Mark Twain, entre autres. Dans son essai pour le catalogue d'exposition *Basquiat and the Bayou* (où figurait l'œuvre présente), le conservateur Franklin Sirmans dit à propos de l'importance du fleuve pour la conscience américaine, «... le fleuve Mississippi est un espace psychologique fondamental de l'histoire américaine, reconnu dans le monde entier. Souvent associé avec le sud et avec la division du pays pour ou contre l'esclavage, le fleuve représente le pays dans toute sa complexité bourbeuse» (F. Sirmans, "Basquiat and the Bayou," in F. Sirmans, *Basquiat and the Bayou*, catalogue d'exposition, New Orleans, 2015, p. 23).

Outre ses images frappantes, Basquiat a également recours à un support inhabituel pour ajouter à l'impact de son travail, constitué de planches de bois peintes. L'artiste aime utiliser toutes sortes de matériaux à sa disposition comme base de ses tableaux et, tout au long de sa carrière, il s'est approprié portes, fenêtres et même réfrigérateurs pour en faire des surfaces où donner libre cours à son art. Ici, son choix de support semble particulièrement approprié au sujet, car il évoque le matériau de construction utilisé pour beaucoup des maisons des populations les plus pauvres du sud profond. On peut voir la façon fébrile dont Basquiat travaille sur une photographie de ce tableau en cours d'exécution, prise par Dmitri Kasterine, où l'utilisation répétitive du mot Mississippi peut se lire sur un simple fond blanc, avant les ajouts ultérieurs du personnage et de la rivière par l'artiste.

“The title of many of Basquiat’s paintings — *Irony of the Black Policeman, Jim Crow, History of Black People, Nothing to be Gained Here, Most Young Kings Get Their Head Cut Off, Origin of Cotton, Famous Negro Athletes, Slave Auction, Oreo* — as well as their subject matter indicate that Basquiat never lost his sense of where he fit into the white art world. Indeed, Basquiat was bitterly aware of his Faustian bargain”



Jean-Michel Basquiat, New York, 1986.
Photo © William Coupon

Même s’il est né et a grandi à New York, l’histoire et l’héritage du sud résonnent intensément chez l’artiste, «Basquiat, enfant de la métropole du nouveau monde, livre un dur et long combat contre les ombres du sud» explique Sirmans (F. Sirmans, *Basquiat and the Bayou*, catalogue d’exposition, Basquiat and the Bayou, Ogden Museum of Southern Art, 2014, p. 23). En 1988, quelques semaines seulement avant sa mort, il se rend à la Nouvelle-Orléans avec l’artiste Ouattara Watts. «Jean-Michel m’a dit qu’il avait une surprise pour moi,» se souvient Watts, «et il m’a emmené voir le Mississippi. Il symbolisait le lien entre nous, à cause des esclaves qui y ont voyagé en traversant le delta» (O. Watts, cité par F. Sirmans, *ibid.*). Peint en 1986, vers la fin de sa vie, *Jim Crow* est l’un des tableaux les plus ouvertement politiques de l’artiste. Chargé de références à l’histoire du peuple noir américain et de thèmes à la fois radicaux et autobiographiques, *Jim Crow* est un témoignage exceptionnel de la maturité qu’atteint le peintre à la fin de sa brève et météorique ascension vers la gloire.

Across a large expanse of whitewashed wooden slats, a dark and looming black figure hovers like a ghostly apparition. The almost featureless face is dominated by two demonic eyes, glowing with the red outline of Basquiat’s oil stick crayon; this substantial head sits atop of a strikingly withered body. Two thin outstretched arms end in clenched fists, before the rest of the bodily form dissolves into a skeletal arrangement of ribs and limbs. Behind this figure flows a ribbon of blue and white, indicating the waters of the mighty Mississippi River, the greatest river in the continental United States and a natural barrier that divides the eastern

and western sections of the country. As if to indicate the cultural and spiritual importance of this natural phenomenon, Basquiat spells it out in large golden letters on the surface of the water itself, before repeating it over a dozen times throughout the composition. While other rivers are mentioned—such as the River Thames, the Hudson River and the Ohio River—that the Mississippi is named over and over emphasizes its importance for not only the artist, but also for American history. Above this arrangement, hovering menacingly, almost omnipotent, is one of the most evocative names in American history, that of Jim Crow.

This striking and evocative composition is one of Jean-Michel Basquiat’s most engaging and haunting works. It speaks not only to his own history, but also to the vast populations from the American South who suffered under the oppressive ‘Jim Crow Laws’ which controlled their everyday lives for over a century. Thus, the spectral figure which commands the center of the composition becomes not only a self-portrait of the artist himself, but also the voice of millions of faceless figures who lived through one of the darkest periods of American history.

For large sections of the American south, the so-called Jim Crow laws restricted a person’s civil rights, dominating every part of their daily lives.

They were state and local laws that enforced racial segregation and were originally put in place by the white Democratic-dominated state legislatures in the late 19th century. They required the segregation of public places, schools, and public transportation, as well as the separation of restrooms, restaurants, and drinking fountains for whites and blacks. Despite their name, the Jim Crow laws weren’t named after an actual person, instead they got their name from a fictional character portrayed by a white actor named Thomas Dartmouth “Daddy” Rice in the early 1830s. Rice became famous for performing minstrel routines as the fictional “Jim Crow”—a caricature of a clumsy dimwitted black slave, whom Rice claimed to have created after witnessing an elderly African American man singing a tune called “Jump Jim Crow” in Kentucky.



Un wagon Jim Crow à Fayetteville, Caroline du Nord, 1929.
Photographie américain anonyme / © New York Public Library, USA / Bridgeman Images

5. *A Jim-Crow car for Negroes only, Fayetteville, N. C.*

MIS



HUDSON RIVER

OHIO RIVER

THAMES RIVER

MISSISSIPPI RIVER

RE RIVER





Jean-Michel Basquiat, *Undiscovered Genius of the Mississippi Delta*, 1983
 © The Estate of Jean-Michel Basquiat, New York, 2000 / ADAGP, Paris, 2017.

Growing up in the 1960s and 1970s New York, the son of Haitian and Puerto Rican immigrants, Basquiat would have experienced the same racial inequalities that were experienced by many of his generation.

By 1986, the artist had established himself as the wunderkind of the art world, yet as a young African American in a city that was plagued by social unrest he still faced discrimination in his day-to-day life. While his paintings commanded increasingly greater prices, and his art was celebrated around the world, the young artist often had trouble hailing a cab in his Lower East Side neighborhood. Even though his career skyrocketed, he was always conscious of the discrimination that still plagued him; he still felt the effects of "Jim Crow" on a daily basis.

In earlier attempts to confront this racism, Basquiat had often sought to elevate his heroes—African American sportsmen and musicians—to the status of Gods. He immortalized a pantheon of athletes (particularly boxers) in his paintings, including legends such as, Cassius Clay (later known as Muhammad Ali), Jersey Joe Walcott and Joe Louis. Basquiat read extensively about these men, and was well informed about the details of their lives and achievements, which he then translated into his painting. He particularly admired the way that each of these athletes had challenged prevalent racial prejudices and social injustices, and had literally fought their way to a new level of success. Joe Louis, in particular, is renowned for playing an important role in the promotion of racial integration in sports and Muhammad Ali became, in the 1960s and 70s (during Basquiat's formative teenage years), one of the most widely-recognized symbols of social protest, for which he was both widely criticized as well as revered.

The Mississippi River is one of the most important places in the American psyche—dividing the country both geographically and psychologically. It has born witness to some of the country's most troubling past, but has also been celebrated in literature by the likes of Mark Twain amongst others. In his catalogue essay for the exhibition *Basquiat and the Bayou* (in which the present work was included), curator Franklin Sirmans writes about the important of the river in the American consciousness, "...the Mississippi River," he says, "...is a defining psychological space in American history, one that is recognized around the world. Most often associated with the South and with the country's historical split personality for and against slavery, the river represents the country in all its muddy complexity" (F. Sirmans, "Basquiat and the Bayou," in F. Sirmans, *Basquiat and the Bayou*, exh. cat., New Orleans, 2015, p. 23).


As well as the striking imagery, Basquiat also utilizes an unusual support to enhance the impact of this work. He eschews the traditional canvas in favour of a more sculptural medium, comprised of a series of white painted wooden slats. The artist was adept at using whatever materials he had available as the basis for his paintings and throughout his career he appropriated doors, windows, and even refrigerators as surfaces upon which he would lay down his frenzied graphic markings. Here, his choice of support seems particularly appropriate for the subject matter of this painting, as it evokes the building material used in the construction of many homes built by the poorer populations of the Deep South.

Basquiat's restless painting method can be seen in a photograph of the present painting in progress taken by Dmitri Kasterine, in which Basquiat's repetitive use of the word 'Mississippi' can be seen against a plane white background, before the later additions of the figure and the river have been put in place by the artist.

Despite being born and raised in New York, the history and heritage of the South resonated heavily with the artist, "Basquiat, as a child of the New World metropolis, found long and hard with the shadows of the south" Sirmans explained. (F. Sirmans, *Basquiat and the Bayou*, exh. cat., Basquiat and the Bayou, Ogden Museum of Southern Art, 2014, p. 23). In 1988, just a few weeks before his death, he visited New Orleans with the artist Ouattara Watts. "Jean-Michel said he had as surprise for me" Watts recalls, "And he took me to see the Mississippi. It symbolized the bond between us, because of the slaves who traveled on it when they were coming through the Delta" (O. Watts, quoted by F. Sirmans, *ibid.*). Painted in 1986, towards the end of his life, *Jim Crow* is one of the most explicitly political paintings of the artist's career. Laden with references to the history of the Black American people and charged with both radical and autobiographical themes, *Jim Crow* is an outstanding example of the maturity that the painter reached at the end of his brief and meteoric rise to artistic stardom.



Andy Warhol, *Race Riot*, 1964
 © Christie's Images / ADAGP, Paris, 2017.

A man in a dark coat is walking from left to right, carrying a large, light-colored framed whiteboard. The whiteboard has some faint, illegible text on it. The background is a wall covered in graffiti and a dark doorway.

The Negro Speaks of Rivers

LANGSTON HUGHES

I've known rivers:

I've known rivers ancient as the world and older than the
flow of human blood in human veins.

My soul has grown deep like the rivers.

I bathed in the Euphrates when dawns were young.

I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.

I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.

I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln
went down to New Orleans, and I've seen its muddy
bosom turn all golden in the sunset.

I've known rivers:

Ancient, dusky rivers.

My soul has grown deep like the rivers.

JIM CROW

MISSI

~~SSISSIPPI~~

HUDSON RIVER

OHIO RIVER

THAMES RIVER

MISSISSIPPI RIVER

RED RIVER

MISSISSIPPI

MISSISSIPPI MISSISSIPPI

MISSISSIPPI MISSISSIPPI

MISSISSIPPI MISSISSIPPI

MISSISSIPPI MISSISSIPPI

MISSISSIPPI MISSISSIPPI

MISSISSIPPI

MISSISSIPPI

■ 15B

JAMES BROWN (né en 1951) *Saint Bartolomeo VI*

signé, daté et situé 'James Brown NYC 1984' (au dos)
huile, peinture émaillée et crayon gras sur toile dans un cadre
d'artiste
185 x 216.5 x 5 cm. (72 $\frac{7}{8}$ x 85 $\frac{1}{4}$ x 2 in.)
Réalisé en 1984.

€40,000-60,000

\$47,000-69,000
£36,000-53,000

PROVENANCE

Toni Shafrazi Gallery, New York
Claudio Guenzani, Milan
Vente anonyme, Sotheby's, New York, 27 février
1990, lot 263
Galerie Enrico Navarra, Paris
Acquis auprès de celle-ci

'SAINT BARTOLOMEO VI'; SIGNED, DATED
AND LOCATED ON THE REVERSE; OIL,
ENAMEL PAINT AND OILSTICK ON CANVAS IN
ARTIST'S FRAME.

Réalisé en 1984, *San Bartolomeo VI* est emblématique de la démarche artistique de James Brown, à contre-pied des courants majoritaires de la modernité artistique des années 1980 et 1990, tant par sa technique que dans les sujets qu'il choisit de représenter.

Son interprétation très personnelle de Saint Barthélémy témoigne d'une double fascination qui, de façon récurrente dans son œuvre, lie des symboles issus de la tradition chrétienne et des arts primitifs. Le martyr de Saint Barthélémy est un thème ancré dans l'histoire de la peinture et l'on retrouve ici les éléments traditionnels de cette représentation - le poignard ou la croix - mis en dialogue avec des visages et des motifs rupestres. L'artiste rend ce mélange de symboles possible par une superposition qui reste légère grâce à la transparence des différents éléments de la toile.

San Bartolomeo VI est à ce titre une œuvre saisissante et paradoxale : la composition et la palette de couleurs dégagent une énergie puissante et théâtrale, tout en créant une atmosphère silencieuse, presque sacrée.

Created in 1984, San Bartolomeo VI is emblematic of the artistic style of James Brown, which ran against most of the currents of art in the 1980s and 1990s, because of both his technique and the subjects he chose to represent.

His highly personal interpretation of Saint Bartholomew demonstrates a double fascination which, repeatedly in his work, links symbols derived from Christian tradition with others derived from primitive art. The martyrdom of Saint Bartholomew is a subject rooted in the history of painting and its traditional elements can be seen again here - the dagger or the cross - in dialogue with stony faces and motifs. The artist has made this mixture of symbols possible with a superimposition which remains delicate thanks to the transparency of the painting's various elements.

In that respect, San Bartolomeo VI is striking and paradoxical - its composition and the range of colours release a powerful and dramatic energy, while at the same time creating a silent and almost holy atmosphere.



16B

JACQUES VILLEGLE (né en 1926)

Avenue de l'Observatoire

signé, titré et daté "Ae de l'observatoire R-G.
" 7 novembre 1961 Villeglé' (au dos)
affiches lacérées marouflées sur toile
164 x 123.7 cm. (64 5/8 x 48 3/4 in.)
Réalisé le 7 novembre 1961.

€70,000-100,000

\$81,000-120,000
£63,000-89,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Perrin-Royère-Lajeunesse,
Versailles, 16 novembre 1984, lot 87
Acquis lors de cette vente

EXPOSITION

Anvers, Galerie Ad Libitum, *Villeglé*, décembre
1964-janvier 1965.
Paris, Galerie Raymonde Cazenave, *Objectivation
du hasard*, 1967.
Rouen, I.N.S.C.I.R., *Poésie-Graphie Poésie-Action*,
1968.
Stockholm, Moderna Museet (octobre-novembre);
Krefeld, Museum Haus Lange (octobre-novembre),
Villeglé, Rétrospective 1949-1971, 1971-1972, p. 8.

BIBLIOGRAPHIE

"HOB", *Westdeutsche Zeitung*, 20 octobre 1972.

Cette œuvre est enregistrée aux archives Jacques
Villeglé.

'AVENUE DE L'OBSERVATOIRE'; SIGNED,
TITLED AND DATED ON THE REVERSE; TORN
POSTERS LAID DOWN ON CANVAS.

**"L'œuvre que j'ai entreprise avec les
affiches lacérées [...] ne s'intéresse
pas seulement à la rétine, ni à un
simple assemblage des lignes et des
couleurs, il est également un rapport
avec mes contemporains, avec
notre histoire politique, sociale et
quotidienne"**

**"The work I have undertaken with the
torn posters [...] has to do not only
with the retina or a simple assembly
of lines and colors, it is also about my
contemporaries, about our political,
social and everyday history"**

— JACQUES VILLEGLE



Jacques Villeglé lors de la 2^e Biennale des jeunes de Paris au Musée
d'Art Moderne de la Ville de Paris, vers août 1961.
Photo Willy Rizzo © ADAGP, Paris, 2017.



JEAN DUBUFFET (1901-1985)*Les Versatiles*

signé, titré et daté 'Les Versatiles J. Dubuffet février 64' (au dos)
 huile sur toile
 130 x 162 cm. (51 $\frac{1}{8}$ x 63 $\frac{3}{4}$ in.)
 Peint le 18 février 1964.

€3,500,000-4,500,000

\$4,100,000-5,200,000
 £3,200,000-4,000,000

PROVENANCE

Galerie Beyeler, Bâle
 Collection privée, Paris
 The Pace Gallery, New York
 Collection Mr. S. Ehrenkranz, New York
 The Pace Gallery, New York
 Collection Mr. Saul P. Steinberg, New York
 Vente anonyme, Sotheby's, New York, 2 mai 1989, lot 70
 Galerie Artcurial, Paris
 Galerie Boulakia, Paris
 Acquis auprès de celle-ci en 2003

EXPOSITION

Venise, Palazzo Grassi, *L'Hourloupe di Jean Dubuffet*, juin-octobre 1964, No. 50.
 Bâle, Kunsthalle, *Jean Dubuffet - L'Hourloupe*, juin-août 1970, No. 21.
 Detroit, The J.L. Hudson Gallery, *Dubuffet*, novembre 1970 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 6-7).
 Philadelphie, Makler Gallery, *Jean Dubuffet - L'Hourloupe*, mars 1972, No. 6.
 Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Dubuffet*, mars-juin 1993, No. 95, p. 214 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 150).
 Vence, Fondation Emile Hugues - Château de Villeneuve, *Chambres pour Dubuffet*, juillet-octobre 1995, No. 64 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 103).
 Paris, Galerie Boulakia, *Jean Dubuffet*, octobre-décembre 2007 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 73).

BIBLIOGRAPHIE

M. Loreau, *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XX: L'Hourloupe I*, Paris, 1966, No. 259 (illustré p. 127).

'LES VERSATILES'; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS.

“Finies les jubilations mystiques du monde physique: j’en ai pris la nausée et ne veux plus travailler que contre lui. C’est l’irréel maintenant qui m’enchante”

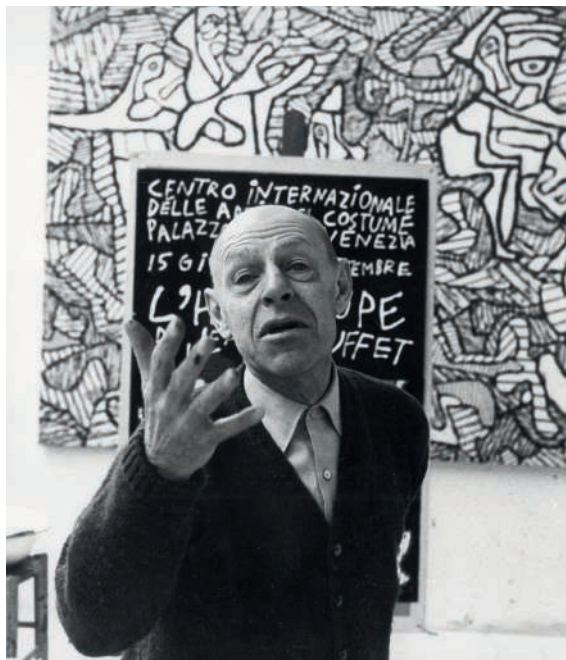
“Over and done with the mystical jubilations of the physical world: I have become nauseated by it and no longer wish toward except against it. It is the unreal now that enchants me”

— JEAN DUBUFFET





Les Versatiles dans l'appartement de l'avenue de l'Observatoire.
Christie's Images © ADAGP, Paris 2017



Jean Dubuffet à Venise en 1964 préparant l'exposition de Venise.
Photo Max Loreau © Archives Fondation Dubuffet, Paris © ADAGP, Paris 2017

“J’aime beaucoup les choses portées à leur extrême limite possible”

– JEAN DUBUFFET

L'Hourloupe, dont les *Versatiles* se révèle une illustration spectaculaire, doit sa naissance au hasard : alors qu'il passe du temps au téléphone, Jean Dubuffet laisse machinalement traîner ses stylos bleus et rouges sur des feuilles de papier, quelque part à la frontière de l'écriture et du dessin. Apparaissent des entrelacs de formes mal définies, encastrées les unes dans les autres, barrées de stries. L'artiste y identifie le potentiel d'un langage plastique nouveau, déclinable à l'envi sur de plus amples formats. Ce sera l'Hourloupe, cycle qui occupera l'artiste jusqu'au milieu des années 1970.

Tentant de percer le mystère étymologique de ce nom fantasque, Max Loreau suggère que l'Hourloupe aurait à voir avec sa cousine l'entourloupe : «serait-ce à dire que la tromperie est la vérité de l'imaginaire ?» (M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule XX : L'Hourloupe I*, Paris, 1995, p. 7). Jean Dubuffet lui-même explique que «ce mot de l'Hourloupe est un nom inventé en fonction de sa consonance. Celle-ci, en français, évoque à la fois quelque objet ou personnage de statut féérique et grotesque, et aussi par ailleurs quelque chose de tragiquement grondant et menaçant» (J. Dubuffet, allocution à New York le 24 octobre 1972, citée in D. Abadie, «La création du monde», catalogue d'exposition, *Jean Dubuffet*, Centre Pompidou, septembre-décembre 2001, p. 244).

Les Versatiles est emblématique de la palette singulière de l'Hourloupe. L'espace y est décomposé en réseaux cellulaires striés, bleus, rouges et blancs, entre lesquels viennent se nicher des espaces noirs. Aucune de ces quatre couleurs ne se réduit toutefois à son expression primaire : l'artiste fait preuve au contraire d'une extrême délicatesse dans les variations de tonalités, en particulier dans les rouges – qui vont de l'écarlate au rosé – et les bleus – tantôt électriques, tantôt tirant vers le cyan. Blancs et noirs ne sont pas en reste : les premiers parcourus d'épaisseurs crémeuses, les seconds ponctués de coups de pinceau anthracite. Georges Limbour soulignera les qualités chromatiques de cette série de peintures : «Le raffinement des couleurs y est sans égal, même si ne sont employés que du bleu et du rouge» (G. Limbour, «Jean Dubuffet : L'Hourloupe ou de l'envoûtement», *XX^e siècle*, No. 24, Paris, 1964).

L'Hourloupe est la continuation logique du cycle de Paris Circus (1961-1962) : les bonshommes affairés des rues parisiennes ont fini par se fondre tout à fait dans le magma urbain, au point de ne faire plus qu'un avec la ville : plus de premier plan ni d'arrière-plan, seulement un *all-over* total. La fragmentation cellulaire de l'espace, la profusion des formes qui s'interpénètrent et la simplification de la gamme de couleurs suscitent le vertige du regard. Des figures apparaissent et disparaissent, la confusion est totale : un personnage au moins semble ici se détacher de la composition, sur la partie gauche. D'autres peut-être jouent à cache-cache avec le spectateur, attendant d'être démasqués pour mieux se dérober ensuite. «Un monde latent, où des figures naissent et se défont immédiatement au profit d'autres possibles configurations, conduit inexorablement à la remise en cause des certitudes de la vision, de la pensée, au doute généralisé» (D. Abadie, *ibid.*, p. 242).

Le titre de l'œuvre est à cet égard particulièrement éclairant. Est versatile celui dont l'opinion peut changer d'un instant à l'autre, l'as de la volte-face, le brouilleur de pistes. L'Hourloupe, dont Geneviève Bonnefoi dira qu'il s'agit de «la plus parfaite entreprise de désorientation à ce jour» (G. Bonnefoi, *Les*



Les Versatiles lors de l'exposition à Venise, Palazzo Grassi, L'Hourloupe de Jean Dubuffet, 1964.
© Archives Fondation Dubuffet, Paris © ADAGP, 2017.

“Le raffinement des couleurs y est sans égal, même si ne sont employés que du bleu et du rouge”

— GEORGES LIMBOUR

Lettres Nouvelles, septembre-novembre 1964), joue précisément sur le registre de l'incertitude d'interprétation et de la remise en question des acquis de la connaissance. En témoignent les titres de plusieurs œuvres réalisées entre 1963 et 1964 : *Banque des équivoques*, *Les riches fruits de l'erreur*, *L'algèbre des incertitudes*. Mais, par leur sonorité, ces Versatiles annoncent aussi les Ustensiles, série d'œuvres auxquelles s'attèle Jean Dubuffet en ce début d'année 1964 (les Versatiles sont peints en février, immédiatement après un tableau de même format intitulé *Vegllione d'ustensiles*) – machines à écrire, lampes à pétrole, lits, et plus tard théières ou cafetières, autant d'objets du quotidien qui viennent compléter le vaste monde de l'Hourloupe.

Exposée en 1964 lors de l'exposition décisive consacrée aux dernières peintures de Jean Dubuffet au Palazzo Grassi de Venise (L'Hourloupe de Jean Dubuffet, juin-novembre 1964), Les Versatiles ont également participé à plusieurs expositions monographiques d'envergure, dont celle de la Kunsthalle de Bâle en 1970 et de la Fondation Gianadda de Martigny en 1993. Célébrant la flamboyance du langage de l'Hourloupe, l'œuvre offre un exemple éclatant du génie et de la radicalité de Jean Dubuffet, dont l'artiste avait posé les bases dès 1947, dans ce qui résonne aujourd'hui comme une véritable profession de foi : « J'aime beaucoup les choses portées à leur extrême limite possible » (J. Dubuffet, préface du catalogue d'exposition *Les gens sont bien plus beaux qu'ils ne croient*, Paris, Galerie René Drouin, 1947).

“The sophistication of colours here is unequalled, even though only blue and red are used”

— JEAN DUBUFFET

L'Hourloupe, of which *Les Versatiles* has proved to be a spectacular illustration, owes its origin to chance: while talking on the phone, Jean Dubuffet idly let his blue and red pens trail over sheets of paper, somewhere on the boundary between writing and drawing. Ill-defined, interlaced forms appeared, embedded one inside the other, cut across by streaks. The artist recognised the potential for a new visual language, lending itself to countless variations on larger formats. This was to be *l'Hourloupe*, a cycle that would occupy the artist until the mid 1970s.

Attempting to penetrate the etymological mystery of this fanciful name, Max Loreau suggests that *l'Hourloupe* is to do with its cousin *l'entourloupe*: “could this be to say that deception is the imaginary truth?” (M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, fascicule XX: *l'Hourloupe I*, Paris, 1995, p. 7). Jean Dubuffet himself explained that “this word *l'Hourloupe* is a name invented because of how it sounds. In French, it suggests some fantasy or grotesque object or creature, as well as something rumbling and threatening with tragic overtones.” (J. Dubuffet, a talk given in New York on 24 October 1972, quoted in D. Abadie, “*La création du monde*”, exhibition catalogue, Jean Dubuffet, Centre Pompidou, September-December 2001, p. 244).

*four colours are reduced to their primary expression: on the contrary, the artist exercises extreme delicacy in the variations of shade, particularly in the reds – which go from scarlet to rose-coloured – and the blues – sometimes electric blue, sometimes tending to cyan. Then there are the whites and blacks: the former laid on thick and creamy, the latter punctuated by anthracite brush strokes. Georges Limbour highlights the chromatic qualities of this cycle of paintings: “The sophistication of colours here is unequalled, even though only blue and red are used” (G. Limbour, *Jean Dubuffet : L'Hourloupe ou de l'envoûtement*, XX^e siècle, No. 24, Paris, 1964).*

L'Hourloupe is the logical continuation of the *Paris Circus* cycle (1961-1962): the businessmen on the streets of Paris end up melting completely into the urban magma to the point of no longer being totally at one with the city: there is no longer foreground or background, only an all over blur. The fragmentation of the space into cells, the profusion of interpenetrating forms and the simplification of the range of colours make the eye dizzy as it gazes. Figures appear and disappear, the confusion is total: one person at least seems to detach itself from the composition, on the left-hand side. Others may be playing hide and seek with the viewer, waiting to be discovered the better to evade the eye once more. “A hidden world where figures are born and immediately give way to other possible configurations, leads inexorably to calling the certainties of vision, of thought, into question, to generalised doubt” (D. Abadie, *ibid.*, p. 242).

In this regard the title of the work is particularly enlightening. A versatile person is someone whose opinion may change from one moment to the next, the volte-face champion, the obstructor of leads. *L'Hourloupe*, of which Geneviève Bonnefoi would say that it was “the most perfect disorientation enterprise to date” (G. Bonnefoi, *Les Lettres Nouvelles*, September-November 1964), plays

precisely on the register of uncertainty of interpretation and calling into question the acquired knowledge, as evidenced by the titles of several works made between 1963 and 1964: *Banque des équivoques* [Bank of the doubtful], *Les riches fruits de l'erreur* [The rich fruits of error], *L'algèbre des incertitudes* [The algebra of uncertainty].

But, in their sound, these *Versatiles* also foreshadow *Ustensiles*, a series of works that Jean Dubuffet embarked upon at the beginning of 1964 (*les Versatiles* was painted in the February immediately after a picture in the same format called *Vegliane d'ustensiles*) – typewriters, oil lamps, bedsteads, and later tea or coffee pots, all everyday objects that complement the vast world of *l'Hourloupe*.

Exhibited in 1964 at an exhibition of Jean Dubuffet's latest paintings at the Palazzo Grassi in Venice (*L'Hourloupe* di Jean Dubuffet, June-November 1964), *Les Versatiles* were also part of several exhibitions monographic in scope, including those at the Basle Kunsthalle in 1970 and the Fondation Gianadda in Martigny in 1993. Celebrating the flamboyant language of *l'Hourloupe*, the work provides a striking example of the genius and radicality of Jean Dubuffet, the foundations of which the artist had laid from 1947, which still resonates today as a clear profession of faith: “I very much like the things taken to their extreme limit possible” (J. Dubuffet, preface to the exhibition catalogue *Les gens sont bien plus beaux qu'ils ne croient*, Paris, Galerie René Drouin, 1947).

“I very much like the things taken to their extreme limit possible”

— GEORGES LIMBOUR



Jean Dubuffet, *Époux en visite*, 1964. Collection Fondation Gandur pour l'Art, Genève, Suisse. Christie's Images © ADAGP, Paris 2017



18B

JEAN DUBUFFET (1901-1985)

Mire G 125 (Boléro)

signé des initiales et daté 'J.D.83' (en haut à gauche)

acrylique sur papier marouflé sur toile

67 x 100 cm. (26 $\frac{3}{8}$ x 39 $\frac{3}{8}$ in.)

Réalisé le 3 septembre 1983.

€80,000-120,000

\$93,000-140,000

£71,000-110,000

PROVENANCE

Succession de l'artiste, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 1998

BIBLIOGRAPHIE

M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*

- *Mires*, fascicule XXXVI, Paris, 1988, No. 128

(illustré p. 60).

'MIRE G 125 (BOLÉRO)'; SIGNED WITH INITIALS AND DATED UPPER LEFT; ACRYLIC ON PAPER LAID DOWN ON CANVAS.

“Je ne crois plus au vieil inventaire des figures dans la forme desquelles on veut confiner le monde. [...] Je ne veux plus de rien qui puisse porter un nom, je veux me libérer de la vieille nomenclature dont on voulait me faire croire qu'elle répertoriait la réalité”

“I don't believe into the old inventory of figures in the shape of which we confine the world. [...] I do not want anything that can be named, I want to free myself from the old nomenclature that was said to me that she listed the reality”

— JEAN DUBUFFET



FRANÇOIS MORELLET (1926-2016)*10 lignes au hasard*

signé, titré, daté et numéroté '75086 "10 lignes au hasard"
ex n°5 Morellet 1975' (au dos)
huile sur toile
60 x 60 cm. (23 $\frac{3}{8}$ x 23 $\frac{3}{8}$ in.)
Réalisée en 1975, cette œuvre porte le numéro cinq d'une édition
de dix exemplaires.

€20,000-30,000

\$24,000-35,000
£18,000-27,000

PROVENANCE

Galerie Catherine ISSERT, Saint-Paul-de-Vence
Acquis auprès de celle-ci en 1999

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de
François Morellet sous le No. 75086.

**'10 LIGNES AU HASARD'; SIGNED, TITLED,
DATED AND NUMBERED ON THE REVERSE;
OIL ON CANVAS.**



François Morellet devant une de ses œuvres, 2005.
Tous droits réservés © ADAGP Paris, 2017.

Depuis 1952, François Morellet est guidé dans son art par la volonté de réduire les interventions subjectives de l'artiste et de rendre perceptible les choix qui déterminent la réalisation d'une œuvre. Il réussit ainsi à donner naissance à une œuvre d'art systématique, ne renvoyant qu'à elle-même et répondant à une logique précise, définie au préalable. Néanmoins, comme l'illustre parfaitement la présente peinture, le hasard y joue un rôle déterminant. Morellet introduit très tôt cet élément clé dans son travail - en 1958 - alors qu'il éprouve le besoin de casser la rigidité des structures déterminées au préalable, sans vouloir cesser de les employer. Il écrit à ce sujet en 1983 : « J'ai toujours été passionné par le mariage de l'ordre et du désordre que ce soit l'un qui produise ou perturbe l'autre ou l'autre qui produise ou perturbe l'un » (in S. Lemoine, *François Morellet*, Paris, 1996).

10 lignes au hasard est à ce titre une œuvre emblématique, issue d'une série de Lignes au hasard que Morellet initie en 1971 et dont il déclinera les variations en peinture et en sculpture jusque dans les années 2000. Elle s'inscrit plus particulièrement dans une famille plus restreinte de tableaux réalisés en 1975, dans lesquels Morellet décline dix fois dix lignes au hasard en dix exemplaires. Comme l'indique le titre, voulu par Morellet neutre et descriptif, la peinture donne à voir un réseau enchevêtré de lignes sur fond blanc, dont les positions ont été déterminées de façon parfaitement aléatoire. Le recours au hasard permet ici à Morellet d'approfondir ses recherches sur l'abstraction et sa réflexion de fond sur les notions de sensibilité et de subjectivité. Les lignes tracées continuent en dehors du champ du tableau, rappelant que cette œuvre n'est qu'un échantillon, un exemple de l'application de son système, qui, quant à lui, se poursuit « à l'infini ».

Starting from 1952, François Morellet's art was guided by his desire to reduce the subjective trace of the artist in his works while making perceptible the choices that determine the creation of a work. He thus succeeded in creating a system of artworks, which referred exclusively to itself and responded to a precise inner logic defined beforehand. Nonetheless, as the present painting perfectly illustrates, Morellet chose to let the chance play a decisive role in his works. He introduced this key element in his art very early, in 1958, when he felt the need to break the rigidity of the determined structures he created before, without wanting to stop using them. As he wrote about it later in 1983, "I have always been fascinated by the marriage of order and disorder whether this be the one that produces and disrupts the other, or the other produces and disrupts the first one" (in S. Lemoine, François Morellet, Paris, 1996).

10 lignes au hasard [10 lines at random] is an emblematic work of this kind, belonging to the series of Lignes au hasard that Morellet began in 1971 and variations of which he produced in painting and sculpture until the 2000s. More specifically, it belongs to a smaller group of paintings from 1975, in which Morellet created ten copies of ten versions of ten randomly placed lines. As the title, which Morellet intentionally wanted to be neutral and descriptive, suggests, the painting presents white ground covered with a tangled network of lines, whose positions were determined by chance. Resorting to chance here allows Morellet to further his reflection on abstraction and the general notions of sensibility and subjectivity in art. The lines extend beyond the edges of the canvas, reminding us that this work is only a sample, an example of the application of his system, which, for his part, continues "to infinity".



20B

BERTRAND LAVIER (né en 1949)

Le témoin

signé des initiales, titré et dédié à Isabelle et Jean-Paul CARAYM "le témoin" BL' (au dos)
acrylique sur toile et cadre en bois peint
59 x 73.5 cm. (23½ x 28⅞ in.)
Réalisé en 1983.

€20,000-30,000

\$24,000-35,000

£18,000-27,000

PROVENANCE

Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris
Vente, Cornette de Saint-Cyr, Paris, 26 octobre
2002, lot 139
Acquis lors de cette vente

'PEINTURE "LE TÉMOIN"'; SIGNED WITH
INITIALS, TITLED AND DEDICATED ON
THE REVERSE; ACRYLIC ON CANVAS AND
WOODEN PAINTED FRAME.



Marcel Duchamp, *Miroir*.

© Association Marcel Duchamp / Tous droits réservés / ADAGP, Paris, 2017.

C'est à partir de 1980 que Bertrand Lavier débute son travail sur les premiers «objets peints». Dans une démarche volontairement radicale, l'artiste place au cœur de son travail des objets courants, usuels, qu'il extrait de leur contexte en les recouvrant d'une couche de peinture qui reproduit à l'identique leur aspect. Pour lui, il s'agit d'«une peinture qui recouvre exactement ce dont elle parle».

A la différence des artistes du pop art tels que Claes Oldenburg ou Jasper Johns, les objets qu'il travaille sont réels, conservent leur rôle fonctionnel. Il souhaite conserver cette attache dans une réalité objective, ce ne sont pas des sculptures. Toutefois, en leur appliquant une épaisse couche de peinture, il en modifie la perception et ainsi leur donne une nouvelle dimension. Il brouille par conséquent volontairement la frontière entre œuvre d'art et objet usuel. Sa volonté est de situer son travail «à égale distance de la cuisine et de la galerie d'art, ou du supermarché et du musée.»

Si le geste initiatique d'extraire l'objet usuel de son contexte pour le placer sous le prisme du questionnement artistique rappelle évidemment l'acte fondateur du ready-made de Duchamp, Lavier – par l'introduction de la surface peinte – initie cependant sa propre voie. Plus précisément, en ajoutant cette matière picturale épaisse, il semble brouiller son sujet et son support, en donnant une version volontairement floue. L'objet se débarrasse de la rigueur matérielle propre à sa conception pour entrer pleinement dans l'univers pictural. Cette large touche qui révèle le geste de l'artiste tend donc à individualiser l'objet, à le départir de son origine sérielle.

En prenant, comme c'est le cas avec *Le témoin*, pour objet de travail le miroir, Lavier entend également évidemment jouer sur la symbolique qui accompagne ce dernier. En effet, en enduisant la surface réfléchissante de peinture, il annihile sa fonction première. Le spectateur s'il se contemple à travers cette œuvre ne perçoit qu'un vague reflet, une image déformée, distordue et fugace qui immédiatement le questionne sur sa propre identité, sa vision de lui-même telle qu'elle était attendue et telle qu'elle lui est en réalité renvoyée.

It was in 1980 that Bertrand Lavier started work on his first "painted objects". In a deliberately radical approach, the artist placed everyday, commonplace objects at the heart of his work, taking them out of their context by covering them with a layer of paint that reproduced their dimensions exactly. For him, this was "a painting that covers exactly what it speaks of".

Unlike Pop Art artists such as Claes Oldenburg or Jasper Johns, the objects he worked with are real and retain their functional role. He wanted to conserve this attachment to an objective reality: these are not sculptures. However, by applying a thick layer of paint to them, he changed the perception of them and thus gave them a new dimension. As a consequence he deliberately blurred the boundary between a work of art and a commonplace object. His wish was to locate his work "at an equal distance from the kitchen and the art gallery, or from the supermarket and the museum."

Although the initiatory act of taking an ordinary object out of its context to put it under the prism of artistic questioning is clearly a reminder of Duchamp's seminal ready-made, Lavier – by introducing a painted surface – set out on his own path. More precisely by adding this thick painting material, he seems to cloud his subject and its support, producing a deliberately blurred version of it. The object is to get rid of the material rigour of its design to fully enter the pictorial world. So this broad stroke that reveals the artist's hand tends to individualise the object, to move it away from its mass produced origin.

*By taking, as is the case with *Le témoin* [The witness], a mirror as a work object, Lavier clearly also intended to play with the symbolism that accompanying it. Indeed, by coating the reflective surface in paint, he annihilates its primary function. The viewer contemplating themselves through this work sees only a vague reflection, a misshapen, distorted and fleeting image that immediately questions the viewer's own identity, the way they see themselves as they expected to and what is in reality sent back to them.*



■ 21B

SIGMAR POLKE (1941-2010)

Was machen die Russen in Mexiko

signé 'S. Polke' (en bas à gauche); signé et daté
'S. POLKE 82' (sur le châssis)
acrylique et pigment sur toile de jute et flanelle imprimé
200 x 180 cm. (78¾ x 70¾ in.)
Réalisé en 1982.

€3,000,000-4,000,000

\$3,600,000-4,800,000
£2,750,000-3,650,000

PROVENANCE

Galerie Schmela, Düsseldorf
Vente anonyme, Sotheby's, New York, 8 octobre
1988, lot 230
Galerie Schmela, Düsseldorf
Collection privée, Allemagne
Collection privée, Japon
Vente anonyme, Christie's, New York, 7 mai 1997,
lot 60
Collection privée, Berlin
Springer & Winkler, Berlin
Acquis auprès de celle-ci en 1999

'WAS MACHEN DIE RUSSEN IN MEXIKO',
SIGNED LOWER LEFT; SIGNED AND DATED ON
THE STRETCHER; ACRYLIC AND PIGMENT ON
PRINTED BURLAP AND PRINTED FLANNEL.

“Nous devrions créer un monde où les choses pourraient enfin renouer des relations les unes avec les autres, des relations affranchies des limites serviles de la causalité apprise dans les livres, libérées du déterminisme étroit d’esprit et culpabilisant... car seules ces relations permettent de trouver le vrai sens et le vrai ordre des choses”

“We must create a world in which things are finally allowed to form relationships once again, relationships liberated from the bonds of servile text-book causality and narrow-minded, finger-pointing consecution ... only in these relationships is it possible to find the true meaning and the true order of things”

— SIGMAR POLKE



S. Polke



“Les processus sont ce qui m’intéresse (...) l’image n’est pas vraiment nécessaire. L’imprévisible est ce qui s’avère intéressant”

— SIGMAR POLKE

En fusionnant figuration et abstraction au travers d’une série de médiums – une image recouvrant l’autre pour communiquer l’idée que la réalité est en fait constituée de nombreuses couches de perceptions changeantes – Polke crée un monde unique qui existe en dehors des limites de la logique traditionnelle. Nourri de ses expériences avec une variété de substances hallucinogènes et de la conscience des limites de la perception normale qu’elles apportent,

Sigmar Polke est l’un des artistes les plus créatifs et les plus radicaux du XX^e siècle. Engagé dans une recherche à la fois sur les matériaux et les processus, son atelier devient un laboratoire où il peut tester ses idées sans risques. Il en résulte un impressionnant corpus d’œuvres où il allie images, matériaux et processus de manière nouvelle et originale, associant des références historiques aux médiums contemporains pour inventer des façons totalement neuves de créer des images. «Les processus sont ce qui m’intéresse,» a déclaré Polke. «L’image n’est pas vraiment nécessaire. L’imprévisible est ce qui s’avère intéressant » (S. Polke, cité in *Sigmar Polke Farbproben-Materialversuche-Probiertbilder aus den Jahren 1973-1986*, catalogue d’exposition, Galerie Klein, Bad Münstereifel, 1999, non publié).

Dans *Was Machen die Rudden in Mexico*, 1982, Polke réunit une gamme de thèmes, de techniques et de médiums en un tableau particulièrement hypnotique. Il associe travail au pinceau, explosions de pigments, images kitsch de sombreros et formes au pochoir pour créer une composition qui réévalue les règles établies de compréhension artistique. Avec sa dextérité manuelle et intellectuelle caractéristique, Polke extrait un sens nouveau au travers de ces juxtapositions et de ces strates. Ce faisant, il prouve que loin d’être une pratique redondante à une époque de communication électronique instantanée, la peinture reste un médium riche de nombreuses ressources et qui demeure une forme de communication pertinente dans une société marquée par l’accélération et l’instantanéité.

Comme c’est le cas dans les œuvres les plus emblématiques de l’artiste, la stratification complexe des images et des techniques engendre un patchwork riche d’associations. La partie supérieure de l’œuvre semble être constituée d’une large pièce de jute trouvé, imprimée de bandes de motifs géométriques et de sombreros. À ceci, Polke ajoute ses propres interventions picturales, de larges étendues de peinture blanche qui ornent la partie supérieure avant de se dissoudre autour des bords. La nature picturale de la composition se poursuit avec un passage plus large de pigment qui intervient là où la partie supérieure rejoint la partie inférieure. L’esprit nomade de Polke peut se voir dans l’abondance des formes qui décorent la partie inférieure plus large de la toile ; des motifs floraux vert et blanc parsemés d’explosions de pigment violet. Mais le motif qui domine toute la composition est la phalange militaire de silhouettes masculines que Polke fait défiler devant nous et qui occupe la partie centrale de la composition.

Comme pour une grande partie de l’œuvre de l’artiste, les références introduites par Polke semblent à la fois tangibles et équivoques. Peint en 1982, à la suite des jeux olympiques d’été de 1980 à Moscou, en grande partie boycottés, le titre *Was Machen die Russen in Mexico* (*Que font les Russes au Mexique*) semble faire allusion aux tensions sous-jacentes de la guerre froide. Il pourrait également faire référence à l’assassinat par la police secrète soviétique de l’ancien révolutionnaire Léon Trotsky au Mexique en 1940 - la phalange tracée au pochoir d’hommes enrégimentés est une puissante évocation du pouvoir considérable de l’État russe.

Polke poursuit en effectuant des recherches sur les erreurs et déformations d’impression électronique créées par la manipulation du processus de photocopie pour suggérer un monde de mystère et de magie plutôt que pour apporter sens ou clarté. Dans ce contexte, son esthétique est un dérangement strictement rationnel des sens et son oeuvre suit une approche logique presque scientifique. Cette approche prend comme point de départ le type de paradoxe scientifique introduit dans la physique quantique par le principe d’incertitude de Werner Heisenberg selon lequel « toute amélioration de la précision de la position se traduit par une moindre précision de la vitesse. » Ce qui, autrement dit, signifie que la réalité perçue est une illusion, ou au mieux une approximation de l’état réel des choses.

À de nombreux points de vue, Polke réinvente entièrement le rôle des artistes, les libérant des nécessités de la représentation, en faisant plutôt des alchimistes, transformant le physique en métaphysique. Dans des œuvres comme *Was Machen die Russen in Mexico* il tente d’explorer les espaces entre logique conventionnelle et perception, au moyen d’une approche métaphysique qui tente de générer une magie poétique entre objets et images disparates. L’accent dans son oeuvre consiste à établir des relations visuelles étranges et surprenantes entre forme, couleur et sujet, de façon à forcer le spectateur à reconnaître le sens et la logique sous-jacents à la vision du monde fondamentalement illogique de Polke.



Sigmar Polke, *Mexiko*, 1977-1979.
Christie's Images © The Estate of Sigmar Polke, Cologne / ADAGP, Paris, 2017.

“The processes are what interest me, (...) the picture is not really necessary. The unforeseeable is what turns out to be interesting”

— SIGMAR POLKE

Sigmar Polke was among the 20th century's most radical and inventive artists. Committed to the investigation of both materials and processes, his studio became a laboratory where he could test out his ideas with impunity. The result was an impressive body of work in which he would combine imagery, materials and processes in new and unusual ways, combining art historical references with contemporary media to create entirely new ways of image making. “The processes are what interest me,” Polke once said. “The picture is not really necessary. The unforeseeable is what turns out to be interesting.” (S. Polke, quoted in Sigmar Polke Farbproben-Materialeversuche-Probierbilder aus den Jahren 1973-1986, exh. cat., Galerie Klein, Bad Münstereifel, 1999, n.p.)

In Was Machen die Rudden in Mexico from 1982, Polke draws together a range of themes, techniques and media into one engaging painting. He combines painterly brushwork, bursts of pigment, kitsch imagery of sombrero, and a stenciled imagery to create a composition that re-assesses the established rules of artistic comprehension. With his characteristic dexterity of both hand and mind, Polke has extracted new meaning through this layering and juxtapositioning. In doing so he proves

that far from being a redundant practice in this era of instant electronic communication, painting remains a resourceful medium that continues to be a relevant form of communication in today's fast-paced and instantaneous society.

As with the best examples of the artist's work, here the complex laying of both imagery and technique produces a rich tapestry of associations. The upper portion of the work appears to be comprised of a wide strip piece of found hessian material printed with bands of geometric patterns and sombrero motifs. To this, Polke adds his own painterly interventions, broad swathes of white paint that embellish the extreme upper edge, before dissolving around the edges. The painterly nature of the composition continues with a larger passage of pigment that occurs where the upper section joins the more substantial lower portion. The nomadic continuation of Polke's mind can be seen in the abundance of forms that adorn the lower, larger section of canvas; green and white floral patterns being interspersed with bursts of purple pigment. But the motif which dominates the entire composition as a whole, is the regimented phalanx of male figures that Polke parades before us, commanding the central section of the composition.

As with much of the artist's work, the references that Polke includes seem tangible, yet at the same time, elusive. Painted in 1982, in the wake of the heavily boycotted 1980 Summer Olympics in Moscow, the title Was Machen die Rudden in Mexico (which translates as ‘What the Russians do in Mexico’), seems to exude the continuing tensions of the Cold War. It could also be a reference to the assassination by the Soviet secret police of the former revolutionary Leon Trotsky in Mexico in 1940—the stenciled phalanx of regimented men acting as a potent reminder of the far reaching power of the Russian state.

By fusing figuration and abstraction through a variety of media to layer one image over another to convey the idea that reality is in fact made up of many shifting layers of perception, Polke has created a unique world that exists outside the bounds of conventional logic. Fueled by his experiments with a variety of hallucinogens and the psychedelic awareness of the limitations of normal perception that they provided, Polke would go on to investigate electronic printing mistakes and distortions caused by manipulating the photocopy process to suggest a world of mystery and magic rather than to suggest clarity or meaning. In this respect his aesthetic is a strictly rational derangement of the senses, and his work follows a logical almost scientific procedural approach. It is an approach that takes as its starting point the kind of scientific paradox introduced to quantum physics by Werner Heisenberg's ‘Uncertainty Principle’ which declares that ‘the more precisely the position is determined, the less precisely the momentum is known’. This, in other words, means that perceived reality is an illusion and at best only an approximation of the real state of affairs.

In many ways, Polke completely reinvented the role of the artist, liberating them from the necessities of representation and instead turning them into alchemists, morphing the physical into the metaphysical. In works such as Untitled he attempts to explore the gaps that exist in conventional logic and perception through a metaphysical approach that attempts to generate a poetic magic between disparate images and objects. The emphasis in his work is on establishing strange and surprising visual relationships between form, color and subject in such a way that the viewer is forced to recognize the underlying sense and logic of Polke's fundamentally illogical view of the world.

Sigmar Polke photographié par Angelika Platen, Düsseldorf, 1971.
Photo Angelika Platen © 2016 The Estate of Sigmar Polke, Cologne





22B

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Un homme

signé 'Miró' (en bas au centre); signé de nouveau, daté et titré 'Joan Miró. "Un homme" 4/10/35.' (au revers)
huile et encre de Chine sur panneau
32.1 x 19 cm. (13 $\frac{1}{8}$ x 7 $\frac{7}{8}$ in.)
Peint le 4 octobre 1935.

€500,000-700,000

\$580,000-810,000
£450,000-620,000

PROVENANCE

Pierre Matisse Gallery, New York
Robert M. Light, États-Unis (acquis auprès de celle-ci, en 1936)
Vente anonyme, Sotheby's New York, 10 mai 1989, lot 417
Artcurial, Paris
Galerie Boulakia, Paris (acquis auprès de celle-ci)
Acquis auprès de celle-ci

EXPOSITION

Paris, Artcurial, *Le Belvédère Mandiargues*, mai-juin 1990, p. 194 (illustré en couleurs, p. 95).
Stockholm, Moderna Museet, *Joan Miró, Creator of new worlds*, mai-août 1998, p.101, No. 42 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE

J. Dupin, *Miró*, Paris, 1993, p. 191, No. 208 (illustré en couleurs).
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné. Paintings, 1931-1941*, Paris, 2000, vol. II, p. 138, No. 503 (illustré en couleurs).

'UN HOMME'; SIGNED, DATED AND TITLED;
OIL AND INDIA INK ON PANEL.

“La façon la meilleure d’aborder une œuvre de Miró : faire le vide en soi, la regarder sans arrière-pensée et s’y baigner les yeux”

“The best way to approach a work by Miró : create an emptiness within yourself, look into it free from any other consideration, and bathe your eyes”

— MICHEL LEIRIS





Au milieu des années 1930, Joan Miró s'éloigne plus régulièrement de Paris, où il s'était installé au début des années 1920. Ses séjours en Espagne se prolongent et il se détache petit à petit des préoccupations de l'avant-garde artistique parisienne. C'est alors que, vers 1935, son œuvre connaît un grand bouleversement que Jacques Dupin qualifiera même de «cataclysme». Miró ne peut ignorer le climat politique qui s'assombrit, les prémices de la guerre civile qui va s'abattre sur l'Espagne et l'ombre de la seconde guerre qui va bientôt ébranler le monde. Sa production artistique en sera profondément marquée et il réalise alors ce que l'on appelle ses «peintures sauvages» tel *Homme et femme devant un tas d'excréments* au sujet desquelles Dupin écrit «Quoi qu'il fasse ou qu'il tente, Miró (...), va faire surgir des monstres sous sa brosse et les monstres vont investir l'espace tout entier» (J. Dupin, *Miró*, Paris, 1961, p. 252).

— J. DUPIN

“Quoi qu’il fasse ou qu’il tente, Miró (...), va faire surgir des monstres sous sa brosse et les monstres vont investir l’espace tout entier”

Peint le 4 octobre 1935, *Un homme*, est l'un de ces monstres, figure humaine terrifiante au visage déformé et aux membres allongés et disloqués qui prend place dans un paysage à peine suggéré par de larges aplats de couleurs pures. Le lyrisme et la poésie développés dans son œuvre des années 1920 prend alors une tournure plus grave «Le monstrueux est partout, il occupe tout le champ du regard et de la sensation comme le signe et l'avertissement d'une catastrophe universelle, mais aussi comme un exorcisme capable, sinon de la conjurer, du moins de l'affronter avec la force et la lucidité du désespoir.» (*ibid*, p.254).

*In the mid-1930s, Joan Miró is leaving Paris more often, having settled there in the early 1920s. He would spend longer time in Spain and gradually detached himself from the artistic preoccupations of the Parisian avant-garde. At about that time, in 1935, his work underwent a radical change that Jacques Dupin even described as a "cataclysm". Miró could not have been unaware of the political climate that darkened the years before the civil war which was about to engulf Spain and the shadow of the war of 1939 - 1945 which was about to rock the world. His artistic production was profoundly marked by those events and he then created what are called his "savage paintings" such as *Man and woman in front of a pile of excrement* of which Dupin wrote "Whatever he did, whatever he tried, Miró (...) stirred up monsters with his brush and the monsters filled the entire space" (J. Dupin, *Miró*, Paris, 1961, p. 252).*

*Painted on the 4th of October 1935, *Un Homme* is one of those monsters; a terrifying human figure with a deformed face and long and dislocated limbs in a landscape barely suggested by broad spreads of pure colours. The lyricism and poetry he developed in his 1920s works take a more serious turn "Monstrousness is everywhere. It occupies the whole field of vision and sensation like a sign and a warning of a universal catastrophe, but also like an exorcism capable if not of conjuring one up, at least of confronting it with the strength and lucidity of despair". (*ibid*, p. 254).*



Un homme dans l'appartement de l'avenue de l'Observatoire.
© Christie's Images 2017.



Joan Miró, *Homme et femme devant un tas d'excréments*, 1935.
Fundació Joan Miró, Barcelone.

“Whatever he did, whatever he tried, Miró (...) stirred up monsters with his brush and the monsters filled the entire space”

23B

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA (1874-1949)

Constructif locomotive nord

signé 'J.Torres.GARCIA' (en haut à gauche)
et daté '29' (en haut à droite)
huile sur toile
54 x 64.8 cm. (21¼ x 25½ in.)
Peint en 1929.

€300,000-500,000

\$350,000-580,000
£270,000-440,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste
Manolita Piña de Torres-García, Montevideo
Collection particulière, New York
Galerie Lelong, Paris
Acquis auprès de celle-ci dans les années 1980

EXPOSITION

Madrid, Museo de Arte Moderno et Sociedad de Artistas Ibéricos, *Exposición de J. Torres-García*, avril 1933, No. 63 (titré 'Nord 56').
São Paulo, V São Paulo Bienal et Montevideo, *Centro de Artes y Letras de El País, Sala Torres-García*, septembre 1959-avril 1960, No. 3.
Montevideo, Museo Torres-García, *Selección de cuadros y maderas*, juillet-octobre 1967, No. 15.
Austin, The University of Texas at Austin, Art Museum; Caracas, Fundación Museo de Arte Contemporáneo et Lima, Galería INC, Museo de Arte Italiano, *Joaquín Torres-García, 1874-1949, Chronology and catalogue of the family collection*, octobre 1974-septembre 1975, p. 140, No. 56.
New York, Salander-O'Reilly Galleries Inc., *Joaquín*

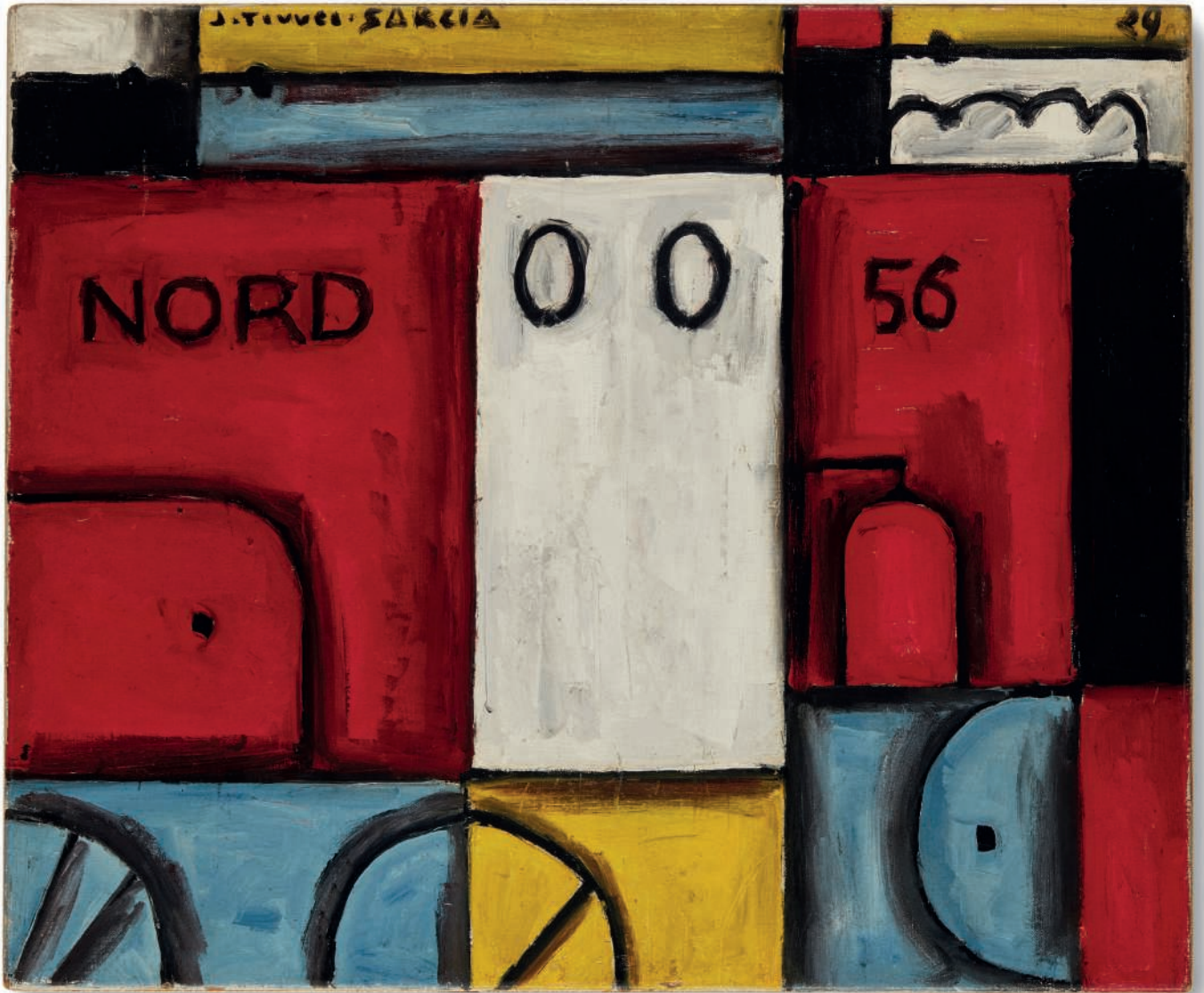
Torres-García, Paintings, Constructions and Drawings, septembre-octobre 1981, No. 3 (illustré).
Valence, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre Julio González, *Paris 1930 : arte abstracto, arte concreto, Cercle et Carré*, septembre-décembre 1990 p. 51, No. 19 (illustré en couleurs; titré 'Pintura').
Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain et Madrid, Museo Colecciones ICO, *Joaquín Torres-García, un monde construit*, mai 2002-janvier 2003 (illustré en couleurs, p. 78; titré 'Peinture').
Barcelone, Museo Picasso, *Torres-García*, novembre 2003-avril 2004, p. 320, No. 201 (illustré en couleurs, p. 215).
New York, Museum of Modern Art; Madrid, Fundación Telefónica et Malaga, Museo Picasso, *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern*, octobre 2015-mai 2017, p. 209 (illustré en couleurs, p. 70).

BIBLIOGRAPHIE

C. Schaefer, *Torres-García*, Buenos Aires, 1945, p. 28 et 86, No. 27 (illustré; titré 'Locomotora. París').
G. de Torre, *37 Obras comprendidas en el periodo 1929-1947*, Montevideo, 1959, No. 17 (illustré).
S. Benvenuto, 'Joaquín Torres-García, El pintor' in *Artes*, Montevideo, no. 2, août 1959 (illustré, p. 7).
S. Benvenuto, 'Joaquín Torres-García: El pintor' in *Revista de la Universidad de México*, Montevideo, vol. XV, no. 12, août 1961 (illustré, p. 18).
R. Pereda, *Joaquín Torres-García*, Montevideo, 1991, p. 131 (illustré en couleurs).
M.-A. Prat, *L'abstraction en France 1919-1939*, Paris, 1992 (illustré en couleurs en couverture).
M. Rowell, *Joaquín Torres-García*, Barcelone, 2009, p. 51 (illustré en couleurs; titré 'Painting').

Cette œuvre est répertoriée dans le catalogue raisonné en ligne de Joaquín Torres-García réalisé par Cecilia Torres sous le no. 1929.46.

'CONSTRUCTIF LOCOMOTIVE NORD';
SIGNED AND DATED, OIL ON CANVAS.



“Comme le disait le peintre Torres-García, nous devons vivre au sein de l’universel”

— THÉO VAN DOESBURG

“As the painter Torres-García says, we must live within the universal”

Entre 1926 et 1932, Torres-García, qui évolue dans le milieu artistique international de Paris, explore l’idée d’un ordre métaphysique invisible en proposant des œuvres structurées par une symbolique incarnant l’harmonie idéale au sein de l’univers. *Constructif Locomotive Nord* témoigne ainsi de la volonté de l’artiste de s’inscrire dans

la vision esthétique du néoplasticisme, abstraction rigoureuse dont la construction de lignes verticales et horizontales - formant une grille contenant des aplats de couleurs rectangulaires - offre à l’artiste la transcendance spirituelle qu’il recherchait. En 1929, année d’exécution de la présente œuvre, Torres-García fait la connaissance de Piet Mondrian. A l’instar de ce dernier et de Theo van Doesburg, la maturité de son langage pictural est à comprendre sous le prisme de cette grille, dont les relations linéaires et spatiales permettent d’aborder les relations opposées du cosmos - mâle et femelle, matériel et spirituel, actif et passif - dans un équilibre dynamique et créatif. Alors en pleine transition,

Torres-García s’affranchit donc d’une tradition néo-classique pour s’engager pleinement dans une abstraction symbolique et intellectuelle. Dans une palette saisissante de rouge, bleu, jaune, noir et blanc au fort impact graphique, la juxtaposition des formes confère quant à elle à la peinture une énergie poignante. Si l’artiste s’approprie les valeurs néo-plastiques d’ordre et d’harmonie structurelle vers une vision du monde expansive et humaniste, il puise également dans le répertoire de symboles anciens et de religions

mystiques à même de conférer à son œuvre une puissance spirituelle et émotionnelle plus profonde. L’incorporation de motifs figuratifs dans ses abstractions, dont le présent tableau est l’un des prémices, marquera ainsi le début de l’engagement artistique proposé par Torres-García dans son Constructivisme universel, qu’il développera en avril 1934, à son retour en Uruguay.



Piet Mondrian, *Composition with large red plane, yellow, black, gray and blue*, 1921.
Haags Gemeentemuseum, La Haye.

Working in the international milieu of Paris between 1926 and 1932, Torres-García sought to translate an invisible, metaphysical order in paintings symbolically structured to embody an ideal harmony within the universe. As Constructif Locomotive Nord can testify, Neo-Plasticism offered the meticulous purity and spiritual transcendence that Torres-García sought as he transitioned out of his earlier neo-classical period, and his paintings from 1929 are the first to commit fully to the symbolic and intellectual abstractions of the grid. In 1929, year of the execution date of the present work, Torres-García met Piet Mondrian. Like van Doesburg and Mondrian, Torres-García defined his mature pictorial language around the grid, whose linear and spatial relationships posited the oppositional relationships of the cosmos—male and female, material and spiritual, active and passive—in dynamic and creative equilibrium. The striking palette of red, blue, yellow, black and white has a strong graphic impact, and the juxtaposition of shapes gives the painting a tensile energy. He assimilated the neo-plastic values of order and structural harmony within an expansive humanistic worldview, and he drew on a multitude of ancient symbolologies and mystical beliefs to imbue his works with deeper spiritual and emotional power. The incorporation of figurative motifs across the gridded spaces of his abstractions, as anticipated in the present work, marked the beginnings of a new, integral aesthetic that Torres-García would promote as Universal Constructivism following his return to Uruguay in April 1934.

NORD



24B

LUCIO FONTANA (1899-1968)

Concetto spaziale, Attese

signé, titré et inscrit 'L. Fontana "'Concetto spaziale,
ATTESE" 1+1-111 34' (au dos)
peinture à l'eau sur toile
50 x 65 cm. (19 5/8 x 25 5/8 in.)
Peint en 1962-1963.

€2,000,000-3,000,000

\$2,400,000-3,600,000
£1,800,000-2,800,000

PROVENANCE

Marlborough Galleria d'Arte, Rome
Galerie Pierre, Stockholm
Collection privée, Stockholm
Vente anonyme, Bukowskis, Stockholm, 24 avril
1997, lot 139
Galerie Boulakia, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1998

EXPOSITION

Stockholm, Galerie Pierre, *Fontana*, avril-mai 1984.
Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris,
Lucio Fontana - Rétrospective, avril-août 2014, No.
185 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition
pp. 188 et 225).

BIBLIOGRAPHIE

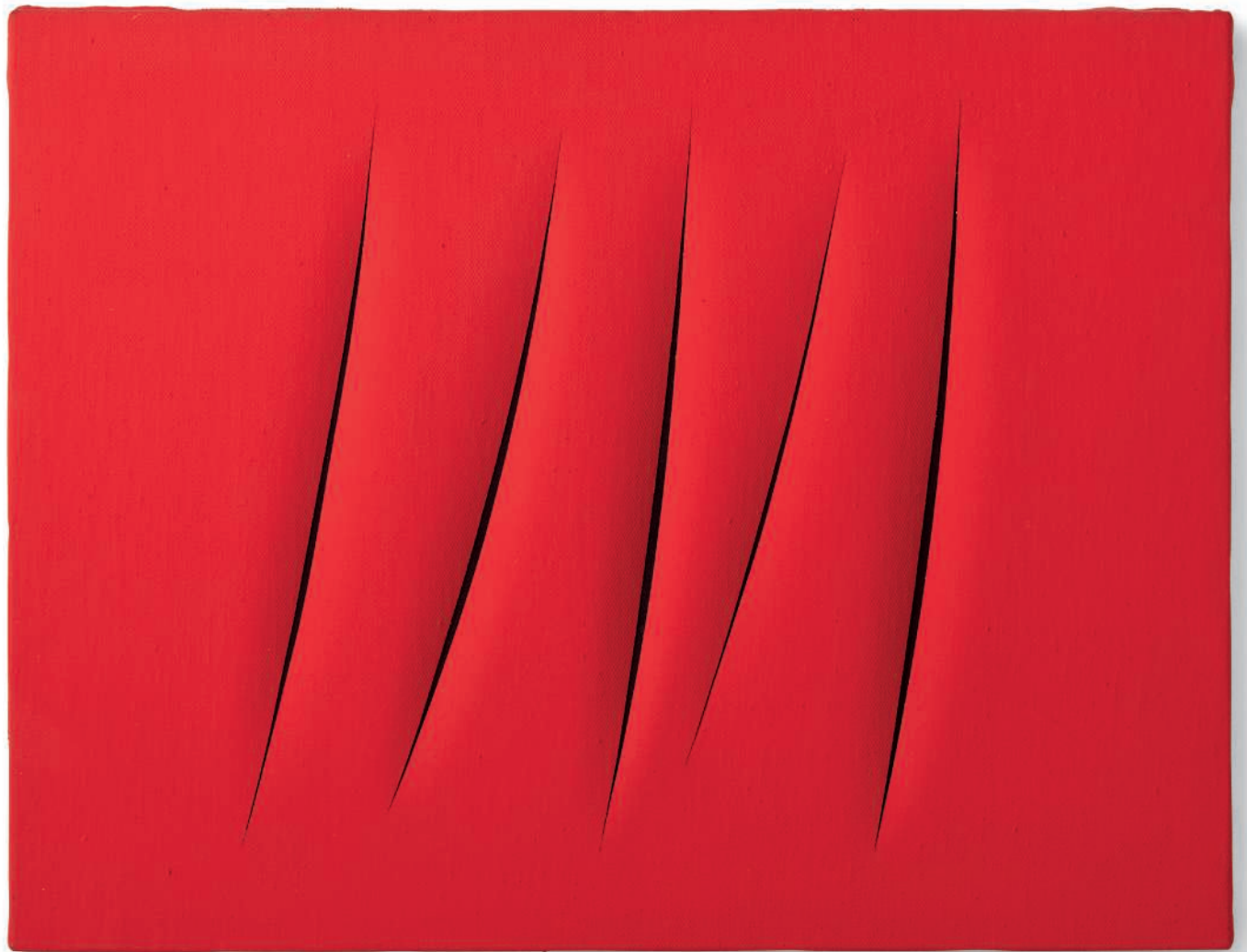
E. Crispolti, *Lucio Fontana, Catalogue raisonné des
peintures, sculptures et environnements spatiaux*,
Vol. II, Bruxelles, 1974, No. 64 T 6 (illustré p. 134).
E. Crispolti, *Fontana. Catalogo generale*, Vol. II,
Milan, 1986, No. 63 T 6 (illustré p. 453).
E. Crispolti, *Lucio Fontana : Catalogo ragionato di
sculture, dipinti, ambientazioni*, Vol. II, Milan, 2006,
No. 63 T 6 (illustré p. 641).

'CONCETTO SPAZIALE, ATTESE'; SIGNED,
TITLED AND INSCRIBED ON THE REVERSE;
WATERPAINT ON CANVAS.

**“Avec la fente, j’ai inventé une
formule dont je ne pense pas qu’elle
puisse être perfectionnée. Je suis
parvenu avec cette formule à donner
au spectateur une impression de
calme spatial, de rigueur cosmique,
de sérénité dans l’infini”**

**“With the slash I invented a formula
that I don’t think I can perfect.
I managed with this formula to give
the spectator an impression of spatial
calm, of cosmic rigor, of serenity
in infinity”**

— LUCIO FONTANA





Lucio Fontana, 1960.
Photo Charles Wilp © Fondation Lucio Fontana, Milano / by SIAE / ADAGP, 2017.

“Quand je travaille sur l’une de mes toiles perforées, je ne veux pas faire une peinture : je veux ouvrir l’espace, créer une nouvelle dimension pour l’art, me rattacher au cosmos lorsqu’il s’étend sans fin au-delà du plan restrictif du tableau”

— LUCIO FONTANA

Cinq entailles allongées incisent la surface de *Concetto spaziale, Attese* de Lucio Fontana. Ni destructrices ni violentes, ces fentes iconiques constituent un acte de création à part entière. Fontana a transcendé la surface de la toile pour l’ouvrir sur un espace obscur et mystérieux : par ce geste d’une apparente simplicité, il invite le spectateur à se laisser absorber tout entier dans l’infinité ténébreuse située au-delà du plan de l’image. Ce faisant, l’artiste ouvre, tant au propre qu’au figuré, une nouvelle dimension de possibilités pour faire progresser le cours de l’art, dans ce qu’il voit comme une nouvelle ère «spatiale». «Comme peintre, déclare-t-il, quand je travaille sur l’une de mes toiles perforées, je ne veux pas faire une peinture : je veux ouvrir l’espace, créer une nouvelle dimension pour l’art, me rattacher au cosmos lorsqu’il s’étend sans fin au-delà du plan restrictif du tableau» (L. Fontana, cité dans *La Connaissance*, de J. van der Marck et E. Crispolti, Bruxelles, 1974, p. 7).

Tranchant avec éclat sur le rouge intense et monochrome, les cinq incisions varient subtilement par leur longueur et leur angle, et leur placement rythmique démontre la scrupuleuse attention de Fontana pour le détail et son attachement extrême à affiner sa technique pour en extraire la dimension la plus lyrique qui soit. Les tranches élégantes, presque dansantes, ne sont pas nées d’un geste impulsif et non planifié : avant d’exécuter son geste, Fontana contemple la toile un long moment avec une immense concentration. «Il faut vraiment que je sois dans la bonne disposition pour réaliser cette tâche», a-t-il un jour déclaré au photographe Ugo Mulas (Lucio Fontana, cité dans *Lucio Fontana* de S. Whitfield, catalogue de l’exposition à la Hayward Gallery, Londres, 2000, p. 31).

Le geste de la coupure, devenu iconique, s’inscrit dans la continuité logique des précédentes explorations artistiques de l’artiste. En 1947, il quitte l’Argentine pour rentrer en Italie et, avec la fondation du *Spazialismo*, un mouvement qui cherche à révolutionner l’art, il émerge comme un pionnier de l’art d’avant-garde des années d’après-guerre. Impressionné et intrigué par les progrès immenses de la science, de la technologie, de la physique quantique et du voyage dans l’espace, Fontana s’atèle à concevoir un art en phase avec l’esprit de l’époque, incarnant la nouvelle conception de l’espace comme un univers indéterminé, sans confins ni limites.

À la suite de ses premières séries de *buchi*, dans lesquelles il perce délibérément ses toiles, créant une constellation de petits coups de couteau, Fontana s’embarque dans les *tagli* à la fin de l’année 1958, en partie pour répondre aux développements de l’art contemporain en Italie en 1957-58, particulièrement à la première exposition des peintures monochromes d’Yves Klein à Milan en 1957, à la rétrospective Jackson Pollock à Rome en

1958, et à l’ascension de l’*Art Informel*. En réaction au tournant contemporain de l’*action painting* de cette époque, les *tagli* évoquent l’exécution gestuelle dans la recherche de la réalisation d’une présence plus métaphysique. Fontana combine ainsi la pureté du monochrome des toiles de Klein, avec l’acte violemment physique de Pollock, atteignant ainsi quelque chose de théâtral, quoique serein, et empreint d’une élégance minimale.

Dans ses premiers *tagli*, l'artiste marque la surface par de larges séquences de petites entailles, développant progressivement son procédé et sa technique, en allongeant les coupures et en réduisant leur nombre sur la toile. Dès 1962-1963, l'année où il réalise *Concetto spaziale, Attese (1962-63)*, il fait preuve d'une maîtrise parfaite de sa technique, créant des œuvres comme celle présentée ici, dans laquelle l'impact théâtral des entailles élonguées et équilibrées est renforcé par la surface monochrome immaculée.

«Mes coupures sont avant tout un énoncé philosophique, un acte de foi dans l'infini, une affirmation de la spiritualité. Quand je m'assois pour contempler une de mes coupures, je ressens immédiatement un élargissement de l'esprit, je me sens comme un homme libéré des fers de la matière, un homme qui ne fait qu'un avec l'immensité du présent et du futur.» (L. Fontana, cité dans *Lucio Fontana : Venice/New York*, de L. M. Barbero, catalogue de l'exposition au musée Guggenheim, New York, 2006, p. 23).

Five sweeping slashes incise the spectacular red canvas of Lucio Fontana's Concetto spaziale, Attese (1962-63). Neither destructive nor violent, these iconic cuts were an act of creation. Fontana transcended the surface of the canvas to reveal an enigmatic dark space beyond: with this apparently simple gesture, he invited the viewer to be consumed by the dark infinity beyond the picture plane. In doing so, Fontana opened up, both literally and figuratively, a whole new dimension of possibilities to advance the course of art in what he saw as a new 'spatial' era. 'As a painter,' he said, 'while working on one of my perforated canvases, I do not want to make a painting: I want to open up space, create a new dimension for art, tie in with the cosmos as it endlessly expands beyond the confining plane of the picture' (L. Fontana, quoted in J. van der Marck and E. Crispolti, La Connaissance, Brussels, 1974, p. 7).

Glowing against the rich red of its monochrome field, the five incisions subtly vary in length and angle and their rhythmic placement demonstrate Fontana's scrupulous attention to detail and his extreme dedication to refining his technique to its most lyrical. The elegant, almost balletic slices are not born of an impulsive and unplanned gesture: before making his move, Fontana would



Caravaggio, Michelangelo Merisi da 1571-1610 (*La Madone du rosaire*, vers 1607). Kunsthistorisches Museum, Vienne / © Mondadori Electa / Bridgeman Images.



Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951. The Museum of Modern Art. Gift of Mr. and Mrs. Ben Heller © 2017 Barnett Newman Foundation © ADAGP Paris, 2017.



Lucio Fontana, pour 'Uomo Vogue', 1967.
Photo Ugo Mulas © Ugo Mulas Heirs. All rights reserved.

“While working on one of my perforated canvases, I do not want to make a painting: I want to open up space, create a new dimension for art, tie in with the cosmos as it endlessly expands beyond the confining plane of the picture”

spend a long period contemplating the canvas with immense concentration. ‘I really have to be in the right mood to perform this task’, he once told the photographer Ugo Mulas (Lucio Fontana quoted in S. Whitfield, Lucio Fontana, exh. cat., Hayward Gallery, London, 2000, p. 31).

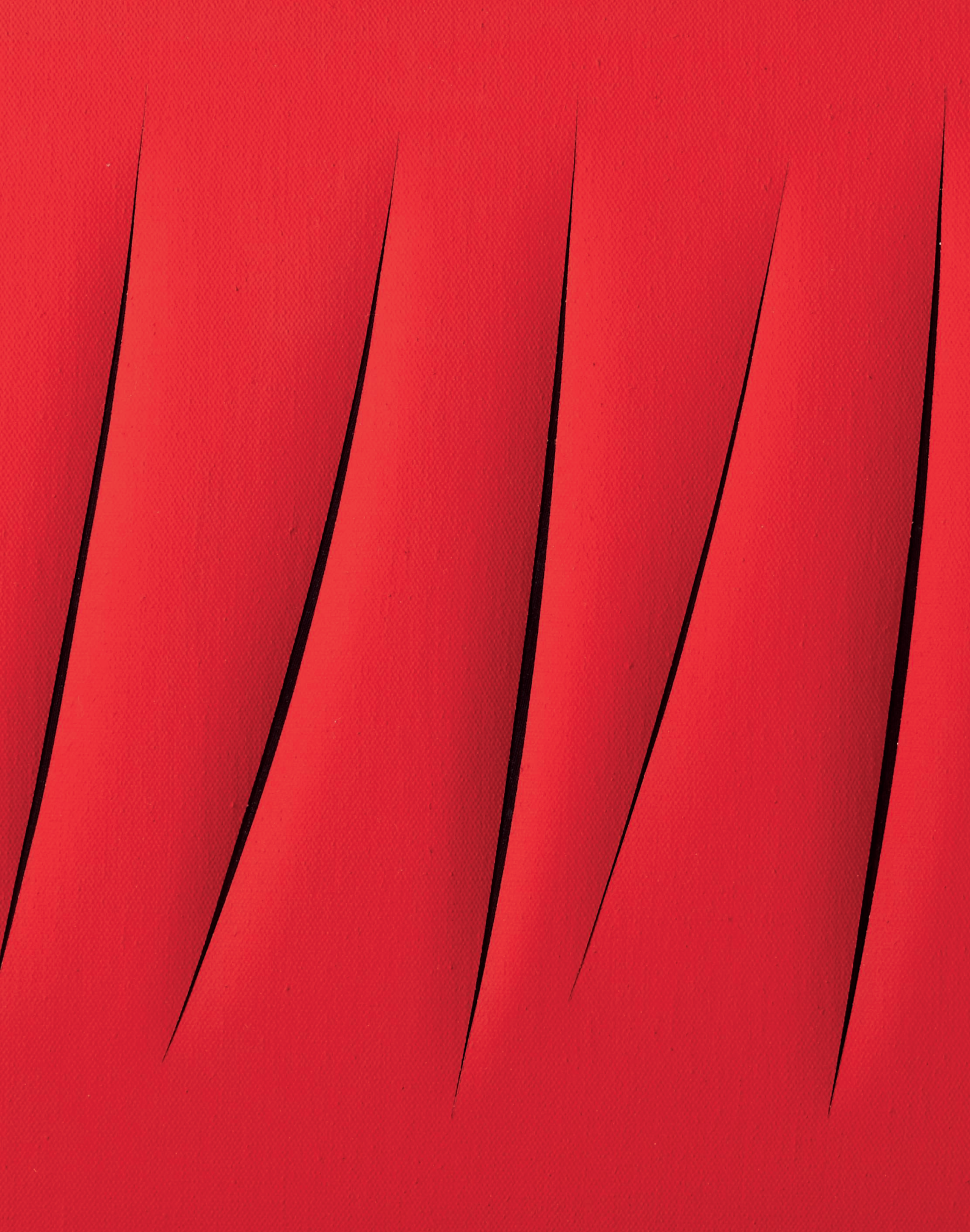
The iconic gesture of the cut had developed as a logical continuation of Fontana’s earlier artistic explorations. In 1947, Fontana returned to Italy from Argentina and emerged as a pioneer of post-war avant-garde art with the foundation of Spazialismo, a movement that sought to revolutionise art. Awed and intrigued by the monumental leaps in science, technology, quantum physics and space travel, Fontana conceived of an art that would emulate to the spirit of the time, embodying the new conception of space as an indeterminate universe without confines or limits.

Following his earlier series of buchi, in which he deliberately punctured the canvas creating a constellation of small stabs, Fontana embarked on the tagli at the end of 1958, partly in response to the developments in contemporary art in Italy during 1957-58, particularly Yves Klein’s first exhibition of monochrome paintings in Milan in 1957, Jackson Pollock’s retrospective in Rome in 1958, and the predominant rise of Art Informel. In response to the contemporary turn toward action painting at this time, tagli evoked this gestural performance while seeking the realization of a more metaphysical presence. Fontana combined the highly saturated monochromatic purity of Klein’s canvases with Pollock’s violently physical action, thus achieving something dramatic yet serene and full of minimal elegance.

In his early tagli, the artist marked the surface with large sequences of small slashes, gradually developing his process and technique, lengthening the cuts and reducing their number on the canvas. By 1962-1963, the year that Fontana executed Concetto spaziale, Attese (1962-63), he had perfectly mastered his technique creating works like the present one in which the dramatic impact of the elongated and rhythmically poised cuts are heightened by the pristine monochrome surface. ‘My cuts are above all a philosophical statement, an act of faith in the infinite, an affirmation of spirituality. When I sit down to contemplate one of my cuts, I sense all at once an enlargement of the spirit, I feel like a man freed from the shackles of matter, a man at one with the immensity of the present and of the future’ (L. Fontana quoted in L. M. Barbero, Lucio Fontana: Venice/New York, exh. cat. Guggenheim Museum, New York, 2006, p. 23).



Gerhard Richter, *Abstraktes Bild [747-4]*, 1991, collection privée.
Collection privée © Gerhard Richter



■ 25B

JEAN-PIERRE RAYNAUD (né en 1939)

Mur PVC N°1500

signé et titré 'RAYNAUD "MUR PVC No. 1500"
Raynaud' (au dos)
PVC peint, bois, métal, vinyle, pelle et poignée
241 x 140 x 10 cm. (94 $\frac{7}{8}$ x 55 $\frac{1}{8}$ x 3 $\frac{7}{8}$ in.)
Réalisé en 1969.

€20,000-30,000

\$24,000-35,000

£18,000-27,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Sotheby's, Londres, 25 mai 1989,
lot 338
Acquis lors de cette vente

EXPOSITION

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Raynaud*,
janvier-novembre 1970, No. 8 (illustré sur le carton
d'invitation; illustré au catalogue de l'exposition).
New York, Alexandre Iolas Gallery, *Raynaud*, 1970.

BIBLIOGRAPHIE

J. Caumont, *Raynaud*, Paris, 1971.
A. M. Hammacher, *JP Raynaud*, Paris, 1991, No 8
(illustré p. 64).
D. Durand-Ruel, *Jean-Pierre Raynaud, catalogue
raisonné 1962-1973, Tome 1*, 1998, No. 262 (illustré
en couleurs p. 145).

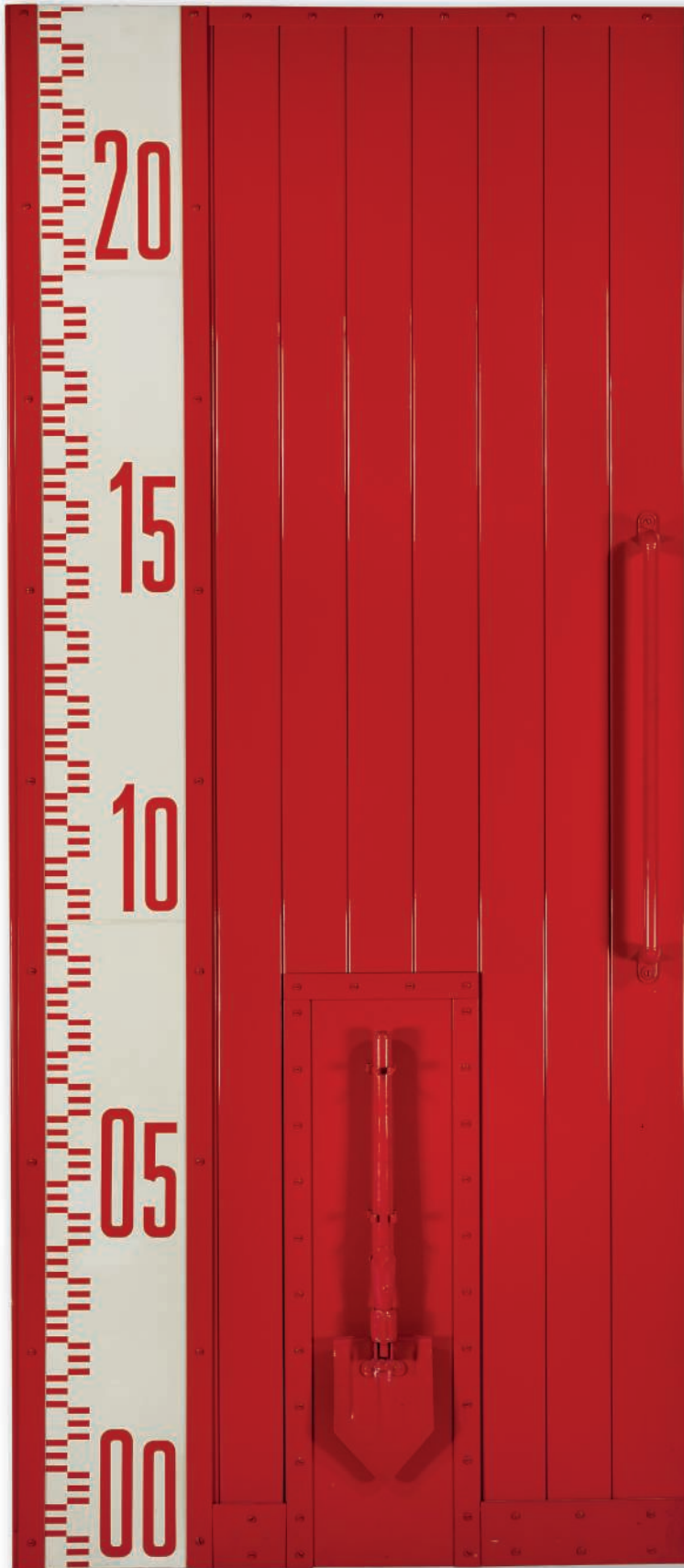
Cette oeuvre est enregistrée dans les archives de
Madame Denyse Durand-Ruel sous le No. 512.

'MUR PVC N°1500'; SIGNED AND TITLED ON
THE REVERSE; PAINTED PVC, WOOD, METAL,
VINYL, SPADE AND HANDLE.

**“La réalité a toujours été pour moi
le vecteur optimum pour le regard
et la pensée. C’est vrai que je suis
un grand croyant de la réalité.
C’est ma philosophie”**

**“For me reality has always been
the optimal vector for looking and
thinking. It’s true that I am a great
believer. It’s my philosophy ”**

— JEAN-PIERRE RAYNAUD



CHRISTIAN BOLTANSKI (né en 1944)

Monument

34 photographies, cadres en métal, ampoules et système électrique sur panneau
198 x 62 cm. (78 x 24 3/4 in.)
Réalisé en 1986.

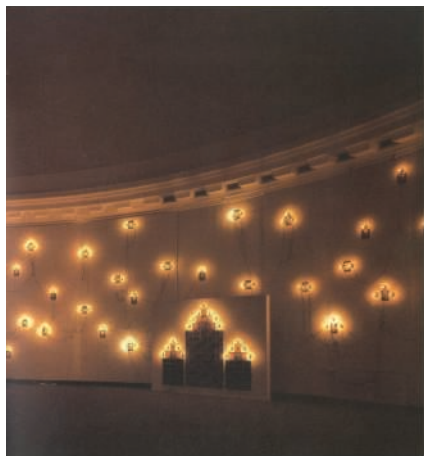
€40,000-60,000

\$47,000-69,000
£36,000-53,000

PROVENANCE

Galerie Daniel Varenne, Genève
Collection privée, Neuilly-sur-Seine
Vente anonyme, Christie's, Londres, 5 décembre 1996, lot 89
Galerie Daniel Varenne, Genève
Vente anonyme, Artcurial, Paris, 9 décembre 2003, lot 441
Acquis lors de cette vente

'MONUMENT'; 34 PHOTOGRAPHS, METAL FRAMES, LIGHT BULBS AND ELECTRIC ENGINE MOUNTED ON BOARD.



Les Enfants de Dijon et Monument. Vue d'installation, Palazzo delle Prigione, 42^e Biennale de Venise, 1986.
© Elke Walford/Hamburger Kunsthalle, Hambourg / Tous droits réservés © ADAGP, Paris, 2017.

Fasciné par la mémoire collective, la mort et le passage du temps, Christian Boltanski appréhende ces thématiques au travers de sculptures, d'installations, d'archives et de photographies, dont beaucoup, depuis des 1985, font écho à l'histoire de l'Holocauste. En 1986, lorsqu'il réalise Monument, Christian Boltanski est invité à participer au Pavillon français de la Biennale de Venise et y présente les *Enfants de Dijon* dans les anciennes prisons du Palais Ducal, un lieu empreint d'histoire et de tragédie. L'année suivante, lors de la documenta de Kassel, il poursuit l'exploration de cette thématique avec une grande installation comprenant des dizaines de photographies d'enfants et d'adolescents éclairées par une ampoule.

S'inscrivant de la continuité de ces œuvres magistrales, *Monument* donne à voir le visage en noir et blanc d'une fillette, semblant flotter au-dessus de photographies de papiers cadeaux. Le contraste entre la gravité du portrait et la légèreté du papier rouge engendre une tension, accentuée par les ampoules disposées en triangle, rappelant la trinité que l'artiste aime convoquer dans ses œuvres et qui évoquent le principe catholique selon lequel tous les hommes peuvent être sauvés et devenir des saints. Cette œuvre se révèle ainsi faite de plusieurs oppositions : la joie et la tristesse, l'ombre et la lumière, le morbide et le cérémonial, l'anonymat et la célébration de l'identité.

Les images utilisées dans la série des *Monuments* sont en réalité des photographies de photographies. En résulte une image floue, qui confère l'illusion d'une certaine monumentalité. En ressuscitant des photographies déjà utilisées dans des travaux précédents, Boltanski souligne le phénomène de reproductibilité ainsi que la fonction de déshumanisation de ce procédé. Dans *Monument*, l'artiste incite in fine le spectateur à se confronter au sujet de la photographie en se rapprochant au plus près des visages et en évacuant tout contexte extérieur.

Fascinated by collective memory, death and the passage of time, Christian Boltanski encompasses those subjects in sculptures, installations, archives and photographs, many of them, since 1985, reflecting the history of the Holocaust. When he created Monument in 1986, Christian Boltanski was invited to exhibit in the French Pavilion at the Venice Biennale and presented Les Enfants de Dijon [Children of Dijon] in the former prisons of the Ducal Palace, a place imbued with history and tragedy. The following year, at the Kassel Documenta, he continued to explore the subject with a large installation including dozens of photographs of children lit by a light bulb.

As a continuation of those masterly works, Monument shows the face of a little girl in black and white which seems to float above photographs of gift-wrapping paper. The contrast between the seriousness of the portrait and the lightness of the red paper creates a tension, accentuated by the light bulbs arranged in a triangle, reminiscent of the trinity which the artist likes to introduce into his works and invoking the Catholic principle that all of us can be saved and become saints. Thus, the work shows how it is formed of several contrasts: joy and sorrow, shadow and light, the morbid and the ceremonial, anonymity and the celebration of identity.

The images used in the Monuments series are in fact photographs of photographs, resulting in a fluid image and presenting the illusion of a certain monumentality. By resuscitating photographs already used in earlier works, Boltanski stresses the phenomenon of reproducibility and the dehumanising nature of that process. In Monument, ultimately the artist forces viewers to question themselves about photography by bringing them into close proximity with the faces and eliminating all external context.



.27B

TONY CRAGG (né en 1949)

Autoportrait

collage d'objets en plastique et bicyclette
175 x 84 x 4 cm. (68⁷/₈ x 33¹/₈ x 1¹/₂ in.)
Réalisé en 1981.

€40,000-60,000

\$47,000-69,000
£36,000-53,000

PROVENANCE

Galerie Chantal Crousel, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1981

'SELF PORTRAIT'; COLLAGE OF PLASTIC
ELEMENTS AND BIKE.



Marcel Duchamp, Roue de bicyclette, 1963 © Collection privée /
Cameraphoto Arte Venezia / Bridgeman Images © ADAGP, Paris, 2017.

“Mon intérêt premier pour la fabrication d’images et d’objets c’était, et c’est toujours, la création d’objets qui n’existent pas dans la nature ou dans le monde fonctionnel, et qui reflètent ou transmettent des informations et des sentiments à propos du monde et de ma propre existence”

“My initial interest in making images and objects was, and still remains, the creation of objects that don’t exist in the natural or in the function world, which can reflect and transmit information and feelings about the world and my own existence”

— TONY CRAGG



JOHN BALDESSARI (né en 1931)
*Raised Eyebrows/Furrowed
 Foreheads:(Black Eyebrow and Wild Hair)*

impression jet d'encre 3D et acrylique sur panneau
 244.1 x 147.6 x 10.1 cm. (96 $\frac{1}{8}$ x 58 $\frac{1}{8}$ x 4 in.)
 Réalisé en 2008.

€80,000-120,000

\$93,000-140,000
 £71,000-110,000

PROVENANCE

Marian Goodman Gallery, New York
 Acquis auprès de celle-ci en 2009

EXPOSITION

New York, Marian Goodman Gallery, *John Baldessari, Raised eyebrows/Furrowed foreheads*, novembre 2008-janvier 2009, No. 15 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 43; vue d'exposition illustrée en couleurs au catalogue d'exposition p. 13).

L'œuvre sera incluse dans *John Baldessari Catalogue Raisonné. Volume 5*, actuellement en préparation sous la direction de Patrick Pardo.

'RAISED EYEBROWS/FURROWED FOREHEADS:(BLACK EYEBROW AND WILD HAIR)'; THREE-DIMENSIONAL ARCHIVAL PRINT LAMINATED WITH LEXAN AND MOUNTED ON SINTRA WITH ACRYLIC.



Franz Xaver Messerschmidt, *Un fou évident*, 1770-1783
 © Galerie du Belvédère, Vienne.

N'est-il pas causasse qu'un artiste considéré comme l'un des pères de l'art conceptuel fit de sourcils froncés par la consternation son principal motif ? Fortement influencé par Marcel Duchamp, John Baldessari a été l'une des figures centrales de la pensée dissidente contre le système et le marché de l'art depuis les années 1960 et a vu beaucoup de sourcils se lever et de fronts se plisser, chez ses observateurs décontenancés par sa juxtaposition ironique d'images et de déclarations sorties de leur contexte d'origine et ne fournissant aucune interprétation directe.

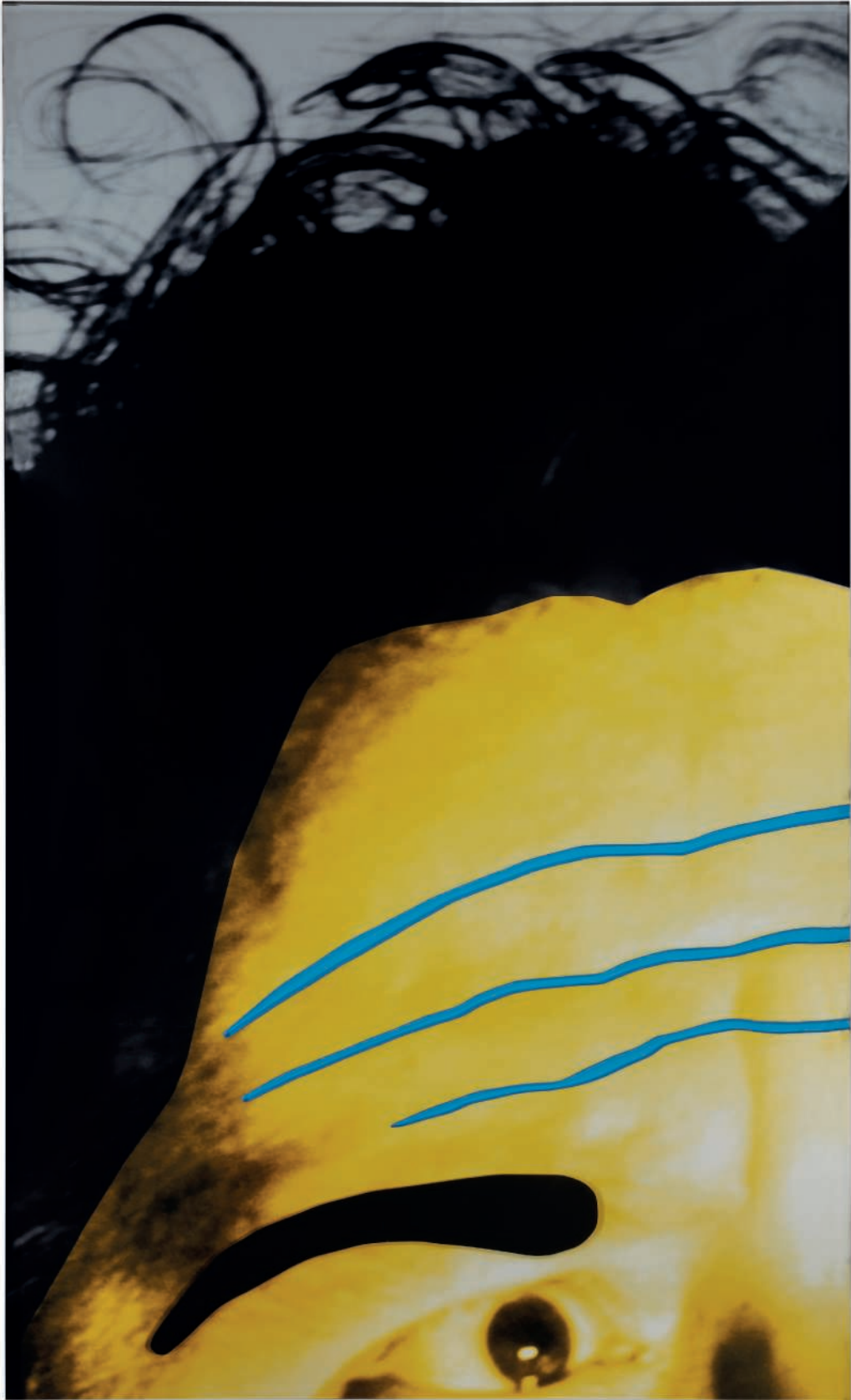
Les séries des *Raised Eyebrows/Furrowed Foreheads* continuent, à travers la représentation fragmentée de parties du corps, l'exploration de l'identité humaine, signature de l'œuvre de Baldessari. Ayant précédemment réglé leur compte aux parties inférieures du corps dans ses séries des *Noses & Ears* (2006) et des *Arms and Legs* (2007), il lève ici son regard vers les sourcils et les fronts, lieu où vient se nicher l'humanité. L'artiste utilise des visages tirés de films historiques, dotés d'expressions qui suggèrent la surprise ou le scepticisme, la peur ou la joie. Toutefois, alors que le travail d'acteur consiste à magnifier les expressions banales du personnage pour en révéler les pensées et états intérieurs, Baldessari procède ici à une modification sémantique, emblématique de son œuvre. Comme l'illustre brillamment *Raised Eyebrows/Furrowed Foreheads*, le fragment de mélodrame, privé de son ancien contexte de grand écran, devient un oxymore pictural de l'inquiétude et de la peur, animées par des arabesques additionnelles imprimées en 3D, à la manière d'Arp.

Rappelant les sculptures grotesques du XVIII^e siècle du maître autrichien des distorsions faciales, Xavier Messerschmidt, le sourcil noir et les cheveux en bataille de cette œuvre se substituent à l'ensemble du visage, perdent leur aspect réaliste pour devenir excentriquement abstraits. Comme l'analyse Michael Govan : «L'œuvre de Baldessari possède quelque chose comme un humour profond. Elle est drôle, mais...elle vous conduit quelque part. Elle n'est jamais une courte plaisanterie qui s'arrête là. Elle se fonde toujours sur une philosophie, une considération, une reconsidération, une manière de voir, profondes. Elle n'est jamais drôle juste pour être drôle».

Isn't it funny how someone regarded as one of the fathers of Conceptual art should make brows knitted in consternation his prime motif? Heavily influenced by Marcel Duchamp, John Baldessari has been a key figure in dissenting thought against the art system and the art market since the 1960s and has seen many of his viewers' eyebrows raise and foreheads burrow, puzzled by his ironical juxtaposition of images and statements, taken out of their original context and providing no direct interpretation.

The series Raised Eyebrows/Furrowed Foreheads continues Baldessari's signature exploration of human identity, through the fragmented depiction of parts of the body. Having earlier settled score on the account of the body's lower parts in his series Noses & Ears (2006) and Arms and Legs (2007), he moves his sights here upward to eyebrows and foreheads, the locus of humankind. The artist uses faces taken from historical films with expressions suggesting surprise or scepticism, fear or joy. However, while the actor's job is to magnify commonplace expressions of his character in order to reveal his inner thoughts and states of being, Baldessari proceeds here to his signature shift of meaning. As the present work brilliantly illustrates, the fragment of melodrama deprived of its former big-screen context becomes a pictorial oxymoron of cinematic worry and fear animated by Arp-like add-on 3-D printed arabesques.

Reminiscent of the grotesque sculptures of the XVIII century Austrian master of facial distortions Xavier Messerschmidt, black eyebrow and wild hair in the present work substitute for the face as a whole, they lose their realistic aspect and become eccentrically abstract. As Michael Govan reflects: "Baldessari's work possesses something like deep humour. It's funny, but ... it leads you somewhere. It's never a one-liner that ends there. It's always based on some deep philosophy, consideration, reconsideration, way of seeing. It's never just funny for the sake of being funny".



GARY HUME (né en 1962)

The Moon

signé, titré et daté "THE MOON" HUME X' (au dos)
gloss paint sur panneau d'aluminium
244 x 161 cm. (96 1/8 x 63 3/8 in.)
Réalisé en 2009.

€50,000-70,000

\$58,000-81,000
£45,000-62,000

PROVENANCE

Sprüth Magers, Berlin
Acquis auprès de celle-ci en 2009

EXPOSITION

Londres, Tate Britain, *Gary Hume*, juin-septembre 2013, No. 10, p. 75 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 53).

BIBLIOGRAPHIE

S. O'Hagan, "Gary Hume 'I couldn't hold down a job. That's why I became an artist'", in *The Guardian*, 18 mai 2013 (illustré en couleurs sur le site internet).
L. Cumming, "Patrick Caulfield/Gary Hume review", in *the Guardian*, 6 juin 2013 (illustré en couleurs sur le site internet).

'THE MOON'; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE; GLOSS PAINT ON ALUMINIUM PANEL.



Tom Wesselmann, *Seascape #22*, 1967
© Estate of Tom Wesselmann © ADAGP, Paris, 2017.

The Moon appartient à une célèbre série de peintures à grande échelle exécutées en utilisant une peinture-émail, que Gary Hume entama vers 2006 en réponse à ses vacances estivales dans le Nord-Ouest de l'état de New York, et qui sert de commentaire social sur l'influence de la culture américaine. Malgré sa composition simplifiée et son utilisation limitée de la couleur, un examen plus approfondi de *The Moon* en dévoile le récit caché. Ses formes, composées en utilisant seulement quatre couleurs, semblent a priori non reconnaissables et même fortuites, mais, par la suite, l'image du pompon d'une pom-pom-girl, tenu en hauteur par un long bras fluet, émerge de l'arrière-plan. Dans un style particulièrement épuré, Hume place derrière le bras ce qui ressemble à un orbite lunaire blanc, ouvrant ainsi à l'interprétation de larges bandes de la toile, défiant la capacité du spectateur à relier les points entre eux.

La pom-pom girl, en tant que symbole, représente simultanément l'innocence et sa perte. Dans cette œuvre, Hume atteint ce symbolisme en déplaçant le contexte de la figure, méthode dont Tom Wesselmann s'était précédemment fait le maître dans ses représentations féminines pop. Exploitant l'esthétisme produit en masse, Hume extrait des images de livres et de magazines et, par l'agrandissement et le zoom, place la figure dans un moment temporel indiscernable. Le personnage n'a pas conscience d'être capturé dans ce récit, faisant de l'observateur un voyeur. Hume acquit d'abord une reconnaissance internationale comme artiste des YBA, au début des années 1990, avant de représenter la Grande-Bretagne à la Biennale de Venise en 1999. Emblématique de la maturité artistique de Hume et ayant fait partie de la rétrospective que le Tate Britain lui consacra en 2013, *The Moon* démontre brillamment le talent de l'artiste pour créer une œuvre frappante, mystérieuse, suspendue entre l'abstraction et la figuration.

The Moon belongs to a renowned series of large-scale paintings executed using gloss household paint, which Gary Hume begun around 2006 as a response to his annual summers in upstate New York and that serve as a social commentary on the influence of U.S. culture. Despite its simplified composition and limited use of colour, at a closer look The Moon unveils the hidden narrative. Its forms, composed by using only four colours, first seem unrecognizable and even haphazard, but eventually the image of a cheerleader's pom-pom held aloft by a long, slender arm emerges against the background. In a highly reductive style, Hume places what seems to be a white, lunar orb behind the arm and thus opens large swaths of the painting to interpretation, challenging the viewer's ability to connect the dots.

The cheerleader, as a symbol, simultaneously represents innocence and its loss. In this instance, Hume achieves this symbolism by removing the context of the figure, the method earlier mastered by Tom Wesselmann in his pop depictions of women. Exploiting the mass-produced aesthetic, Hume takes images from books and magazines and through blowing-up and zooming-in places the figure in an indistinguishable moment in time. The character is unaware of being captured in this narrative and as a result the viewer becomes a voyeur. Hume first won international recognition as a YBA artist in the early 1990s and later represented Britain in the Venice Biennale in 1999. Emblematic of Hume's mature style and included in his retrospective at Tate Britain in 2013, The Moon brilliantly exemplifies his talent in creating arresting, intriguing work hovering between abstraction and figuration.



■ 30B

HAIM STEINBACH (né en 1944)

exuberant relative #1

signé et daté 'Haim Steinbach '86 V-I EI'

(au dos de l'étagère)

étagère en bois laminé plastifié, deux brosses de toilette

en plastique, deux casques en plastique et quatre

canettes de bière

64,5 x 139,6 x 40,6 cm. (25½ x 55 x 16 in.)

Réalisé en 1986.

€50,000-70,000

\$58,000-81,000

£45,000-62,000

PROVENANCE

International with Monument, New York

Anita Fiedman Fine Art, New York

Collection Eleonore S. et John M. Shoenberg,

États-Unis

Vente anonyme, Christie's, New York, 18 novembre

1997, lot 119

Collection privée, Israël

Galerie Laurent Godin, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 2010

**'EXUBERANT RELATIVE #1'; SIGNED, DATED
AND INSCRIBED ON THE REVERSE OF THE
SHELF; PLASTIC LAMINATED WOOD SHELF,
TWO PLASTIC TOILET BRUSHES, TWO
PLASTIC BEVERAGE HELMETS AND FOUR
ALUMINUM BEER CANS.**



Haim Steinbach, *exuberant relative #2*. Collection Whitney Museum of American Art, New York.



31B

JOHN CHAMBERLAIN (1927-2011)

Sans titre

acier chromé et peint
33 x 40 x 34 cm. (13 x 15¾ x 13¾ in.)
Réalisé en 1985.

€90,000-130,000

\$110,000-150,000
£80,000-120,000

PROVENANCE

Xavier Fourcade, Inc., New York
Galerie Gillespie-Laage-Salomon, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1987

EXPOSITION

Paris, Galerie Gillespie-Laage-Salomon, *John Chamberlain*, juin-juillet 1985.

BIBLIOGRAPHIE

J. Sylvester, *John Chamberlain: A catalogue Raisonné of the Sculpture 1954-1985*, New York, 1986, No. 797 (illustré en couleurs p. 218).

'UNTITLED'; PAINTED AND CHROMIUM-PLATED STEEL.

“Il y a matière à inspiration tout autour de vous, chaque jour. Mais un jour, quelque chose – quelque chose en particulier – vous saute aux yeux, vous vous en emparez, cette chose devient la vôtre et vous la mettez quelque part, et ça marche, c’est tout simplement la bonne chose au bon moment, je suppose que c’est là en partie ma définition de l’art”

“There is material to be seen around you every day. But one day something - some one thing - pops out at you, and you pick it up, and you take it over, and you put it somewhere else, and it fits, it’s just the right thing at the right moment I guess that’s part of my definition of art”

— JOHN CHAMBERLAIN



VALERIO ADAMI (né en 1935)

Nudo sulla paltrona

signé, titré et daté '4.1.68 London 28.6.69 Ostenia
"Nudo sulla paltrona" (au dos)
acrylique sur toile
114 x 146 cm. (44 $\frac{7}{8}$ x 57 $\frac{1}{2}$ in.)
Peint en 1968-1969.

€35,000-55,000

\$41,000-63,000
£31,000-49,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Cornette de Saint-Cyr, 13 avril
2010, lot 60
Acquis lors de cette vente

'NUDO SULLA PALTRONA'; SIGNED, TITLED
AND DATED ON THE REVERSE; ACRYLIC ON
CANVAS.



Nudo sulla paltrona dans l'appartement de l'avenue de l'Observatoire.
© Christie's Images, 2017.

**“La forme est préexistante.
Enfermée dans la paume de la
main, elle reste là bien tranquille
dans ce lieu de mémoire.
D’ici naissent les formes,
multiples et multipliées, l’œil du
peintre les fixe à l’intérieur du
contour et en cherche la raison –
mais celle-ci habite le cœur...”**

**“Form comes first. Cupped in the
palm of the hand, it stays still where
it lies in the space of memory.
This is where the forms in their
teeming variety germinate, and the
painter fixes their outlines seeking
to construe their reason – but the
reason has its home in the heart...”**

– VALERIO ADAMI



■ 33B

FABRICE HYBER (né en 1961)

EVË

titré "EVË" (en haut à droite); signé, titré et daté
'Fabrice Hyber 2007 "EVË" (au dos)
huile, fusain, résine epoxy, collage de papier
et de porcelaine sur toile
200 x 200 cm. (78¾ x 78¾ in.)
Réalisé en 2007.

€20,000-30,000

\$24,000-35,000
£18,000-27,000

PROVENANCE

Galerie Jérôme de Noirmont, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2007

BIBLIOGRAPHIE

B. Marcadé, B. de Baere et P. Giquel, *Hyber*, Paris,
2009 (illustré en couleurs p. 152).

'EVE'; TITLED UPPER RIGHT; SIGNED,
TITLED AND DATED ON THE REVERSE; OIL,
CHARCOAL, EPOXY RESIN AND COLLAGE OF
PAPER AND PORCELAIN ON CANVAS.

**"Parce que son art n'a de cesse
faire *la nique* aux complaisances
morbides et mélancoliques de
notre époque, Fabrice Hyber se
fait le passeur et l'opérateur d'un
véritable *Gai savoir* contemporain"**

**"Because his art constantly
thumbs its nose at the morbid and
melancholy complacencies of our
time, Fabrice Hyber makes himself
the conveyor and operator of a truly
modern *Gay Science*"**

— BERNARD MARCADÉ



34B

SOPHIE CALLE (née en 1953)

Chambre 43-28 février, 1983

tirages couleur et noir et blanc, texte imprimé

montés sur deux panneaux

chaque: 100 x 140 cm. (each: 39% x 55% in.)

Cette oeuvre est issue d'une édition de trois exemplaires et une épreuve d'artiste.

€10,000-15,000

\$12,000-17,000

£8,900-13,000

PROVENANCE

Galerie Emmanuel Perrotin, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 2010

BIBLIOGRAPHIE

R. Violette, *Sophie Calle Double Game*, Londres, 1999, pp. 176-179.

C. Macel, *Sophie Calle: m'as tu vue?*, Paris, 2003, p. 433.

'CHAMBRE 43-28 FÉVRIER'; BLACK AND WHITE AND COLOR PRINTS MOUNTED ON TWO BOARD.

“Le lundi 16 février 1981, j’ai été engagée comme femme de chambre pour un remplacement de trois semaines dans un hôtel vénitien.

Au cours de mes heures de ménage, j’ai observé par le détail des vies qui me restaient étrangères.

Le vendredi 6 mars 1981 mon remplacement prit fin”

“On Monday 16 February 1981, I was taken on as a relief chambermaid for three weeks at a Venetian hotel. During the hours I spent cleaning, I observed in detail lives that remained foreign to me. On Friday 6 March 1981 my temporary job came to an end”

— SOPHIE CALLE

Dans ce diptyque issu de la série *L'hôtel* (1981), Sophie Calle mélange texte et photographie, à la manière d'un détective ou d'un reporter. Les images dressent un inventaire des objets appartenant à un couple de clients anonymes – valises entrebâillées, carnet ouvert, vêtements abandonnés nonchalamment sur un lit défait –, tandis que le texte décrit la chambre d'hôtel où ces objets se trouvent et le contexte dans lequel l'artiste les a découverts. Tel un voyeur, le spectateur s'imisce alors, comme par effraction, dans le quotidien de l'homme et de la femme qui habitent cette chambre. Décrivant avec une minutie froide pyjamas, cartable, calepin et chocolats, Sophie Calle brouille ainsi les frontières entre les sphères de l'intime et du public, bousculant les notions mêmes d'identité et d'anonymat.

In this diptych from the series *L'hôtel* (1981), Sophie Calle mixes text and photography, like a detective or reporter. The images draw up an inventory of things belonging to anonymous guests – half open suitcases, an open notebook, clothes casually abandoned on an unmade bed – while the text describes the hotel room where these things are and the context in which the artist found them. Like a voyeur, the viewer gets drawn in, like an intruder, into the daily life of the man and woman occupying the room. Describing in objective and minute detail pyjamas, briefcase, notebook and chocolates, Sophie Calle blurs the boundary between the private and the public spheres, disrupting the very notions of identity and anonymity.



C H A M B R E 4 3

Samedi 28 février 1981. J'entre au 43. Le grand lit est défait. Des vêtements débordent des deux valises empilées sur le porte-bagages. Je les ouvre et je fouille. Sur le dessus, celle de l'homme contient des costumes de bonne qualité, des chemises, des tricotés en irlandais, des sandales à semelles de bois... En dessous, celle de la femme, avec des vêtements d'un style plus jeune, plus coloré comme d'épais pull-overs aux couleurs tendres, parure de paillettes. Sur les deux valises, la chemise de nuit à rayures roses et bleues et le pyjama bleu clair à liseré bleu marine, dans le traditionnel coton malleotiné. Dans le tiroir de la table de nuit de gauche je trouve avec plaisir des chocolats. J'en compte 25. Sur une chaise il y a un petit paquet bleu, fermé. Je le tâte. Il pourrait contenir des gâteaux. Je passe dans la salle de bains et remarque deux brocs à dents bleus absolument idéologiques.

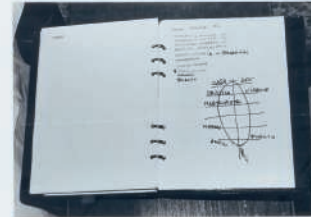
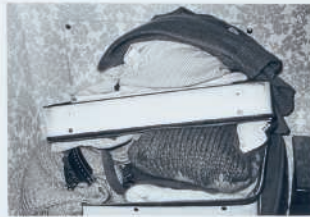
Dimanche 1^{er} mars. Ils n'ont pas touché aux chocolats. J'en prends un. Il y a dans la chambre un relatif désordre. Dans la salle de bains, le tapis de sol en éponge a été posé sur le tapis en caoutchouc de la douche. Il est trempé. Dans la serviette, je trouve un tas de goussets que je suis incapable de défaire. Au pied du lit il y a un cartable que je n'osais pas

remarque hier, qui contient une petite boîte à bijoux (avec à l'intérieur deux paires d'oreilles), des mouchoirs, un portefeuille en cuir marron et deux agendas. Dans le portefeuille je trouve la photo d'identité d'un homme (il a une allure de bourgeois), une petite image imprimée qui représente deux montagnes et un ravin, avec au-dessous cette phrase de Claudel : « Du haut rim all' ultra del mondo, nun c'è strada per me che attraversa la pace » que je traduis approximativement par : « D'une rive à l'autre du monde il n'y a pas de chemin pour moi qui traverse la paix. Dans le premier agenda, aux dates du 20 et 21 janvier, deux croquis. Les autres pages sont vierges si l'un excepte, dissimulé ça et là, des « Ti amo Emanuella. Marco ». Dans l'épais calepin noir, propriété d'Emanuella C., Milan, c'est tout d'abord une liste dactylographiée composée des doubles de ses numéros de papiers d'identité (j'apprends qu'elle possède une Mercedes). Viennent ensuite des numéros de téléphone : psychanalyste, infirmier, Croix-Rouge, Croix-Verte, vigiles urbaines, police, secours public, hôtel « Relais-Christine » à Paris... Seuls numéros personnels, ceux des six membres de la même famille C. Sous la rubrique « agences pour le personnel de maison », il y a quinze numéros de téléphone, sous la rubrique « serveurs », six numéros dont un « serveur pour buffet ». Je trouve aussi le numéro de

téléphone d'un certain Vanni G. « per procurare musica e cantanti » (pour trouver des musiciens et des chanteurs). La dernière page contient une liste d'invités pour le jeudi 26 : une dizaine de noms, dont certains sont suivis d'un « si » de confirmation. Sur un schéma, machévo, on a essayé de placer les convives à table.

Lundi 2. Extrême désordre. De la valise maintenant posée sur le lit, débordent des vêtements, les pyjamas traînent, le paquet bleu est ouvert et les gâteaux à la crème se dessèchent. Seule image calme, les deux oreillers appuyés l'un contre l'autre. Je passe beaucoup de temps à ranger la chambre. Il ne m'en reste plus pour le fouiller. Je compte à nouveau les chocolats et constate que je suis la seule à les apprécier. J'en prends deux.

Mardi 3. Je ne vois plus ce fouillis auquel déjà je m'habituais. Ils sont partis. Seules traces de leur passage, les vieux gâteaux et le quotidien « Corriere della Sera ».



CHRISTO (né en 1935)*The Pont Neuf, Wrapped (Project for Paris)*

(i) titré "THE PONT NEUF, WRAPPED (Project For Paris)"

(en haut); signé et daté 'Christo 1980' (en bas à droite)
fusain, pastel, photographie, tissu, fils et collage
de papier imprimé sur papier contrecollé sur panneau(i) 71 x 27,5 cm. (28 x 10⁷/₈ in.)

(ii) 71 x 56 cm. (28 x 22 in.)

Réalisé en 1980.

€100,000-150,000

\$120,000-170,000

£89,000-130,000

PROVENANCE

Galerie Yvon Lambert, Paris

Vente anonyme, Binoche, Paris, 24 mars 1988,
lot 29

Acquis lors de cette vente

'THE PONT NEUF, WRAPPED (PROJECT FOR PARIS)'; (I) TITLED ON THE UPPER PART; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; CHARCOAL, PASTEL, PHOTOGRAPH, FABRIC, STRINGS AND COLLAGE OF PRINTED PAPER ON PAPER LAID DOWN ON BOARD.

Après dix ans de négociations et deux refus, le projet d'emballage du Pont Neuf de Christo et Jeanne-Claude peut enfin aboutir en 1985, pour quatorze jours, émerveillant Parisiens et touristes. Le Pont Neuf, sujet d'inspiration pour de nombreux peintres, devient alors l'œuvre en elle-même. Cette réalisation monumentale s'avère un double clin d'œil à la tradition historique et artistique : à celle qui façonna le Pont Neuf par ses aménagements successifs d'une part ; à celle des drapés des statues gothiques et baroques d'autre part.

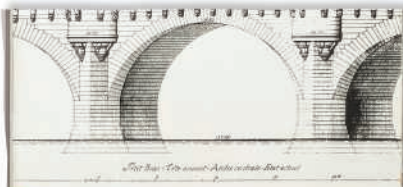
La présente œuvre en diptyque fait partie des dessins que Christo a réalisés entre 1975 et 1985 pour accompagner son projet. Le caractère éphémère des réalisations du couple d'artistes est indissociable de l'exceptionnalité qui entoure leur travail. Les dessins sont en effet le seul moyen de conserver une partie de cette œuvre monumentale, de la mémoriser pour continuer à la faire exister, faisant ainsi dire à Christo que "le collectionneur n'achète pas seulement un dessin, mais il sait aussi que le processus de réalisation en cours appartient à l'œuvre" (A.-F. Penders, *Conversation avec Christo et Jeanne-Claude*, Gerpines, 2002).

After ten years of negotiation and two rejections, the plan to wrap the Pont Neuf devised by Christo and Jeanne-Claude was finally approved for fourteen days, to the amazement of Parisians and tourists alike. The Pont Neuf which had inspired so many painters then became a work of art itself. The bridge thus gave viewers a glimpse of both historical and artistic tradition: the creation of the Pont Neuf and its successive alterations and the draping of its gothic and baroque statuary.

*The diptych we see here is one of the drawings Christo produced between 1975 and 1985 to accompany his project. The ephemeral nature of the two artists' creations cannot be dissociated from the exceptional nature of their work. Christo's drawings were in fact the only way of preserving this monumental work, of memorialising it to enable it to go on existing, leading Christo to declare "the collector does not merely buy a drawing. He also knows that the ongoing creative process belongs to the work". (A.-F. Penders, *Conversation avec Christo et Jeanne-Claude*, Gerpines, 2002).*



Christo et Jeanne-Claude, *The Pont Neuf, Wrapped*, Paris, 1975-1985.
Photo Wolfgang Volz © 1985 Christo.



Le Pont Neuf - Vue en coupe - Architecture

Description de
Le Pont Neuf sur la Seine à Paris
par B. Androuin-Deleurye & G. Marchand
1878-1887



Le pont Neuf - Vue en coupe - Architecture



Le pont Neuf - Vue en coupe - Architecture

Charte 1980



Lower part wooden construction



A grand, ornate library with high ceilings, intricate architectural details, and rows of bookshelves filled with books. The ceiling features large, arched skylights and decorative panels. The bookshelves are made of dark wood and metal, and are filled with books of various colors. The floor is made of light-colored wood. The overall atmosphere is one of a well-preserved, historical library.

VENTE
DU JOUR
21 OCTOBRE
14H30





101B

MARTIN BARRÉ (1924-1993)

80B-120x110

signé et titré 'M BARRÉ "80B-120x110"' (au dos)
acrylique sur toile
120 x 110 cm. (47¼ x 43¼ in.)
Peint en 1980.

€55,000-75,000

\$64,000-86,000

£49,000-66,000

PROVENANCE

Galerie Gabrielle Salomon, Paris
Acquis auprès de celle-ci

EXPOSITION

Paris, Galerie Gillespie-Laage-Salomon, *Martin Barré, « 80B », « 80-81 »*, octobre-novembre 1981.
La Haye, Galerie Artline, *Exposition des œuvres récentes. Martin Barré*, mai 1982.
Séoul, Séoul Sinmoun, *Six peintres français d'aujourd'hui*, septembre 1985 (illustré en couleurs, non paginé).
Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, *Martin Barré, Les années quatre-vingt*, février-avril 1993, No. 6.

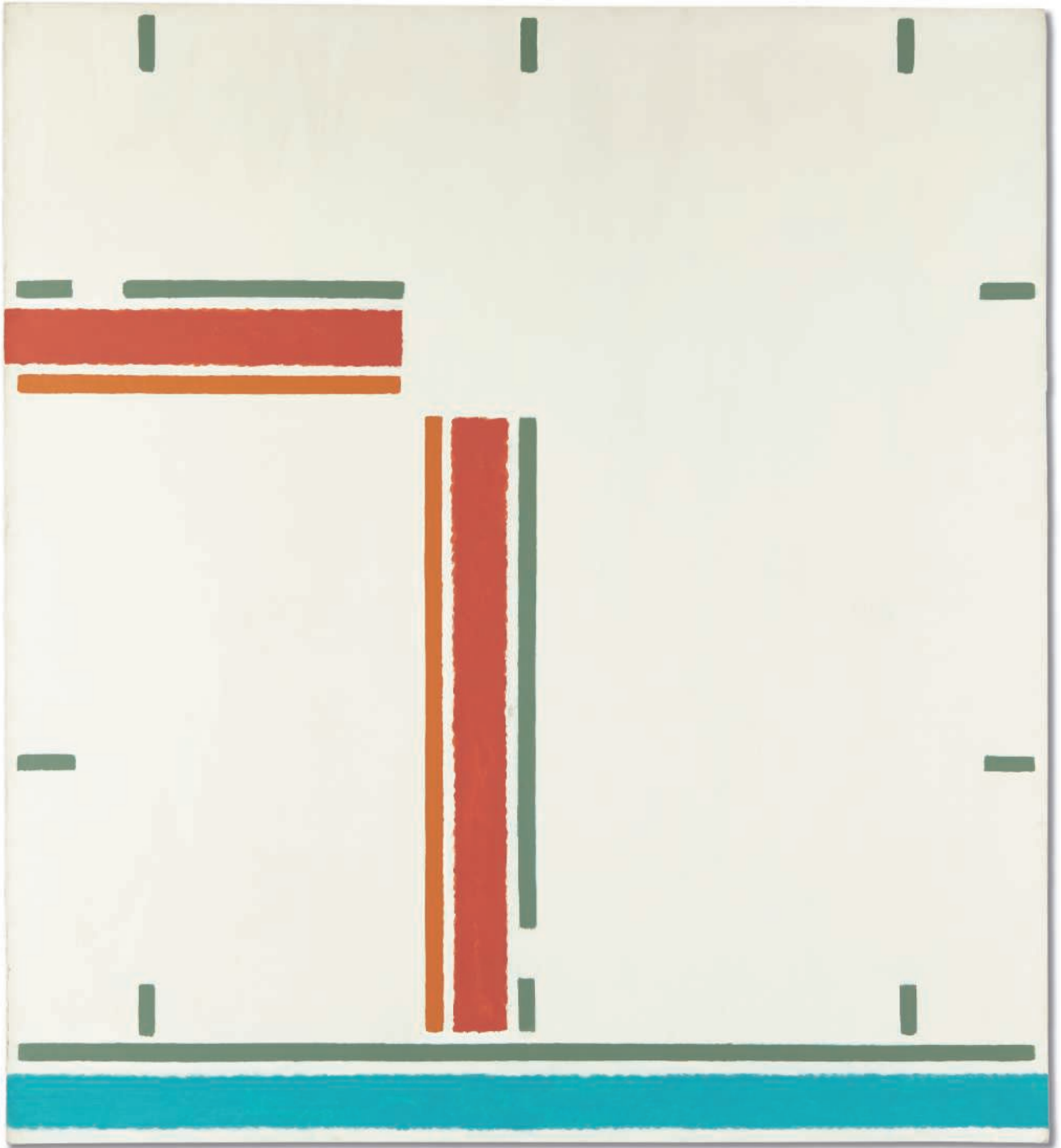
BIBLIOGRAPHIE

Fiche artiste No. 13, Martin Barré, in Art Press, No. 55, janvier 1982 (illustré p. 47).
P. Philip, *Meer dan esthetiek alleen*, in Het Vaderland, 6 mai 1982 (illustré p. 17).
A. Hindry, *Martin Barré, l'arrogance discrète d'une peinture absolue*, in Galeries Magazine, octobre-novembre 1987, No. 21 (une vue d'atelier illustrée p. 85).
Eighty, Paris, 1^{er} trimestre 1988, No. 21, No. 2 (illustré en couleurs p. 10).
Y.-A. Bois, *Martin Barré*, Paris, 1993 (illustré en couleurs p. 131).
C. Millet, *De par l'extrême délicatesse du peintre Martin Barré*, in Art Press, Paris, 1994, Hors série, No. 15, (illustré p. 34).
Y.-A. Bois, *Martin Barré*, Cologne/New York/Paris, Galerie Daniel Buchholz/Andrew Kreps Gallery/Galerie Nathalie Obadia, 2008 (illustré en couleurs p. 177).

Nous remercions Madame Michèle Barré de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Cette œuvre sera inscrite au catalogue raisonné de Martin Barré actuellement en préparation sous la direction d'Yve-Alain Bois et Ann Hindry.

'80B-120x110'; SIGNED AND TITLED ON THE REVERSE; ACRYLIC ON CANVAS.





102B

MARTIN BARRÉ (1924-1993)

82-84-124x118

signé, titré et daté 'M BARRÉ "82-84-124x118"' (au dos)
acrylique sur toile
124 x 118 cm. (48 $\frac{7}{8}$ x 46 $\frac{1}{2}$ in.)
Peint en 1982-1984.

€50,000-70,000

\$59,000-82,000
£45,000-63,000

PROVENANCE

Galerie Laage-Salomon, Paris
Collection privée, Paris
Vente anonyme, Christie's, Paris, 8 décembre 2010, lot 4
Acquis lors de cette vente

EXPOSITION

Nice, Galerie Anne-Marie Rey, *Martin Barré*, février 1985.
Séoul, Séoul Simmoun, *Six peintres français d'aujourd'hui*,
septembre 1985 (illustré en couleurs).
Belfort, L'Entrepôt de l'Observatoire, *Résonances*, juin-septembre
1986 (une vue d'exposition erronément illustrée p. 3, avec des
dimensions erronées).
Bruxelles, L'Autre musée/Viaduc, *L'Autre musée ouvre ses portes:*
"Stanze pour l'atelier européen", décembre 1986-mars 1987.
Liège, Galerie Vega Manette Repriels, *Martin Barré*, mars-avril
1988.
Paris, Galerie Laage-Salomon, *Martin Barré. Peintures de 1972*
à 1992, octobre-décembre 1997.

BIBLIOGRAPHIE

A. Tronche, "Martin Barré, une géométrie mentale", in *Opus*
International, Paris, Hiver 1987, No. 103 (illustré p. 32).
Eighty, Paris, 1er trimestre 1988, numéro 21, No. 6 (illustré en
couleurs p. 14).
A. Tronche, *L'art des années 1960 - Chroniques d'une scène*
parisienne, Paris, 2012 (série mentionnée p. 32).

Nous remercions Madame Michèle Barré de nous avoir confirmé
l'authenticité de cette œuvre.

Cette œuvre sera inscrite au catalogue raisonné de Martin Barré
actuellement en préparation sous la direction d'Yve-Alain Bois
et Ann Hindry.

'82-84-124x118'; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE
REVERSE; ACRYLIC ON CANVAS.

103B

JULIEN NÉDÉLEC (NÉ EN 1982)

3d 2 2d 3d

bois peint; en sept parties
100 x 100 x 75 cm.; chacun des modules est espacé
de 5 cm des autres modules.
(39 $\frac{3}{8}$ x 39 $\frac{3}{8}$ x 29 $\frac{1}{2}$ in.;
each module is separated from other modules 2 inches)
Réalisé en 2009.

€1,000-1,500

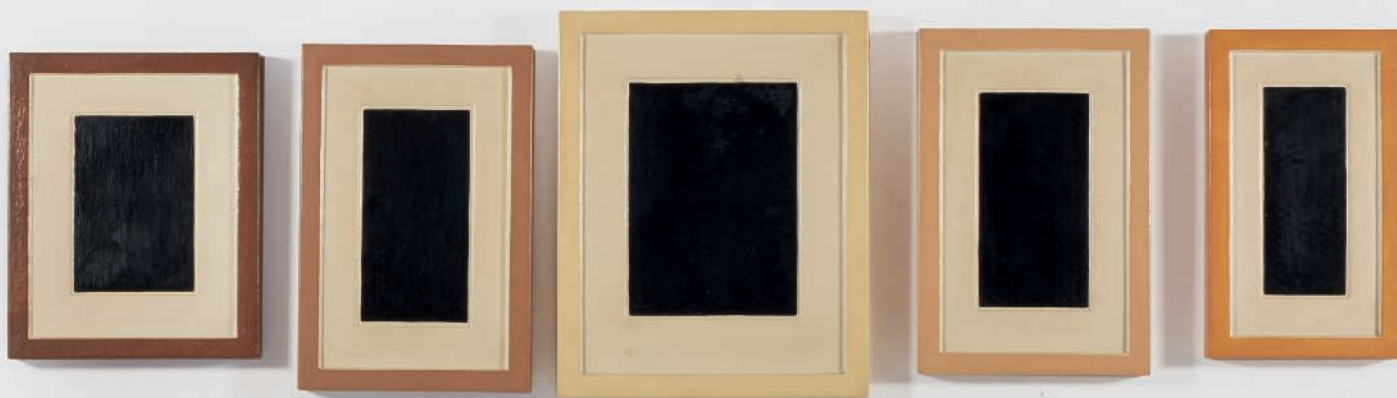
\$1,200-1,800
£900-1,300

PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste

'3D 2 2D 3D'; PAINTED WOOD; IN SEVEN PARTS





104B

ALLAN MCCOLLUM (né en 1944)
Collection of Five Plaster Surrogates

chaque: signé, titré, daté et numéroté 'allan mccollum
1982/1990' (au dos)
peinture émaillée sur plâtre hydrocal; en cinq parties
50.8 x 177.8 x 4.5 cm. (20 x 70 x 1¾ in.)
Réalisé en 1990.

€15,000-20,000

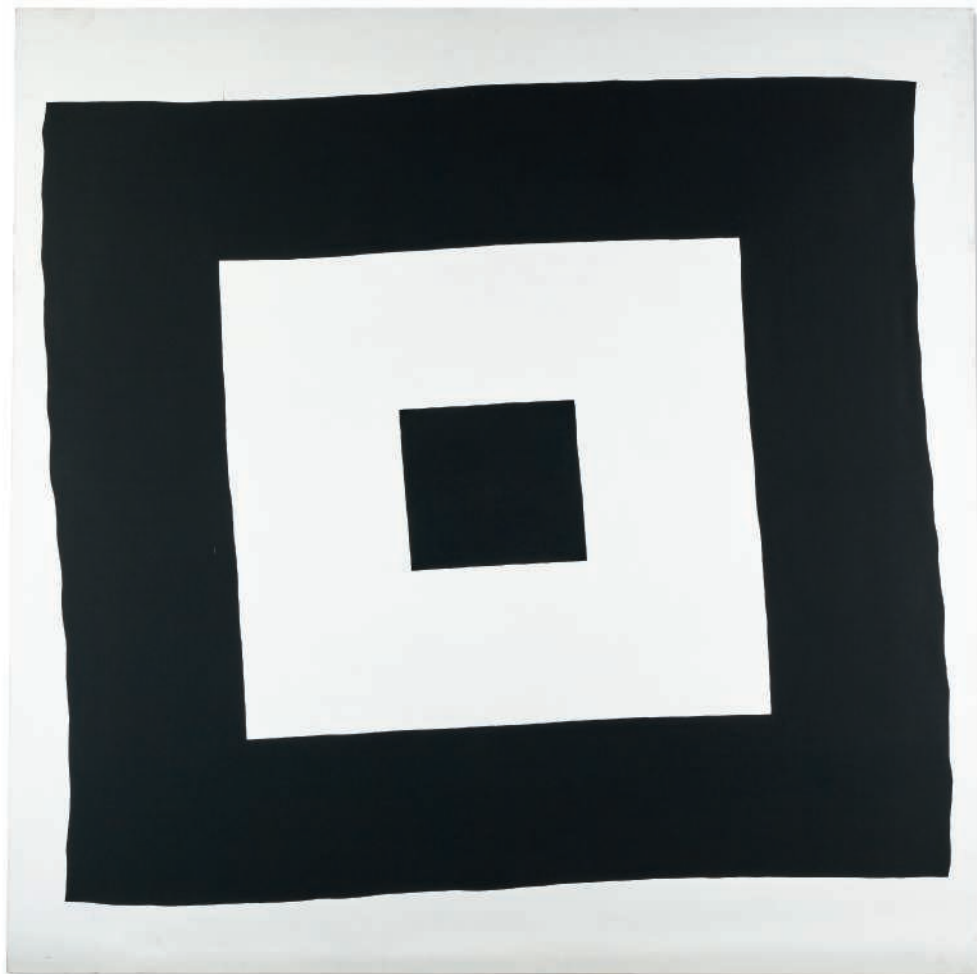
\$18,000-23,000
£14,000-18,000

PROVENANCE

Galerie Yvon Lambert, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1991

Cette œuvre est enregistrée dans les archives Allan Mccollum sous
le No. LPS 5.4.90.

**'COLLECTION OF FIVE PLASTER SURROGATES'; EACH: SIGNED, DATED
AND NUMBERED ON THE REVERSE; ENAMEL ON HYDROCAL PLASTER,
IN FIVE PARTS.**



■ 105B

NICOLAS CHARDON (né en 1974)

Grande cible

signé et daté 'NICOLAS CHARDON 2007' (sur le revers)
acrylique sur tissu
200 x 200 cm. (78¾ x 78¾ in.)
Réalisé en 2007.

€5,000-7,000

\$5,900-8,200
£4,500-6,300

PROVENANCE

Galerie Jean Brolly, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2008

EXPOSITION

Paris, Galerie Jean Brolly, *Nicolas Chardon, figures relatives*, février-mars 2008.

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par l'artiste.

'GRANDE CIBLE'; SIGNED AND DATED ON THE OVERLAP; ACRYLIC ON FABRIC.

■ 106B

PETER HALLEY (né en 1953)

Sixth Sense

signé et daté deux fois 'Peter 99' (au dos)
acrylique, peinture acrylique Day Glo et Roll-a-tex sur toile
184.5 x 182.5 cm. (72⁵/₈ x 71⁷/₈ in.)
Réalisé en 1999.

€40,000-60,000

\$47,000-70,000

£36,000-54,000

PROVENANCE

Galerie Sébastien Janssen, Bruxelles
Acquis auprès de celle-ci en 2005

BIBLIOGRAPHIE

Cette œuvre est répertoriée sur le site officielle de
l'artiste
www.peterhalley.com.

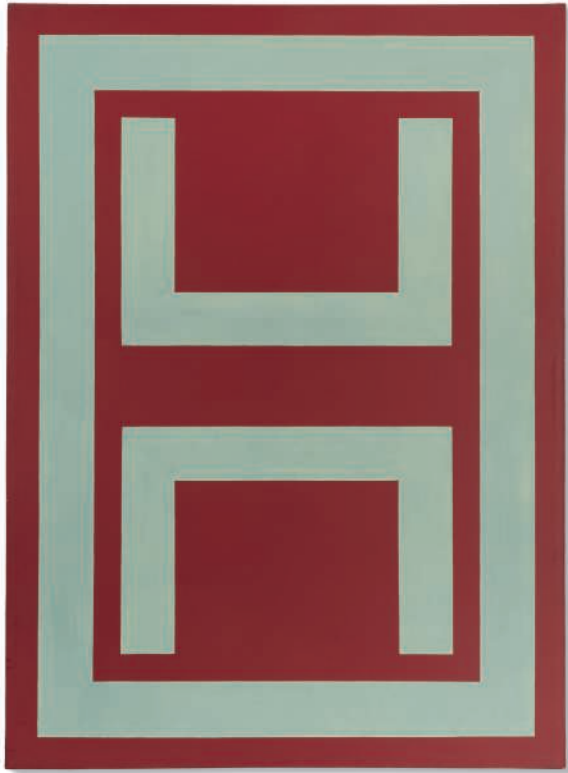
'SIXTH SENSE'; SIGNED AND DATED TWICE
ON THE REVERSE; ACRYLIC, DAY-GLO AND
ROLL-A-TEX ON CANVAS.

**“J’ai toujours pensé à mes travaux
comme représentant quelque
chose, je n’ai jamais compris
l’abstraction.”**

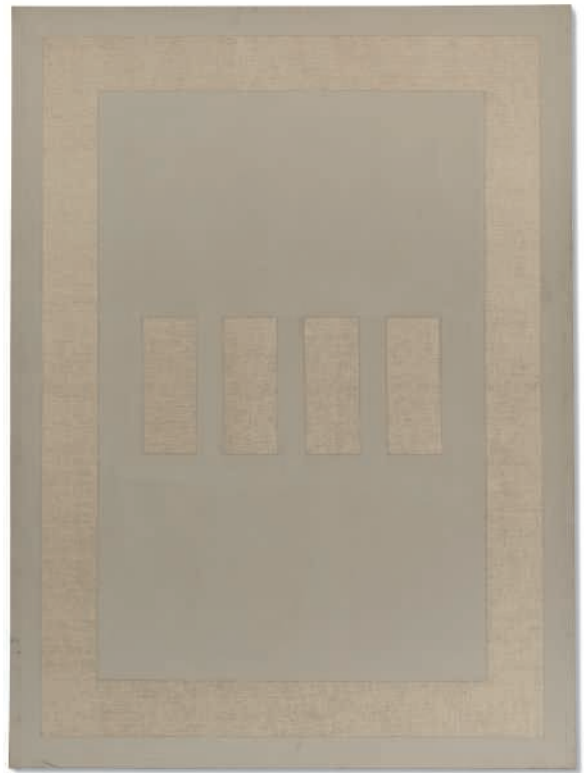
**“I have always thought of my work
as representing something, I have
never understood abstraction.”**

— PETER HALLEY





107



108

■ 107B

CHRISTOPHE CUZIN

(né en 1956)

311891

signé trois fois, titré et inscrit 'CUZIN 271871 "311891"' (au dos)

acrylique sur toile

185 x 135 cm. (72 $\frac{3}{8}$ x 53 $\frac{1}{8}$ in.)

Peint en 1989.

€1,500-2,000

\$1,800-2,300

£1,400-1,800

PROVENANCE

Galerie Bernard Jordan, Paris

Ancienne collection BUO

Vente de la banque WORMS, Cornette de Saint-

Cyr, Paris, 27 octobre 2003, lot 396

Acquis lors de cette vente

'311891'; SIGNED THREE TIMES, TITLED AND INSCRIBED ON THE REVERSE; ACRYLIC ON CANVAS.

■ 108B

CHRISTOPHE CUZIN

(né en 1956)

23891

titré deux fois "'23891"' (au dos)

acrylique sur toile

185 x 135 cm. (72 $\frac{3}{8}$ x 53 $\frac{1}{8}$ in.)

Peint en 1989.

€800-1,200

\$940-1,400

£720-1,100

PROVENANCE

Galerie Bernard Jordan, Paris

Ancienne collection BUO

Vente WORMS, Cornette de Saint-Cyr, Paris,

27 octobre 2003, lot 397

Acquis lors de cette vente

'27891'; TITLED TWICE ON THE REVERSE; ACRYLIC ON CANVAS.

109B

PHILIPPE FAVIER

(né en 1957)

Sans titre

signé et daté 'P.FAVIER 3/06/91' (en haut au centre)

peinture sur verre

52.5 x 52.5 cm. (20 $\frac{5}{8}$ x 20 $\frac{5}{8}$ in.)

Peint en 1991.

€4,000-6,000

\$4,700-7,000

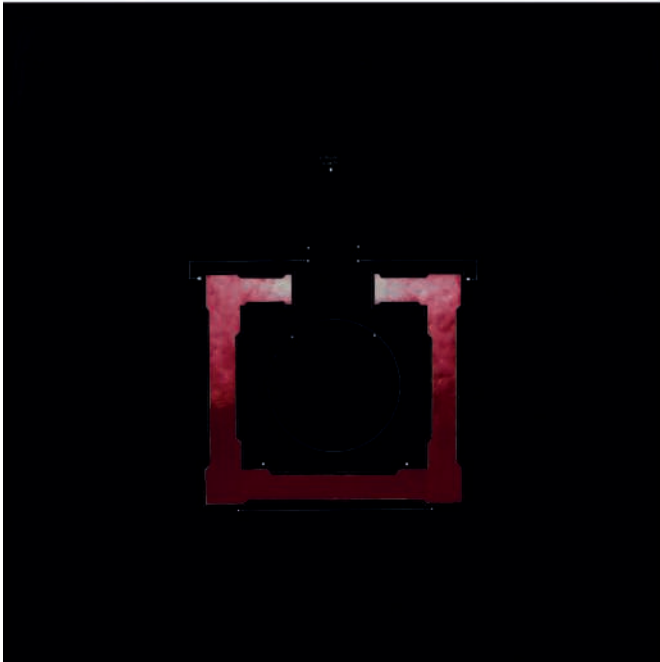
£3,600-5,400

PROVENANCE

Galerie Art: Concept, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 1999

'UNTITLED'; SIGNED AND DATED UPPER LEFT; PAINTING ON GLASS.



109

■ 110B

SYLVIE FANCHON

(née en 1953)

Sans titre

signé, titré et daté 'SYLVIE FANCHON,
"S.T" 1998' (au dos)
huile sur toile
130 x 195 cm. (51 $\frac{1}{8}$ x 76 $\frac{3}{4}$ in.)
Réalisée en 1998.

€2,000-3,000

\$2,400-3,500

£1,800-2,700

PROVENANCE

Galerie Bernard Jordan, Paris
Acquis auprès de celle-ci

'UNTITLED'; SIGNED, TITLED AND DATED
ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS.



110



111B

CLAUS GOEDICKE

(né en 1966)

VII 107, 1999

signé à l'encre sur une étiquette (au dos du cadre)

tirage c-print Dia-Plex

image/feuille 61 x 77 cm. (24 x 30³/₈ in.)

Cette œuvre est le numéro cinq d'une édition de cinq exemplaires.

€2,000-3,000

\$2,400-3,500

£1,800-2,700

PROVENANCE

Ulrich Fiedler, Cologne

Galerie Thaddaeus Ropac, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 2001

'VII 107'; SIGNED IN INK ON A LABEL ON THE REVERSE OF THE FRAME; DIA-PLEX C-PRINT.



.112B

OLIVIER BABIN (né en 1975)

If you see nothing, say something

valise et tubes de néons de couleur

45 x 46,5 x 40 cm. (17³/₄ x 18¹/₄ x 15³/₄ in.)

Réalisée en 2006, cette œuvre est une pièce unique.

€1,000-1,500

\$1,200-1,800

£900-1,300

PROVENANCE

Galerie Frank Elbaz, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 2006

'IF YOU SEE NOTHING, SAY SOMETHING',
SUITCASE AND COLOURED NEON.



. 113B

BERTRAND LAVIER (né en 1949)

Melker II

signé, titré et daté "MELKER #2" Bertrand Lavier 2004' (au dos)
acrylique sur toile de store
144 x 225 cm. (56¾ x 88½ in.)
Réalisé en 2004.

€30,000-40,000

\$36,000-47,000
£27,000-36,000

PROVENANCE

Galerie Yvon Lambert, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2004

**'MELKER II'; SIGNED, TITLED AND DATED ON
THE REVERSE; ACRYLIC ON BLINDS CANVAS.**



■ 114B

JEAN PIERRE RAYNAUD (né en 1939)

Masques à gaz français

signé et daté 'RAYNAUD 1972' (au dos)
masque à gaz, boîtes métalliques, lanières, laque, peinture et panneau
83 x 100 x 13 cm. (32 $\frac{5}{8}$ x 39 $\frac{3}{8}$ x 5 $\frac{1}{8}$ in.)
Réalisé en 1972.

€10,000-15,000

\$12,000-18,000
£9,000-13,000

PROVENANCE

Vente, Cornette de Saint-Cyr, Paris, 13 avril 2010, lot 58
Acquis lors de cette vente

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Madame
Denyse Durand-Ruel sous le No. 1528.

'MASQUES À GAZ FRANÇAIS'; SIGNED AND DATED
ON THE REVERSE; RESPIRATOR, METALLIC BOXES, STRIPS,
LACQUER, PAINTING AND BOARD.



■ 115B

RODNEY GRAHAM (né en 1949)
Inverted drip paintings # 46

acrylique sur toile de lin
244 x 183 cm. (96 $\frac{1}{8}$ x 72 in.)
Peint en 2009.

€70,000-100,000

\$82,000-120,000
£63,000-90,000

PROVENANCE

Lisson Gallery, Londres
Acquis auprès de celle-ci en 2010

EXPOSITION

Dijon, Le Consortium, *Rodney Graham, You should be an artist*,
novembre 2016-février 2017.

'INVERTED DRIP PAINTINGS # 46'; ACRYLIC ON LINEN CANVAS.



■ 116B

MEL BOCHNER (né en 1940)

Crazy

signé, titré et daté "CRAZY" MEL BOCHNER 2010' (sur le châssis)
huile sur velours
160 x 120 x 4.5 cm. (63 x 47½ x 1¾ in.)
Réalisé en 2010.

€40,000-60,000

\$47,000-70,000
£36,000-54,000

PROVENANCE

Galerie Nelson-Freeman, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2011

'CRAZY'; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE STRETCHER;
OIL ON VELVET.



■ 117B

MIKE KELLEY (1954-2012)

Lenticular 1

panneau lenticulaire, caisson lumineux et système électrique
114.9 x 73.8 x 8.9 cm. (45¼ x 29 x 3½ in.)

Réalisée en 2007, cette œuvre porte le numéro un d'une édition de cinq exemplaires.

€50,000-70,000

\$59,000-82,000
£45,000-63,000

PROVENANCE

Jablonka Galerie, Cologne
Galerie Hussenot, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2009

EXPOSITION

Berlin, Jablonka Galerie, *Mike Kelley, Kandors*, septembre-décembre 2007 (un autre exemplaire exposé).
Amsterdam, Stedelijk Museum, *Mike Kelley*, décembre 2012-avril 2013 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 270).
New York, Venus, *Kandors*, novembre-décembre 2016 (un autre exemplaire exposé).

'LENTICULAR 1'; LENTICULAR PANEL, LIGHTBOX AND ELECTRICAL SYSTEM.

118B

ROBIN RHODE (né en 1976)

Necklace, 2009

numéroté respectivement '1-16 of 16' à l'encre (au dos de chaque photographie)

16 c-print montés sous plexiglas sur aluminium

chaque 53.5 x 35.5 cm. (21 $\frac{1}{8}$ x 14 in.)

Cette œuvre est le numéro un d'une édition de six exemplaires et deux épreuves d'artiste.

€30,000-40,000

\$36,000-47,000

£27,000-36,000

PROVENANCE

Perry Rubenstein Gallery, New-York

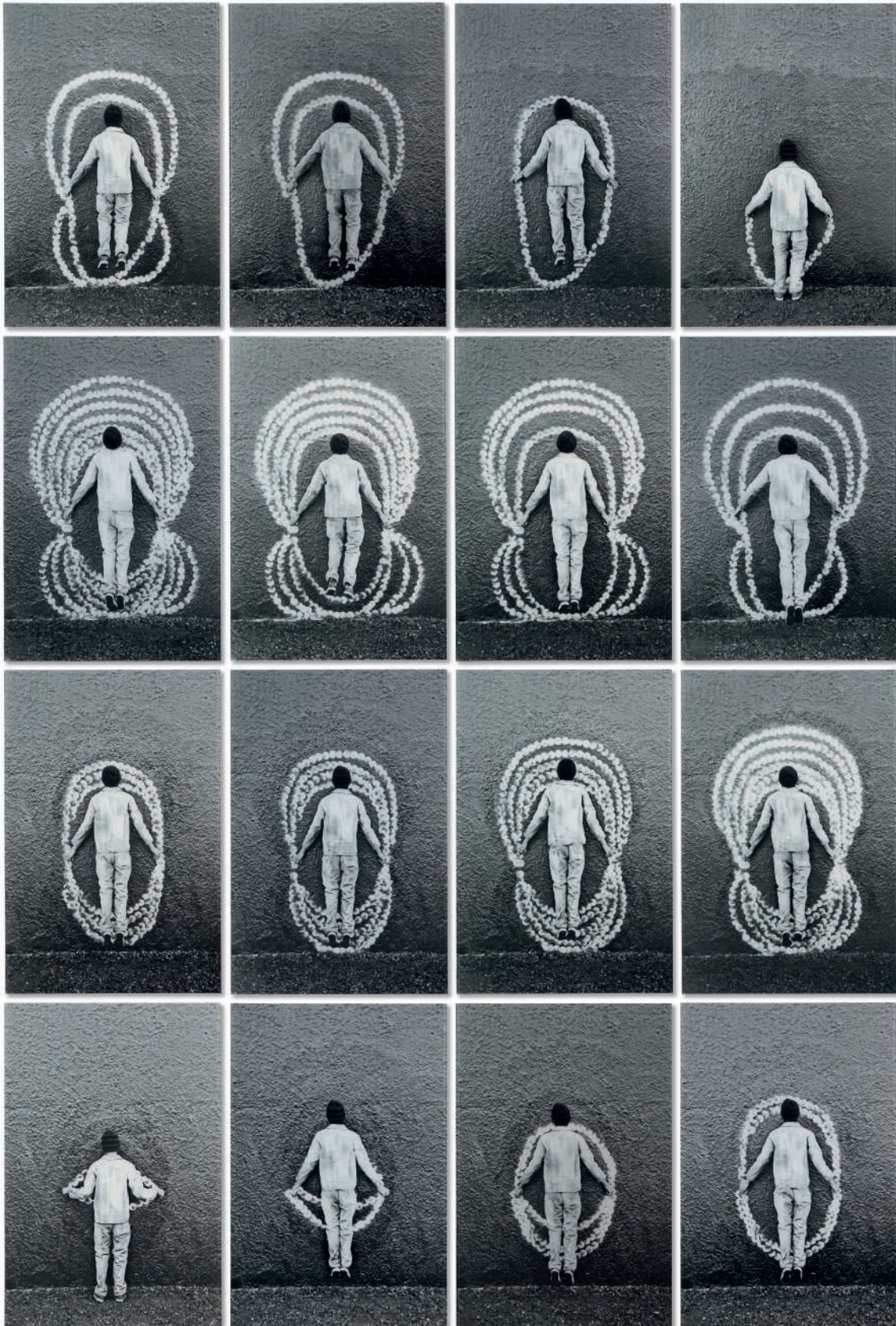
Acquis auprès de celle-ci en 2011

Ces tirages sont accompagnés d'un certificat d'authenticité de la Perry Rubenstein Gallery daté du 12 août 2009.

**'NECKLACE'; NUMBERED SEQUENTIALLY
'1-16 OF 16' ON THE REVERSE OF EACH
PHOTOGRAPH; SIXTEEN C-PRINTS FACE-
MOUNTED TO PLEXIGLAS ON ALUMINUM.**

Robin Rhode est un artiste sud-africain pluridisciplinaire. Marqué dans son enfance par l'Apartheid, son œuvre, entre performance, sculpture et photographie, questionne et dénonce le racisme et la discrimination. *Necklace* figure une sorte de danse, un mouvement universel de l'homme qui accompagne un dessin circulaire à la craie sur un mur gris. La séquentialité rappelle les études scientifiques du mouvement par Edward Muybridge. L'artiste, qui utilise constamment le noir et blanc en photographie, en détourne ici la sobriété et le classicisme pour en faire une parfaite évocation des Noirs et des Blancs, manichéisme meurtrier de l'Apartheid. L'homme de dos face au mur dépasse ici le réel pour recréer son propre univers, telle une échappatoire aux violences du quotidien.

*Robin Rhode is a pluri-disciplinary South African artist. Apartheid marked his childhood and in his work, somewhere between performance art, sculpture and photography, he questions and denounces racism and discrimination. *Necklace* presents a sort of dance, a universal movement of mankind accompanying a circular chalk drawing on a grey wall. Its sequentiality is reminiscent of Edward Muybridge's scientific studies of movement. By constantly using black and white in photography, the artist here diverts sobriety and classicism to make them a perfect evocation of Blacks and Whites, the murderous Manichaeism of apartheid. The man facing the wall with his back to the viewer here goes beyond the real to recreate his own world, as an escape route from the violence of everyday life.*





119



120

119B

ANDRÉ LÉOCAT

(né en 1949)

Balise

signé et daté 'LEOCAT 88' (au dos)
verre et métal
46 x 21 x 9 cm. (18 x 8¼ x 3½ in.)
Réalisé en 1988.

€400-600

\$470-700
£360-540

PROVENANCE

Galerie Zabriskie, Paris
Acquis auprès de celle-ci

'BALISE'; SIGNED AND DATED ON THE
REVERSE; GLASS AND METAL.

120B

JERÔME MESNAGER

(né en 1961)

*Les véritables pinceaux
des corps blancs*

signé et daté 'MESNAGER 87' (en bas)
brosses, corde, peinture, clous et bois
Réalisé en 1987.

€1,500-2,000

\$1,800-2,300
£1,400-1,800

PROVENANCE

Vente anonyme, Hoebanx-Couturier, Paris, 25 juin
1987, lot 94
Acquis lors de cette vente

'LES VÉRITABLES PINCEAUX DES CORPS
BLANCS'; SIGNED AND DATED AT THE
BOTTOM; BRUSHES, ROPE, PAINT, NAILS
AND WOOD.

121B

MATHIEU MERCIER

(né en 1970)

Sans titre

néons, patère métallique laquée et transformateur
63 x 30.5 x 33 cm. (12 x 24¼ x 13 in.)
Réalisé en 2006.

€8,000-12,000

\$9,400-14,000
£7,200-11,000

PROVENANCE

Galerie Chez Valentin, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2006

EXPOSITION

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
Mathieu Mercier. Rétrospective : Sans titres
1993-2007, octobre 2007-janvier 2008 (un autre
exemplaire de la série exposé)

'UNTITLED'; NEON, LACQUERED METALLIC
PEG AND PROCESSOR .





122B

**CÉLESTE BOURSIER-
MOUGENOT** (né en 1961)

Solidvideo schizoframe 18

signé des initiales, titré, daté et numéroté "schizoframe 18" 1/1
CBM 2008' (sur le châssis)
sérigraphie sur toile
30 x 40 cm. (11¾ x 15¾ in.)
Réalisé en 2008, cette œuvre porte le numéro un d'une édition
d'un exemplaire.

€700-1,000

\$820-1,200

£630-900

PROVENANCE

Galerie Xippas, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 2010

'SOLIDVIDEO SCHIZOFRAME 18'; SIGNED WITH INITIALS,
TITLED, DATED AND NUMBERED ON THE STRETCHER;
SILKSCREEN ON CANVAS.



123B

JOËL LEICK (né en 1961)

Le geste du peintre

chaque: signé et daté 'Joël Leick 2000' (sur le revers)
jet d'encre, huile et collage de toile sur toile; diptyque
(i) 54 x 72.5 cm. (21¾ x 28½ in.)
(ii) 100 x 73 cm. (39¾ x 28¾ in.)
Réalisé en 2000.

€500-700

\$590-820

£450-630

PROVENANCE

Galerie Christine Kandler, Toulouse

Acquis auprès de celle-ci en 2000

'LE GESTE DU PEINTRE'; EACH DIPTYQUE SIGNED AND
DATED ON THE OVERLAP; INK JET, OIL AND COLLAGE OF
CANVAS ON CANVAS.

124B

CLAIRE FONTAINE

(fondé en 2004)

The brutal truth / Catalogue raisonné Brickbat

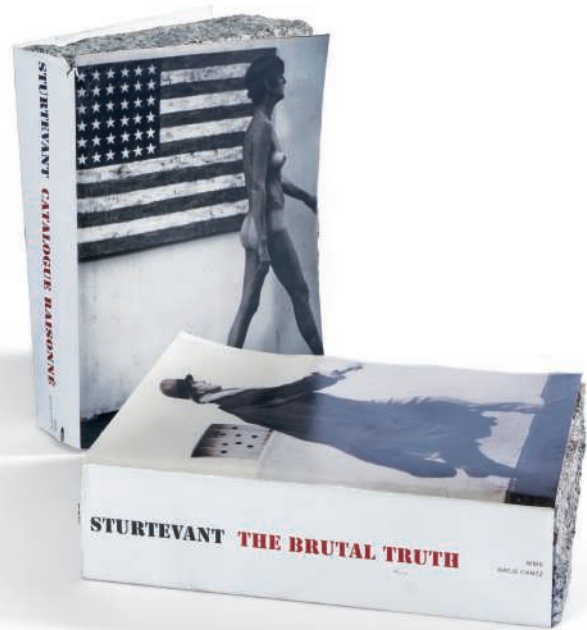
granit et papier imprimé
chaque: 7.7 x 21 x 27.6 cm. (3 x 8¼ x 10⅞ in.)
Réalisée en 2007, cette œuvre porte le numéro deux d'une édition
de trois exemplaires et deux épreuves d'artiste.

€2,000-3,000

\$2,400-3,500
£1,800-2,700

PROVENANCE
Galerie Chantal Crousel, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2007

'THE BRUTAL TRUTH / CATALOGUE RAISONNÉ BRICKBAT';
GRANITE AND PRINTED PAPER.



125B

PIOTR KOWALSKI (1927-2004)

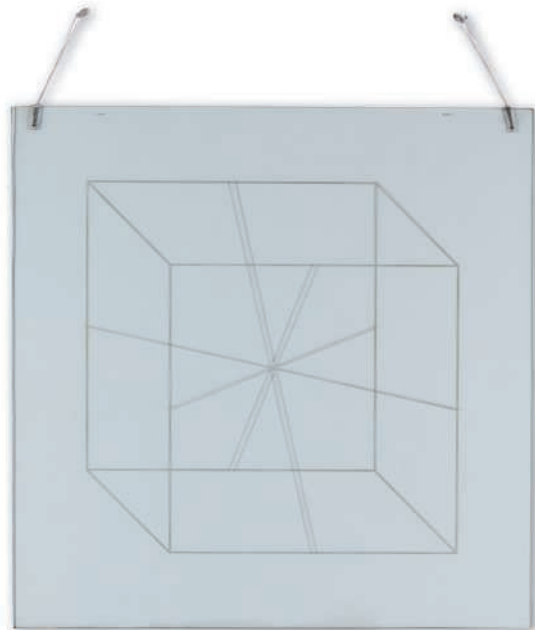
Sans titre

signé et numéroté '2/9 Kowalski' (au dos)
verre gravé
70 x 70 cm. (27½ x 27½ in.)
Cette œuvre porte le numéro deux d'une édition de neuf
exemplaires.

€3,000-5,000

\$3,600-5,800
£2,700-4,500

'UNTITLED'; SIGNED AND NUMBERED ON THE REVERSE;
ENGRAVED GLASS.





■ 126B

GILBERT & GEORGE (nés en 1943 et 1942)

Crying city

signé et daté 'Gilbert & Georges 1998' (en bas à droite sur le panneau iv)
 photographies colorées à la main dans un cadre d'artiste; en quatre parties
 chaque: 76 x 63.5 cm. (each: 29½ x 25 in.)
 total: 151 x 127 cm. (overall: 59½ x 50 in.)
 Réalisé en 1998.

€40,000-60,000

\$47,000-70,000
 £36,000-54,000

PROVENANCE

Galerie Thaddaeus Ropac, Paris
 Acquis auprès de celle-ci en 2006

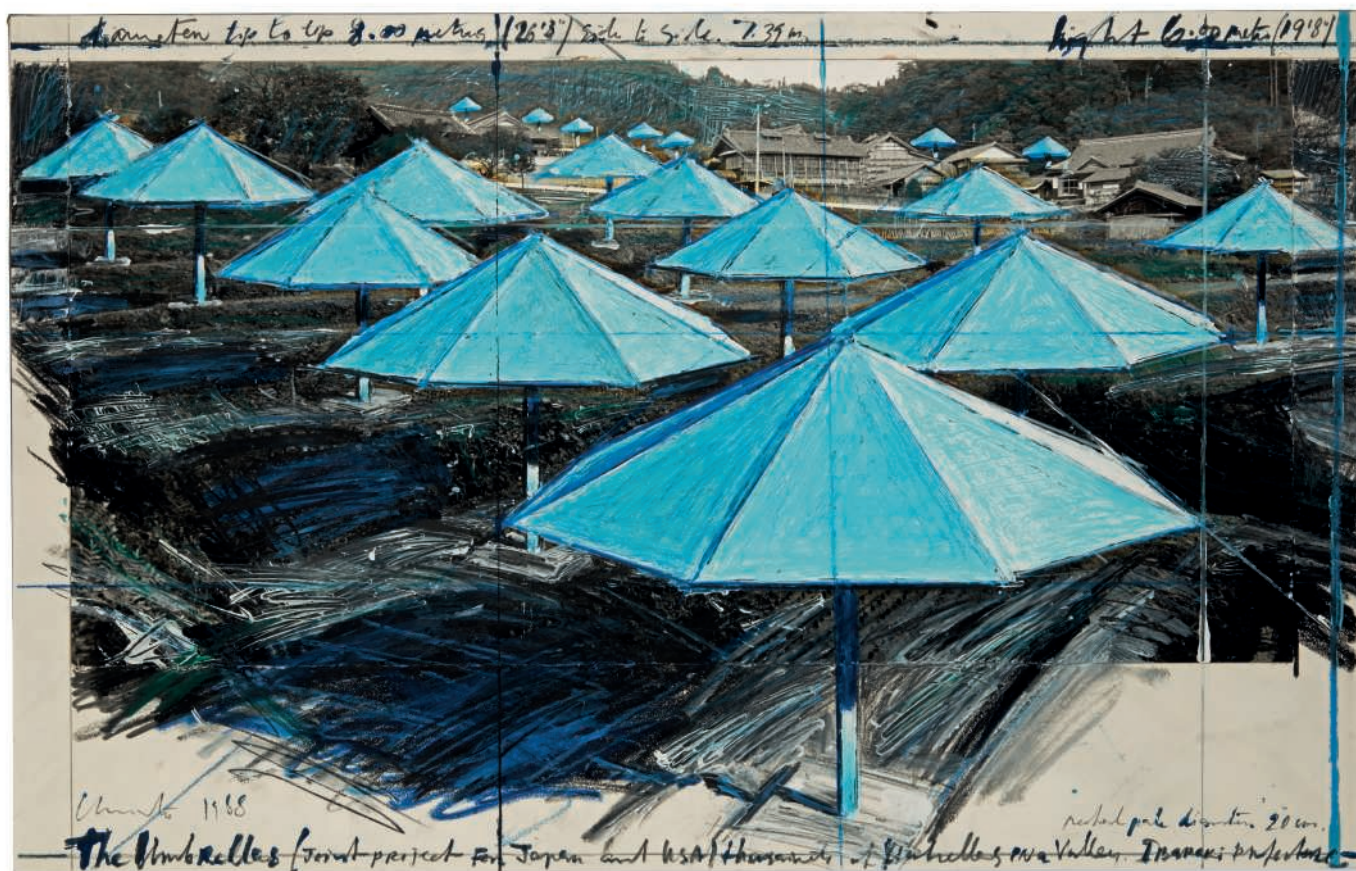
EXPOSITION

Milton Keynes, Milton Keynes Gallery (octobre-janvier);
 Los Angeles, Gagosian Gallery (février-mars), *Gilbert & George, The Rudimentary Pictures, 1999-2000* (illustré en couleurs au catalogue d'exposition, non paginé).

BIBLIOGRAPHIE

R. Fuchs, *Gilbert & Georges, The Complete Pictures 1971-2005, Vol. II*, Londres, 2007 (illustré en couleurs p. 955, une vue d'exposition illustrée en couleurs, pp. 675 et 932).

'CRYING CITY'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT ON THE PANEL IV; HAND COLOURED PHOTOGRAPHS IN AN ARTIST'S FRAME; IN FOUR PARTS.



127B

CHRISTO (né en 1935)

The Umbrellas (Joint project for Japan and USA)

signé, titré et daté 'Christo 1988 "The Umbrellas (Joint project for Japan and USA)"' (en bas)
collage de photos, fusain, crayon gras et huile sur papier maroufflé sur panneau
35,5 x 56 cm. (14 x 22 in.)
Réalisé en 1988.

€35,000-45,000

\$41,000-53,000
£32,000-40,000

PROVENANCE

Galerie Sho, Tokyo
Vente anonyme, Tajan, Paris, 12 juin 1992, lot 53
Acquis lors de cette vente

'THE UMBRELLAS (JOINT PROJECT FOR JAPAN AND USA)';
SIGNED, TITLED AND DATED IN THE BOTTOM; COLLAGE OF
PHOTOGRAPH, CHARCOAL, OILSTICK AND OIL ON PAPER
LAID DOWN ON BOARD.



128B

RAYMOND HAINS (1926-2005)

Sans titre

signé et daté 'Hains 1961' (en bas à droite)
affiches lacérées sur tôle
61.5 x 66.5 cm. (24¼ x 26½ in.)
Réalisé en 1961.

€20,000-30,000

\$24,000-35,000
£18,000-27,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Binoche, Paris, 23 mai 1984, lot 47
Acquis auprès de celle-ci

'UNTITLED'; SIGNED AND DATED ON THE
REVERSE; TORN POSTERS ON SHEET METAL.



129B

RAYMOND HAINS (1926-2005)

Sans titre (Coucou bazar)

signé et daté 'Raymond Hains 1972' (au dos)
affiches lacérées marouflées sur toile
80 x 80 cm. (31½ x 31½ in.)
Réalisé en 1972.

€10,000-15,000

\$12,000-18,000
£9,000-13,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Loudmer, 28 octobre 1988, lot 134
Acquis lors de cette vente

**'UNTITLED (COUCOU BAZAR)'; SIGNED AND
DATED ON THE REVERSE; TORN POSTERS
LAID DOWN ON CANVAS.**





131

130B

FRANCOIS DUFRÊNE (1930-1982)

Ancre lassée

signé, titré et daté 'FRANÇOIS DUFRÊNE dessous d'affiche "Ancre lassée" 1971' (au dos)
 affiches lacérées marouflées sur toile
 100 x 81 cm. (39 $\frac{3}{8}$ x 31 $\frac{1}{8}$ in.)
 Réalisé en 1971.

€10,000-15,000

\$12,000-18,000
 £9,000-13,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Loudmer, 28 octobre 1990, lot 82
 Acquis lors de cette vente

'ANCRE LASSÉE'; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE;
 TORN POSTERS LAID DOWN ON CANVAS.

131B

FRANCOIS DUFRÊNE (1930-1982)

Dessous d'affiche

signé et daté 'F. Dufrêne 62' (en bas à droite); signé, titré et daté
 'François Dufrêne Dessous d'affiche 1962' (au dos)
 collage d'affiches sur papier
 23.5 x 45.5 cm. (9 $\frac{1}{4}$ x 17 $\frac{1}{8}$ in.)
 Réalisé en 1962.

€3,000-5,000

\$3,600-5,800
 £2,700-4,500

PROVENANCE

Galerie Broomhead Junker, Paris
 Acquis auprès de celle-ci

'DESSOUS D'AFFICHE'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT;
 SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE; COLLAGE OF POSTERS
 ON PAPER.



■ 132B

JAN MEYER (1927-1995)
Sans titre

signé, daté et dédié 'JAN MEYER 9/20/1989 A JJ Prat et a line amitié JAN' (au dos); signé et daté '9/20/1989 JAN MEYER' (sur le revers); signé, daté et inscrit 'rencontré en Grèce devant le fenêtre ouvert JAN MEYER 19/1989' (sur le châssis)
huile sur toile
146 x 114 cm. (57½ x 29½ in.)
Peint en 1989.

€2,000-3,000

\$2,400-3,500
£1,800-2,700

PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste

'UNTITLED'; SIGNED, DATED AND DEDICATED ON THE REVERSE; SIGNED AND DATED ON THE OVERLAP; SIGNED, DATED AND INSCRIBED ON THE STRETCHER.



133B

JAN MEYER (1927-1995)
L'Hibou et moi

titré et daté "'L'hibou et moi" 10/1976' (au dos); signé, titré et daté 'JAN MEYER 11/1976 "auto PORTRAIT avec L'Hibou II" 1976' (sur le châssis)
huile sur toile
81 x 66 cm. (31¾ x 26 in.)
Peint en 1976.

€1,000-1,500

\$1,200-1,800
£900-1,300

PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste

'L'HIBOU ET MOI'; TITLED AND DATED ON THE REVERSE; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE STRETCHER.



134B

JAN MEYER (1927-1995)
L'hibou et moi

signé, titré et daté deux fois "'L'Hibou et moi" JAN MEYER 10/1976' (au dos); signé, titré et daté "'L'Hibou et moi" 10/1976 JAN MEYER' (sur le châssis)
huile sur toile
82.5 x 67.5 cm. (32½ x 26½ in.)
Peint en 1976.

€1,000-1,500

\$1,200-1,800
£900-1,300

PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste

'L'HIBOU ET MOI'; SIGNED, TITLED AND DATED TWICE ON THE REVERSE; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE STRETCHER; OIL ON CANVAS.

135B

GER VAN ELK (né en 1941)

Autoportrait moderne avec palette

signé, titré et daté 'G Van Elk '87 "Autoportrait Moderne avec palette"' (en bas à droite); signé, titré et daté 'G Van Elk '87 "Autoportrait Moderne avec palette"' (au dos sur le support en bois)

laque et vernis sur cibachrome encolé sur aluminium

98 x 98 cm. (38 $\frac{3}{8}$ x 38 $\frac{3}{8}$ in.)

Réalisé en 1987.

€10,000-15,000

\$12,000-18,000

£9,000-13,000

PROVENANCE

Galerie Art & Project, Amsterdam

Acquis auprès de celle-ci

'AUTOPORTRAIT MODERNE AVEC PALETTE'; SIGNED, TITLED AND DATED LOWER RIGHT; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE BACKING BOARD; LACQUER AND VARNISH ON CIBACHROM ON ALUMINIUM.



136B

AKI KURODA (né en 1944)

Colorature

titré, daté et numéroté 'COLORATURE 1983 n°8451'

(sur le châssis)

huile sur toile

130 x 162 cm. (51 $\frac{1}{8}$ x 63 $\frac{3}{4}$ in.)

Peint en 1983.

€3,000-5,000

\$3,600-5,800

£2,700-4,500

PROVENANCE

Galerie Adrien Maeght, Paris

Acquis auprès de celle-ci

'COLORATURE'; TITLED, DATED AND NUMBERED ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS.





137B

SERGE CHARCHOUNE (1888-1976)

Composition

signé 'S. Charchoune' (en bas à droite); signé et situé 'CHARCHOUNE 72.
Coëtlogon PARIS 6' (au dos)
huile sur toile
38,5 x 61,1 cm. (15 $\frac{1}{8}$ x 24 in.)
Peint en 1927.

€10,000-15,000

\$12,000-18,000
£9,000-13,000

PROVENANCE

Ancienne collection André Lefebvre, France
Vente anonyme, Ader, Drouot, 29 novembre 1966,
lot 100
Vente anonyme, Perrin-Royère-Lajeunesse,
Versailles, 28 mai 1989, lot 72
Acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

P. Guénégan, *Charchoune - Catalogue raisonné*
1925-1930, Carouge, 2007, No. 1927/012
(illustré p. 177)

'COMPOSITION'; SIGNED LOWER RIGHT;
SIGNED AND LOCATED
ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS.



138B

PIERRE ALECHINSKY (né en 1927)

Humus

signé 'Alechinsky' (en bas à droite); signé, titré et daté 'Alechinsky "HUMUS" 1981-82' (au dos)

acrylique sur papier maroufflé sur toile

65,5 x 103 cm. (25¾ x 40½ in.)

Peint en 1981-1982.

€35,000-45,000

\$41,000-53,000

£32,000-40,000

PROVENANCE

Galerie Maeght-Lelong, Paris

Vente anonyme, Christie's, Londres, 22 février

1990, lot 384

Vente anonyme, Brist, 5 décembre 1998, lot 115

Acquis lors de cette vente

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par Monsieur Pierre Alechinsky.

**'HUMUS'; SIGNED LOWER RIGHT; SIGNED,
TITLED AND DATED ON THE REVERSE;
ACRYLIC ON PAPER LAID DOWN ON CANVAS.**



139



140

139B

JOSÉ VILATO RUIZ

DIT FÍN (1916-1969)

Nature morte (recto/verso)

signé, daté et situé 'J. FÍN Paris 1948' (en bas à droite); inscrit 'A.67' (au revers)
collage, encre de Chine et encre (recto); encre sur papier (verso)
49.9 x 73.9 cm. (19 $\frac{5}{8}$ x 29 $\frac{1}{8}$ in.)
Réalisé à Paris en 1948.

€600-800

\$700-930
£540-720

PROVENANCE

Atelier de l'artiste
Acquis auprès de celui-ci

'NATURE MORTE (RECTO/VERSO)'; SIGNED, DATED, LOCATED AND INSCRIBED; COLLAGE, INDIA INK AND INK (RECTO); INK ON PAPER (VERSO)

140B

JOSÉ VILATO RUIZ

DIT FÍN (1916-1969)

Composition abstraite

gouache, pierre noire, pastel sec et estompe sur papier
69.7 x 83.8 cm. (27 $\frac{3}{8}$ x 33 in.)
Réalisé vers 1947-1948.

€700-1,000

\$820-1,200
£630-900

PROVENANCE

Atelier de l'artiste
Acquis auprès de celui-ci

'COMPOSITION'; GOUACHE, BLACK CHALK, CHALK PASTEL AND ESTOMPE ON PAPER.

141B

CAT LORAY (née en 1962)

Sans titre

signé et inscrit '1097 Cat Loray' (en bas à droite)
huile, fusain et collage sur papier
28.2 x 29.5 cm. (11 $\frac{1}{8}$ x 11 $\frac{5}{8}$ in.)

€800-1,200

\$940-1,400
£720-1,100

PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste

'UNTITLED'; SIGNED AND INSCRIBED LOWER RIGHT; OIL, CHARCOAL AND COLLAGE ON PAPER.

142B

GÉRARD GASIOROWSKI

(1930-1986)

Le

signé et daté 'Gasiorowski 1973' (en bas au centre)
huile sur papier
36.7 x 44.2 cm. (14½ x 17¾ in.)
Peint en 1973.

€1,000-1,500

\$1,200-1,800
£900-1,300

PROVENANCE

Vente anonyme, Cornette de Saint-Cyr, Paris,
28 juin 1999
Acquis lors de cette vente

'LE'; SIGNED AND DATED LOWER CENTER;
OIL ON PAPER.



141

143B

GÉRARD GASIOROWSKI

(1930-1986)

Soldat

signé et daté 'Gérard Gasiorowski 1973' (en bas à droite)
huile sur papier
36.7 x 44 cm. (14½ x 17¾ in.)
Peint en 1973.

€1,000-1,500

\$1,200-1,800
£900-1,300

PROVENANCE

Vente anonyme, Cornette de Saint-Cyr, Paris,
28 juin 1999
Acquis lors de cette vente

'SOLDAT'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT;
OIL ON PAPER



142



143



■ 144B

BERNAR VENET (né en 1941) *2 Arcs de 235,5°*

titré deux fois "235.5°" (en bas et en haut)
acier peint
44 x 40 x 10 cm. (17 x 15¾ x 3⅞ in.)
Réalisé en 1986.

€25,000-35,000

\$30,000-41,000
£23,000-31,000

PROVENANCE

Galerie Laage-Salomon, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1988

Cette œuvre est enregistrée dans les archives Bernar Venet
sous le No. bv86ss28.

'2 ARCS DE 235.5°'; TITLED TWICE AT THE TOP AND
AT THE BOTTOM; PAINTED STEEL.

■ 145B

VASSILAKIS TAKIS (né en 1925) *Signal lumineux*

signé et daté 'TAKIS 67' (derrière)
peinture, métal, bois peint, système électrique, condensateur
et signal lumineux
289 x 45 x 19 cm. (113¼ x 17¾ x 7½ in.)
Réalisé en 1967.

€8,000-12,000

\$9,400-14,000
£7,200-11,000

PROVENANCE

Galerie Maeght-Lelong, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1987

'SIGNAL LUMINEUX'; SIGNED AND DATED BEHIND;
PAINTING, METAL, PAINTED WOOD, ELECTRICAL
EQUIPMENT, CONDENSER AND METAL LIGHT FIXTURE.





146B

PIERRE BURAGLIO (né en 1939)
Paysage I

signé 'BURAGLIO' (sur le châssis); signé, titré
et daté '1989 Buraglio "Paysage I"' (au dos)
huile et peinture aerospray sur métal et contreplaqué dans un cadre
d'artiste peint
100 x 80 cm. (39 $\frac{3}{8}$ x 31 $\frac{1}{2}$ in.)
Réalisé en 1989.

€6,000-8,000

\$7,100-9,300
£5,400-7,200

PROVENANCE

Galerie Jean Fournier, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1990

'PAYSAGE I'; SIGNED ON THE STRETCHER; SIGNED, TITLED AND DATED
ON THE REVERSE; OIL AND AEROSPRAY ON METAL AND PLYWOOD IN
A PAINTED ARTIST'S FRAME.

■ 147B

ANTHONY CARO (1924-2013)
Table bronze Wedge

bronze soudé et laiton
46.5 x 49.5 x 35.5 cm. (18 $\frac{1}{4}$ x 19 $\frac{1}{2}$ x 10 in.)
Réalisé en 1980.

€30,000-40,000

\$36,000-47,000
£27,000-36,000

PROVENANCE

Annelly Juda Fine Arts, Londres
Acquis auprès de celle-ci en 2010

BIBLIOGRAPHIE

D. Blume, *Anthony Caro: Catalogue Raisonné*, Vol. II, Cologne, 1981, No. 785
(illustré p. 177).

'TABLE BRONZE WEDGE'; BRONZE CAST AND WELDED AND BRASS.





148



149

148B

RICHARD STANKIEWICZ (1922-1983)

Ain't coming out until

signé des initiales et daté 'R.S. 61-3' (sur la base)

fer soudé

70 x 28 x 26 cm. (27½ x 11 x 10¼ in.)

Réalisé en 1961.

€15,000-20,000

\$18,000-23,000

£14,000-18,000

PROVENANCE

Galerie Zabriskie, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 1989

EXPOSITION

Andover, Addison Gallery of American Art Phillips Academy (avril-juillet); New York, AXA Gallery (août-octobre); San Antonio, The Marion Koogler McNay Art Museum (avril-juillet); Bâle, Musée Tinguely (septembre-novembre) *Miracle in the Scrap Heap, The sculpture of Richard Stankiewicz*, 2003-2004 (illustré p. 41).

'AIN'T COMING OUT UNTIL'; SIGNED WITH INITIALS AND DATED ON THE BASE; WELDED IRON.

149B

CÉSAR (1921-1998)

Sans titre

signé 'César' (en bas)

compression de canettes d'insecticides

36 x 25.5 x 20 cm. (14½ x 10 x 7¾ in.)

€15,000-20,000

\$18,000-23,000

£14,000-18,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Cornette de Saint-Cyr, Paris, 9 octobre 1990, lot 73

Acquis lors de cette vente

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le No. 7867.

'UNTITLED'; SIGNED AT THE BOTTOM;
COMPRESSED INSECTICIDES CANS.



150

150B

GEORGES MATHIEU (né en 1921)

Composition

signé, daté et dédié 'with my best wishes to the new gallery Mathieu 59' (en bas à droite)
gouache blanche sur carton
64 x 50 cm. (25¼ x 19⅞ in.)
Réalisé en 1959.

€10,000-15,000

\$12,000-18,000
£9,000-13,000

PROVENANCE

Kootz Gallery, New York
Vente anonyme, Tajan, Paris, 27 avril 1998, lot 8
Acquis lors de cette vente

'COMPOSITION'; SIGNED, DATED AND DEDICATED LOWER RIGHT,
GOUACHE ON CARDBOARD.

151B

GILLES BARBIER (né en 1965)

Sans Titre (Mauer)

gouache sur papier
120 x 190 cm. (47¼ x 74¾ in.)
Réalisé en 2006.

€5,000-7,000

\$5,900-8,200
£4,500-6,300

PROVENANCE

Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2007

'UNTITLED (MAUER)'; GOUACHE ON PAPER.



151

152B

ERNEST PIGNON-ERNEST

(né en 1942)

Etude pour Rimbaud; triptyque

(i) signé, titré et daté "Etude pour Rimbaud d'après photos de Carjat et FANTIN LATOUR" ERNEST Pignon-Ernest 1976' (en bas à gauche)

(i) fusain, stylo, crayon de couleurs et rehauts de gouache sur papier

(ii) deux tirages argentiques et rehauts de gouache

(i) 30 x 52.5 cm. (11¼ x 20½ in.)

(ii) chaque: 48.5 x 61 cm. (19¼ x 24 in.)

(i) Réalisées en 1976.

(ii) Réalisées en 1978-1979.

€1,000-1,500

\$1,200-1,800

£900-1,300

PROVENANCE

Galerie Lelong, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 2000

'ETUDE POUR RIMBAUD; TRIPTYQUE'; SIGNED, TITLED AND DATED;
CHARCOAL, PEN, COLOUR PENCIL AND GOUACHE;
TWO GELATIN SILVER PRINT ENHANCED WITH GOUACHE



152



SIMON HANTAÏ (1922-2008)

Tabula

signé des initiales et daté 'S.H.80' (en bas à droite)
acrylique sur toile
150 x 115 cm. (59 x 45¼ in.)
Peint en 1980.

€130,000-180,000

\$160,000-210,000
£120,000-160,000

PROVENANCE

Galerie Jean Fournier, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1990

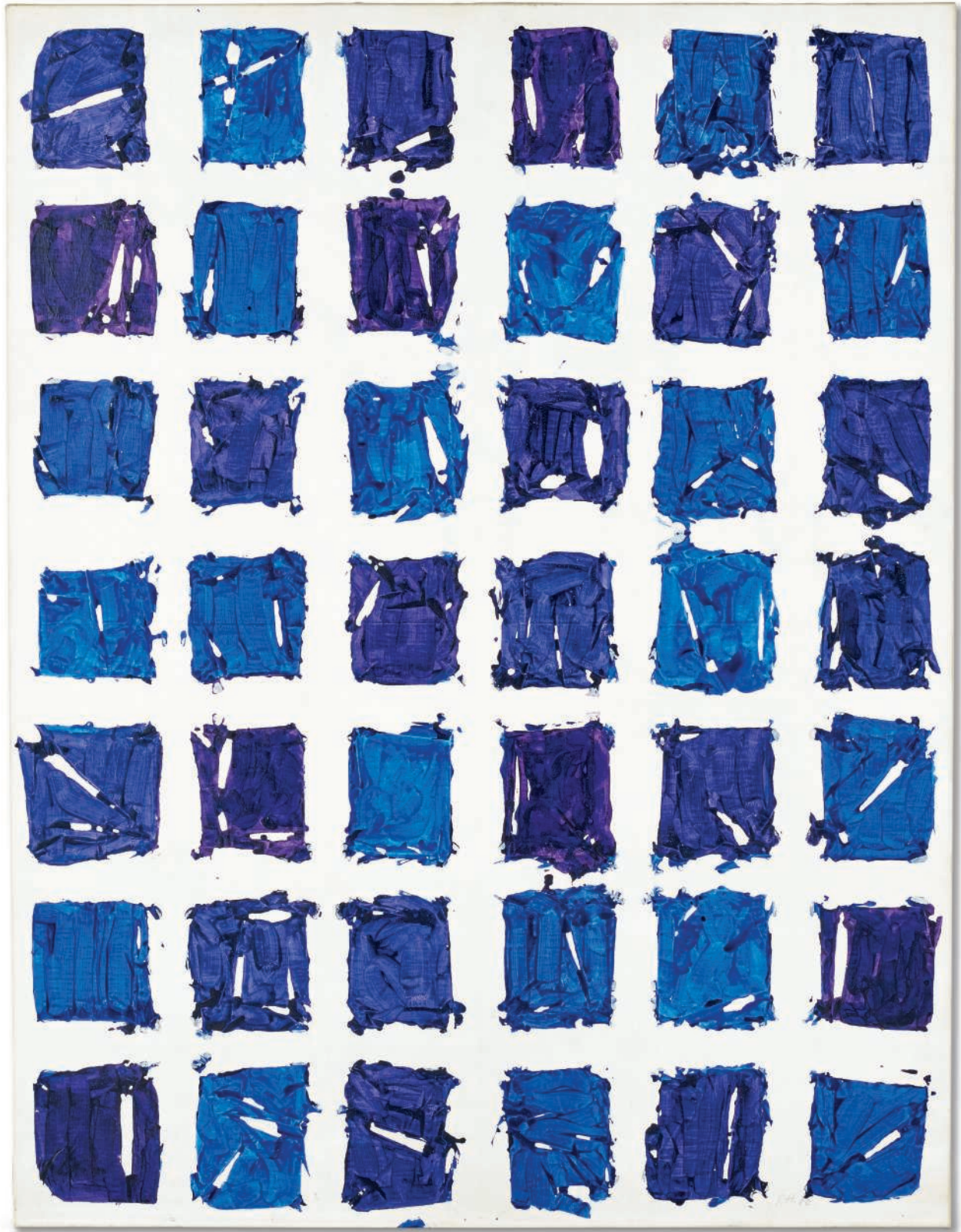
Cette œuvre est répertoriée aux archives de la
galerie Jean Fournier sous le No. CF.4.0.11.

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

“Répétition, ici, ne veut pas dire régularité métrique, et encore moins retour au même. C’est une géométrie plus ouverte qui est en jeu : car le geste répétitif du nouage, geste plus proche de celui du pêcheur que du dessinateur industriel, prend en charge deux aspects apparemment contradictoires [...]. Vu de loin, un tableau ‘quadrillé’ de Hantaï ressortit sans doute à quelque chose comme une métrique de la frontalité [...] mais, dès que l’on s’approche, on s’aheurte à mille micro-ondes : pliures toujours singulières, bords aléatoires, différences texturales, pigments ayant gardé les traces du séchage en épaisseurs ou en poches, ce qui donne à la même couleur une modulation toujours différenciée et toujours très tactile.”

“Repetition, here, does not mean metric regularity, and even less a return to the same thing. The issue here is a more open geometry: because the repetitive act of knotting, an act more like that of a fisherman than an industrial designer, covers two apparently contradictory aspects [...]. Seen from a distance, a ‘chequered’ painting by Hantaï undoubtedly comes under something like a border metric [...] but as soon as one gets close, one runs into a thousand microwaves: folds that are always unique, random edges, textural differences, pigments that still show traces of drying in layers or pockets, which gives the same colour an always different and always very tactile permutation.”

— GEORGES DIDI-HUBERMAN





■ 154B

FRANCOIS ROUAN (né en 1943)

Os. Suaire. Tilleul

signé, titré, daté et situé deux fois "Os. Suaire. Tilleul" Laversine 1998.

1999- Rouan' (au dos)

peinture à la cire et huile sur toile tressée

161 x 116 cm. (63 $\frac{3}{8}$ x 45 $\frac{5}{8}$ in.)

Réalisé en 1998-1999.

€40,000-60,000

\$47,000-70,000

£36,000-54,000

PROVENANCE

Galerie Daniel Templon, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 2000

'OS. SUAIRE. TILLEUL'; SIGNED, TITLED,
DATED AND LOCATED TWICE ON THE
REVERSE; WAX PAINTING AND OIL ON
BRAIDED CANVAS.



■ 155B

CLAUDE VIALLAT (né en 1936)

Sans titre 1988/206

inscrit 'Cf.4.8.7' (au dos)
acrylique sur toile de tente
194 x 380 cm. (76% x 149% in.)
Réalisé en 1988.

€20,000-30,000

\$24,000-35,000
£18,000-27,000

PROVENANCE

Galerie Jean Fournier, Paris
Vente anonyme, Catherine Charbonneaux, Paris,
22 mars 1998, lot 191
Acquis lors de cette vente

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

'UNTITLED 1988/206'; INSCRIBED ON THE
REVERSE;
ACRYLIC ON TENT LINEN.



■ 156B

STEPHAN BALKENHOL

(né en 1957)

Rennfahrer (Pilote)

bois sculpté et peint et acrylique sur bois
(i) 167,5 x 40 x 40 cm. (66 x 15 $\frac{3}{4}$ x 15 $\frac{3}{4}$ in.)
(ii) 100 x 138 x 5 cm. (39 $\frac{3}{8}$ x 54 $\frac{3}{8}$ x 2 in.)
Réalisé en 2007.

€30,000-40,000

\$36,000-47,000

£27,000-36,000

PROVENANCE

Galerie Thaddaeus Ropac, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2007

EXPOSITION

Paris, Galerie Thaddaeus Ropac, *Stephan Balkenhol*, avril-mai 2007.

Milan, Padiglione d'Arte Contemporanea, *Stephan Balkenhol*, juillet-septembre 2007 (illustré en couverture et en couleurs au catalogue d'exposition p. 63).

'RENNFAHRER (PILOTE); SCULPTED AND PAINTED WOOD AND ACRYLIC ON WOOD.

157B

ALIGHIERO BOETTI (1940-1994)

Entre loup et chien

signé et numéroté 'alighiero e boetti 366' (sur le revers)
broderie sur toile
17.5 x 18 cm. (6 $\frac{7}{8}$ x 7 $\frac{1}{8}$ in.)

€20,000-30,000

\$24,000-35,000
£18,000-27,000

PROVENANCE

Galerie Hadrien Thomas, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1990

'ENTRE LOUP ET CHIEN'; SIGNED AND NUMBERED
ON THE OVERLAP; EMBROIDERY ON CANVAS.



158B

GIUSEPPE GALLO (né en 1954)

Violini d'autunno

signé, titré et daté 'Giuseppe Gallo 2000 2001 "VIOLINI D'AUTUNNO"
(au dos)
huile sur toile
130 x 100 cm. (51 $\frac{1}{8}$ x 39 $\frac{3}{8}$ in.)
Peint en 2000-2001.

€8,000-12,000

\$9,400-14,000
£7,200-11,000

PROVENANCE

Galerie di Meo, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2004

'VIOLINI D'AUTUNNO'; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE
REVERSE; OIL ON CANVAS.



159B

GÉRARD GASIOROWSKI (1930-1986) *Fleurs "vous savez c'est à propos des vaches"*

signé, titré et daté 'Gasiorowski 78 "vous savez c'est à propos des vaches"
(en bas)
huile sur deux feuilles de papier assemblées
67.8 x 29.7 cm. (26¾ x 11¾ in.)
Peint en 1978.

€3,000-5,000

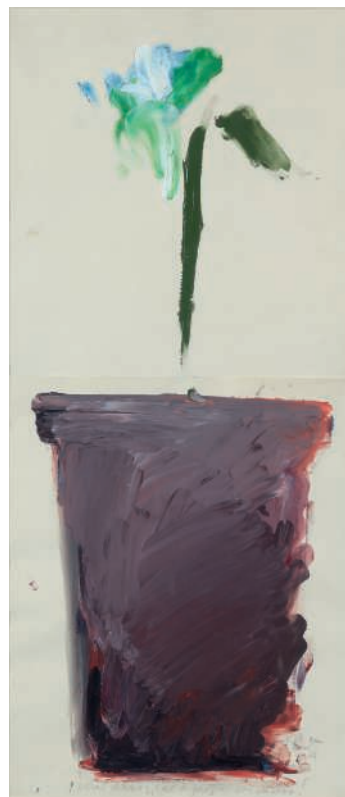
\$3,600-5,800

£2,700-4,500

PROVENANCE

Vente anonyme, Catherine Charbonneaux, 7 octobre 1999
Acquis lors de cette vente

'FLEURS "VOUS SAVEZ C'EST À PROPOS DES VACHES";
SIGNED, TITLED AND DATED AT THE BOTTOM; OIL ON PAPER.



159



160

160B

FRANÇOIS MORELLET (1926-2016) *Geometree n°99*

signé, titré, daté et numéroté "'Geometree" n°99 Morellet 1985' (au dos)
tiges végétales et graphite sur papier dans un cadre d'artiste en bois
50 x 39 x 5.6 cm. (19¾ x 15¾ x 2¼ in.)
Réalisé en 1985.

€4,000-6,000

\$4,700-7,000

£3,600-5,400

PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste en 1990

EXPOSITION

Fontevraud, Abbaye Royale de Fontevraud, *François Morellet - Geometree*, novembre 1985-janvier 1986.
Montpellier, Musée Fabre, *François Morellet*, septembre-octobre 1986.

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de François Morellet
sous le No. 85019.

'GEOMETREE N°99'; SIGNED, TITLED, DATED AND NUMBERED
ON THE REVERSE; VEGETAL STEMS AND GRAPHITE ON PAPER IN AN
ARTIST'S WOODEN FRAME.



■ 161B

FABRICE HYBER (né en 1961)

Résonné

titré "Résonné" (dans la composition); signé, titré
et daté 'Hyber... "Résonné" 2008' (au dos)
huile, fusain, encre, punaises, résine époxy et collage de papier
et d'éléments en plastique sur toile
150 x 150 cm. (59 x 59 in.)
Réalisé en 2008.

€15,000-20,000

\$18,000-23,000
£14,000-18,000

PROVENANCE

Galerie Jérôme de Noirmont, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2008

EXPOSITION

Paris, Galerie Jérôme de Noirmont, *Fabrice Hyber,
du pur Hyber*, septembre-octobre 2008.

BIBLIOGRAPHIE

B. Marcadé, B. de Baere et P. Giquel, *Hyber*, Paris, 2009 (une vue d'exposition
illustré en couleurs pp. 200-201).

**'RÉSONNÉ'; TITLED IN THE COMPOSITION; SIGNED, TITLED AND
DATED ON THE REVERSE; OIL, CHARCOAL, INK, PINS, EPOXY RESIN
AND COLLAGE OF PAPER AND PLASTIC ELEMENTS
ON CANVAS.**

162B

JOANA VASCONCELOS

(née en 1971)

Rosette

signé, titré et daté "Titulo-Rosette", 2010 Joana Vasconcelos'
(en dessous)
faïence émaillée Rafael Bordalo Pinheiro peinte et crochet brodé
à la main
13 x 38 x 35 cm. (5 1/8 x 15 x 13 3/4 in.)
Réalisé en 2010.

€6,000-8,000

\$7,100-9,300
£5,400-7,200

PROVENANCE

Galerie Nathalie Obadia, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2010

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par
Atelier Joana Vasconcelos.

'ROSETTE'; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE
UNDERSIDE; RAFAEL BORDALO PINHEIRO FAIENÇA
PAINTED WITH CERAMIC GLAZE AND HANDMADE
COTTON CROCHET.



■ 163B

JEAN-FRANÇOIS FOURTOU

(né en 1964)

Sans titre (brebis la queue en boucle)

résine, filasse, papier journal, huile et cloche
43.5 x 52 x 32 cm. (17 1/8 x 20 1/2 x 12 5/8 in.)
Réalisé en 1999.

€7,000-10,000

\$8,200-12,000
£6,300-9,000

PROVENANCE

Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1999

'UNTITLED (BREBIS À LA QUEUE EN BOUCLE)';
RESIN, OAKUM, NEWSPRINT, OIL AND BELL.



■ 164B

JOANA VASCONCELOS

(née en 1971)

Valbom

faïence émaillée Rafael Bordalo Pinheiro peinte et crochet brodé
à la main
182 x 70 x 54 cm. (71½ x 27½ x 21¼ in.)
Réalisé en 2007.

€40,000-60,000

\$47,000-70,000
£36,000-54,000

PROVENANCE

Galerie Nathalie Obadia, Paris,
Acquis auprès de celle-ci en 2007

BIBLIOGRAPHIE

P. Cunha et Silva, *Joana Vasconcelos*, São Mamede
do Coronado, 2009, p. 289 (détail illustré en
couleurs p. 54).

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par
Atelier Joana Vasconcelos.

'VALBOM'; RAFAEL BORDALO PINHEIRO
FAIENCE PAINTED WITH CERAMIC GLAZE
AND HANDMADE COTTON CROCHET.





■ 165B

STEPHAN BALKENHOL (né en 1957)

Femme au manteau rouge

bois sculpté peint
170 x 35 x 24.5 cm. (66 $\frac{7}{8}$ x 13 $\frac{3}{4}$ x 9 $\frac{5}{8}$ in.)
Réalisé en 2003.

€25,000-35,000

\$30,000-41,000
£23,000-31,000

PROVENANCE

Galerie Thaddaeus Ropac, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2003

EXPOSITION

Paris, Galerie Thaddaeus Ropac, *Stephan Balkenhol*, janvier-février 2003.

'FEMME AU MANTEAU ROUGE';
SCULPTED AND PAINTED WOOD.



166B

FRANCESCO VEZZOLI (né en 1971)

Defesa do Poeta (Amalia Träida vs Dancin'Days - Episode)

impression laser et aquarelle sur toile, broderie métallique, fils, papier velours et papier dans un cadre en bois; recto verso
59 x 59 x 4 cm. (23¼ x 23¼ x 1½ in.)
Réalisée en 2004.

€30,000-50,000

\$36,000-58,000
£27,000-45,000

PROVENANCE

Galerie Paola Bellotti, Milan
Acquis auprès de celle-ci en 2004

'DEFESA DO POETA (AMALIA TRÄIDA VS DANCIN'DAYS - EPISODE)'; LASER IMPRESSION AND WATERCOLOUR ON CANVAS, METAL EMBROIDERY, STRINGS, VELVET PAPER AND PAPER PRESENTED IN A WOODEN FRAME; RECTO VERSO.



167B

TRACEY MOFFATT (née en 1960)
Something more # 3, 1989

tirage cibachrome monté sur aluminium
image/feuille 100 x 130 cm. (39 $\frac{3}{8}$ x 51 $\frac{1}{8}$ in.)
Cette œuvre est le numéro trois d'une édition de trente exemplaires
et une épreuve d'artiste.

€8,000-12,000

\$9,400-14,000
£7,200-11,000

PROVENANCE

L.A. Galerie, Francfort
Acquis auprès de celle-ci en 1999

EXPOSITION

Sydney, Australian Center for Photography, *Something More*,
août-septembre 1989.
Vienne, Kunsthalle (avril-juin); Stuttgart, Württembergischer Kunstverein

(avril-juin); Bolzano, AR/GE KUNST Galerie Museum (juillet-août);
Brégence, Vorarlberger Kunstverein (juillet-août), *Tracey Moffatt, 1998* (illustré
en couleurs sur la couverture du catalogue d'exposition et pp. 53 et 57).
Barcelone, Centre Cultural de la Fondacis «la Caixa» (mai-juillet); Saint-
Jacques de Compostelle, Centro Galego de Arte Contemporanea (juillet-
octobre); Paris, Centre National de la Photographie (novembre-janvier),
Tracey Moffatt, 1999-2000 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition
pp. 31 et 33).

BIBLIOGRAPHIE

G. Newton et T. Moffatt, *Tracey Moffatt: Fever Pitch*, Sydney, 1995
(illustré en couleurs pp.42-43).
U. Grosenick et B. Riemschneider, *Art at the Turn of Millenium*, Cologne,
1999 (illustré en couleurs p. 348).
C. Summerhayes, *The Moving Images of Tracey Moffatt*, Milan, 2007
(une vue d'exposition illustrée en couleurs p. 15).

'SOMETHING MORE #3'; CIBACHROME PRINT FLUSH-MOUNTED ON
ALUMINUM.

■ 168B

ANNELIES STRBA (née en 1947)

Nyima 83, 2003

signé, titré, daté et numéroté '2/6' à l'encre sur une étiquette (dos du cadre)

tirage inkjet sur toile contrecollé sur verre
image/feuille 101 x 148 cm. (39¾ x 58¼ in.)

Réalisée en 2003, cette œuvre porte le numéro deux d'une édition de six exemplaires.

€2,000-3,000

\$2,400-3,500
£1,800-2,700

'NYIMA 83'; SIGNED, TITLED, DATED AND NUMBERED IN INK ON A LABEL ON THE REVERSE OF THE FRAME; INKJET PRINT ON CANVAS LAID DOWN ON GLASS.



169B

OLGA CHERNYSHEVA

(née en 1962)

Colonies, 2002

signé, titré, daté et numéroté '1/7' à l'encre sur une étiquette (au dos du montage)

tirage chromogénique monté sur support cartonné
image/feuille 30.3 x 45.6 cm. (12 x 17⅞ in.)

Cette œuvre porte le numéro d'une édition de sept exemplaires.

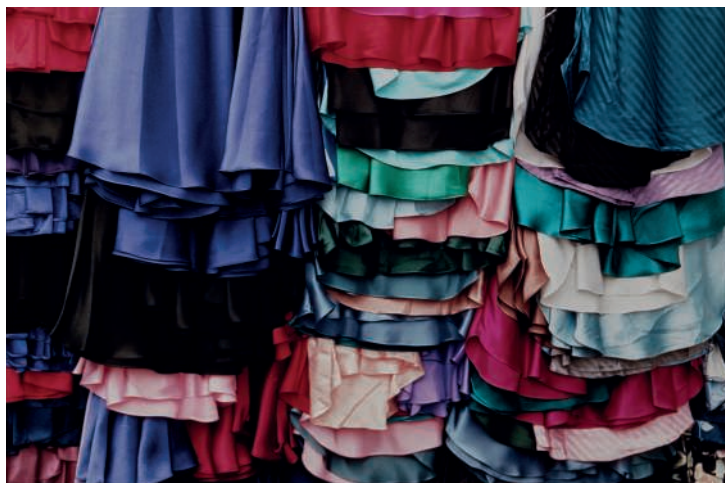
€3,000-4,000

\$3,600-4,700
£2,700-3,600

PROVENANCE

Foxy Production, New-York
Acquis auprès de celle-ci en 2008

'COLONIES'; SIGNED, TITLED, DATED AND NUMBERED IN INK ON A LABEL ON THE REVERSE OF THE MOUNT; CHROMOGENIC PRINT FLUSH-MOUNTED ON BOARD.





170

170B

ERWIN OLAF (né en 1959) *Irene (from the Grief series), 2007*

signé, titré, daté et numéroté '7/10' à l'encre sur une étiquette
(au dos du montage)
impression lambda montée sur dibond
image/feuille 99.5 x 178 cm. (39½ x 70 in.)
Cette œuvre porte le numéro sept d'une édition de dix exemplaires.

€8,000-12,000

\$9,400-14,000
£7,200-11,000

PROVENANCE
Flatland Gallery, Utrecht
Acquis auprès de celle-ci en 2008

BIBLIOGRAPHIE
L. A. Martin, *Erwin Olaf*, New-York, 2008 (illustré en couleurs pp. 76 et 77).

'IRENE (FROM THE GRIEF SERIES)'; SIGNED, TITLED, DATED AND
NUMBERED IN INK ON A LABEL ON THE REVERSE OF THE MOUNT;
LAMBDA PRINT FLUSH-MOUNTED ON DIBOND.

171B

ERWIN OLAF (né en 1959) *Irene (from the Grief Portrait series), 2007*

signé, titré, daté et numéroté 'a.p.1' à l'encre sur une étiquette
(au dos du montage)
impression lambda monté sur dibond
image/feuille 80 x 60 cm. (31½ x 23¾ in.)
Cette œuvre porte l'épreuve d'artiste numéro un d'une édition
de douze exemplaires et deux épreuves d'artiste.

€6,000-8,000

\$7,100-9,300
£5,400-7,200

PROVENANCE
Flatland Gallery, Utrecht
Acquis auprès de celle-ci en 2008

BIBLIOGRAPHIE
L. A. Martin, *Erwin Olaf*, New-York, 2008 (illustré en couleurs p. 83).

'IRENE (FROM THE GRIEF PORTRAIT SERIES)'; SIGNED, TITLED, DATED
AND NUMBERED IN INK ON A LABEL ON THE REVERSE OF THE MOUNT;
LAMBDA PRINT FLUSH-MOUNTED ON DIBOND.





172B

GÉRARD DESCHAMPS (né en 1937)
Mouchoirs 18

signé, titré et daté "Mouchoirs 18" G. Deschamps 1962' (au dos)
mouchoirs sur toile dans une boîte en plexiglass
45,5 x 54,7 x 10,4 cm. (17 $\frac{1}{2}$ x 21 $\frac{1}{2}$ x 4 $\frac{1}{8}$ in.)
Réalisé en 1962.

€15,000-20,000

\$18,000-23,000
£14,000-18,000

PROVENANCE

Galerie Beaubourg, Paris
Vente anonyme, Perrin-Royère-Lajeunesse,
16 novembre 1984, lot 86
Acquis lors de cette vente

'MOUCHOIRS 18'; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE;
TISSUES ON CANVAS IN A PLEXIGLASS BOX.

173B

MIMMO ROTELLA (1918-2006)
Sans titre

signé et daté 'Rotella/62' (en bas à droite);
signé, daté, situé et dédié 'Mimmo à Serge Paris
le 9-2-67 Rotella' (au dos)
affiches lacérées marouflées sur toile de jute
55 x 38 cm. (21 $\frac{1}{8}$ x 15 in.)
Réalisé en 1962.

€40,000-60,000

\$47,000-70,000
£36,000-54,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Binoche, Paris, 6 juin 1985, lot 91 bis
Acquis lors de cette vente

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat d'authenticité signé par Piero
Mascitti, daté du 28 août 2017.

'UNTITLED'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; SIGNED, DATED,
LOCATED AND DEDICATED ON THE REVERSE; TORN POSTERS LAID
DOWN ON LINEN.



174B

ERIC DUYCKAERTS

(né en 1953)

Cochon d'Inde (b)

radiographie dans un cadre d'artiste

45 x 50.5 x 6 cm. (17¼ x 19⅞ x 2⅜ in.)

Réalisée en 1999, cette œuvre porte le numéro un d'une édition d'un seul exemplaire.

€600-800

\$700-930

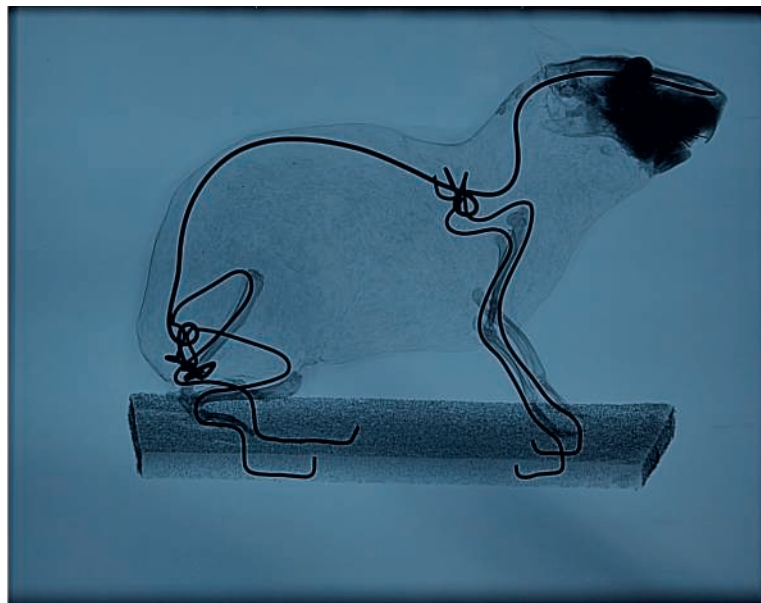
£540-720

PROVENANCE

Galerie Emmanuel Perrotin, Paris

Acquis auprès de celle-ci

'COCHON D'INDE (B)'; RADIOGRAPH IN AN ARTIST'S FRAME.



■ 175B

ALAIN DECLERCQ

(né en 1969)

Rest in peace, Negroponte

2740 tirs de 22 Long Rifle sur mélaminé

150 x 150 cm. (59 x 59 in.)

Réalisé en 2007.

€5,000-7,000

\$5,900-8,200

£4,500-6,300

PROVENANCE

Galerie Loevenbruck, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 2007

'REST IN PEACE, NEGROPONTE'; 2750 SHOTS OF 22 LONG RIFLE ON MELAMINE.

■ 176B

MOUNIR FATMI (né en 1970)

Tête dure

signé et daté 'M. FATMI 2005' (au dos)
acrylique et collage de câbles électriques sur panneau de bois peint
180 x 160 x 2,5 cm. (70 $\frac{7}{8}$ x 63 x 1 in.)
Réalisé en 2005.

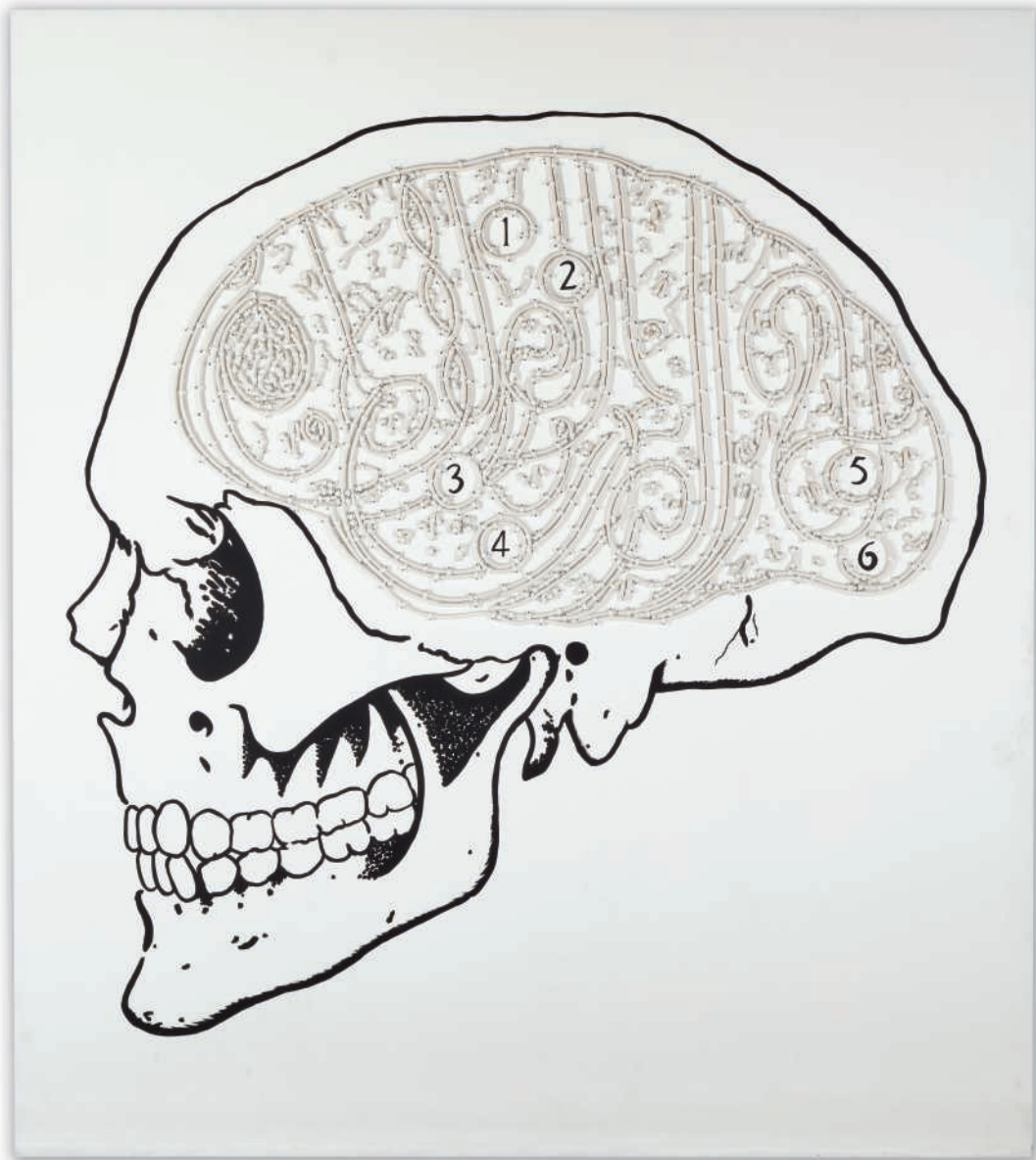
€30,000-50,000

\$36,000-58,000
£27,000-45,000

PROVENANCE

Galerie La B.A.N.K., Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2005

'TÊTE DURE'; SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; ACRYLIC AND
ELECTRIC WIRES COLLAGE ON PAINTED WOODEN PANEL.





■ 177B

SEJLA KAMERIC (née en 1976)

Basics, 2001

trois tirages c-print montés sous diasec, tryptique

chaque 65 x 90 cm. (25 $\frac{5}{8}$ x 35 $\frac{5}{8}$ in.)

ensemble 195 x 90 cm. (76 $\frac{3}{4}$ x 35 $\frac{5}{8}$ in.)

Cette œuvre est issue d'une édition de huit exemplaires.

€7,000-9,000

\$8,200-11,000

£6,300-8,100

PROVENANCE

Gandy Gallery, Bratislava

Acquis auprès de celle-ci en 2004

'BASICS'; THREE C-PRINTS MOUNTED ON DIASEC.

178B

JEAN-PIERRE KHAZEM

(né en 1968)

Dance, 1995

tirage chromogénique monté sur aluminium

image/feuille 70 x 50 cm. (27 $\frac{1}{2}$ x 19 $\frac{5}{8}$ x 3 $\frac{1}{2}$ in.)

Cette œuvre est le numéro trois d'une édition de cinq exemplaires.

€3,000-5,000

\$3,600-5,800

£2,700-4,500

PROVENANCE

Galerie Emmanuel Perrotin, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 1998

'DANCE'; CHROMOGENIC PRINT FLUSH-MOUNTED ON ALUMINUM.

179B

ANDRES SERRANO (née en 1950) *The Church (Soeur Rosalba), 1991*

signé, titré, numéroté '9/10' au crayon (au verso)
tirage cibachrome
image/feuille 101 x 81 cm. (39 $\frac{3}{4}$ x 31 $\frac{1}{8}$ in.)
Cette œuvre porte le numéro neuf d'une édition de dix exemplaires.

€5,000-7,000

\$5,900-8,200

£4,500-6,300

PROVENANCE

Galerie Yvon Lambert, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2010

EXPOSITION

Vence, Fondation Emile Hugues, *Andres Serrano, Ainsi soit-il*,
mars-juin 2015 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition
p. 114).

'THE CHURCH (SOEUR ROSALBA)'; SIGNED, TITLED AND
NUMBERED IN PENCIL ON THE VERSO; CIBACHROME PRINT.



180B

PATRICK TOSANI (né en 1954) *Portrait No 13, 1985*

signé, titré et daté et numéroté '1/1' à l'encre (au dos du montage)
tirage c-print monté sur support
image/feuille 130 x 100 cm. (51 $\frac{1}{8}$ x 39 $\frac{3}{8}$ in.)
Cette œuvre porte le numéro un d'une édition d'un seul
exemplaire.

€4,000-6,000

\$4,700-7,000

£3,600-5,400

PROVENANCE

Galerie Durand-Dessert, Paris
Collection Marcel Brient
Sa vente, Sotheby's, Paris, 27 septembre 2012, lot 77

'PORTRAIT NO 13'; SIGNED, TITLED, DATED AND NUMBERED
IN INK ON THE REVERSE OF THE MOUNT; C-PRINT FLUSH-
MOUNTED ON BOARD.





181



181B

TAYSIR BATNIJI (né en 1946) GH0809, House 10, 2009-2010

quatre tirages Lamda-Print encadrés
 chaque structure 58.5 x 53.5 cm. (23 x 21½ in.)
 chaque tirage 29 x 20.2 cm. (11½ x 8 in.)
 Cette œuvre est issue d'une édition de sept exemplaires et deux
 épreuves d'artiste.

€3,000-5,000

\$3,600-5,800

£2,700-4,500

PROVENANCE

Galerie Eric Dupont, Paris
 Acquis auprès de celle-ci en 2010

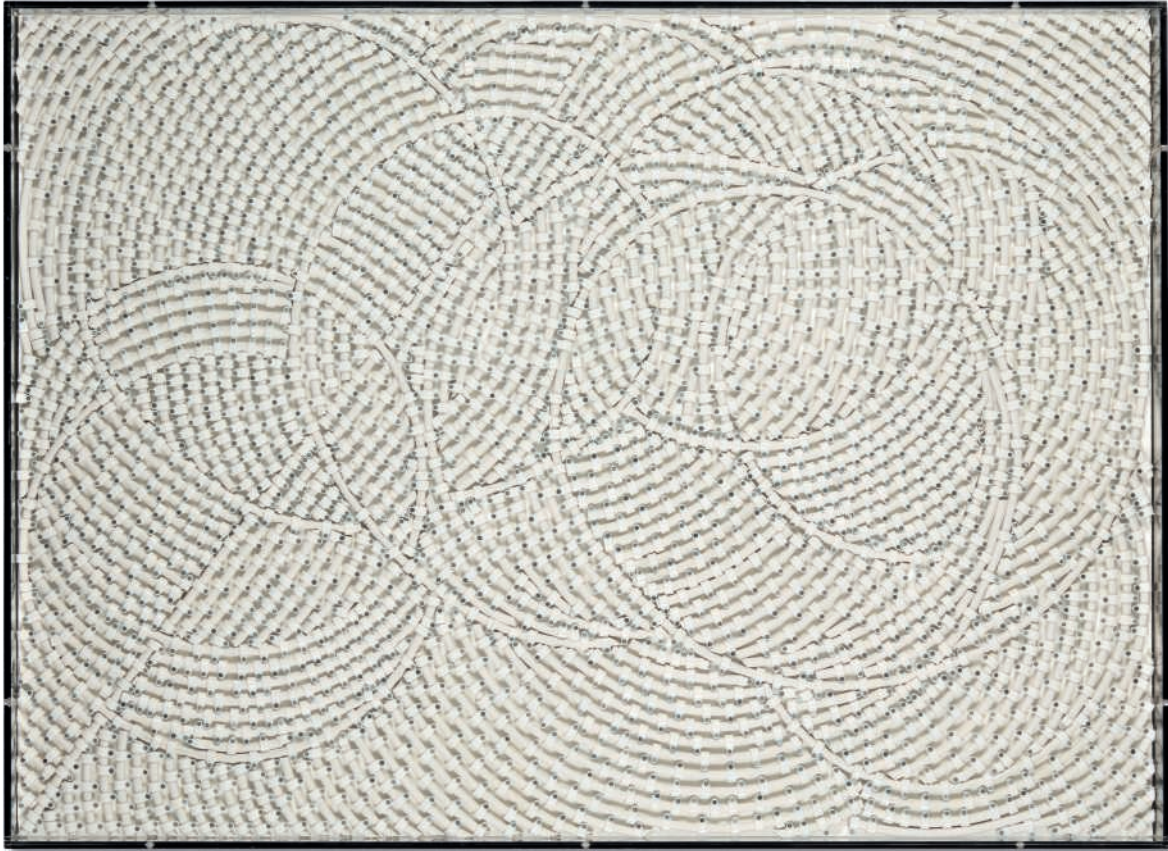
EXPOSITION

Hambourg, Sfeir-Semler Gallery, *Taysir Batniji: Mobile Home*,
 septembre-octobre 2010 (un autre exemplaire exposé).

'GH0809, HOUSE 10'; FOUR LAMBDA PRINTS FRAMED.



182



183

182B

NAJI KAMOUCHE (né en 1968)

DUEL

signé deux fois, titré et daté 'NAJI KAMOUCHE' "DUEL" 2008
Naji K.' (sur une étiquette au dos du tapis)
tapis, boussoles et deux paires de chaussures
tapis: 118 x 86 cm. (carpet: 46½ x 33¾ in.)
chaque chaussure : 12 x 31 x 10 cm. (each shoes: 4½ x 12¼ x 3¾ in.)
Réalisée en 2009, cette œuvre porte le numéro quatre d'une édition de cinq exemplaires.

€500-700

\$590-820
£450-630

PROVENANCE

School Gallery, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2010

'DUEL'; SIGNED TWICE, TITLED AND DATED ON A LABEL AFFIXED ON THE BACK OF THE CARPET; CARPET, COMPASS AND TWO PAIR OF SHOES.

■ 183B

MOUNIR FATMI (né en 1970)

Kissing Circle #1

signé, daté et numéroté 'Mounir Fatmi 2010 1/1' (au dos)
câble d'antenne coaxial sur contreplaqué dans une boîte en plexiglass
59 x 81 x 5.5 cm. (23¼ x 31¾ x 2½ in.)
Réalisé en 2010.

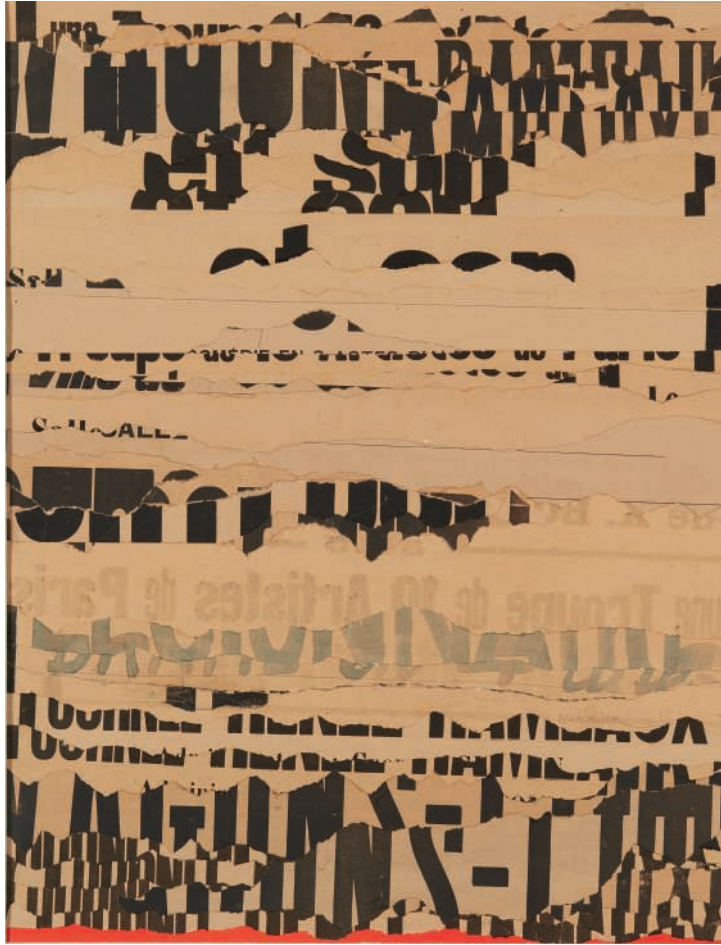
€20,000-30,000

\$24,000-35,000
£18,000-27,000

PROVENANCE

Galerie Hussenot, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2010

'KISSING CIRCLE #1'; SIGNED, DATED AND NUMBERED ON THE REVERSE; COAXIAL ELECTRICAL WIRES ON PLYWOOD BOARD IN A PLEXIGLASS BOX.



184

184B

ARTHUR AESCHBACHER (né en 1923)

Sans titre

signé 'Aeschbacher' (en bas à droite)
affiches lacérées contrecollées sur papier
63.5 x 48.5 cm. (25 x 19 1/8 in.)

€3,000-5,000

\$3,600-5,800
£2,700-4,500

PROVENANCE

Vente anonyme, Artcurial, Paris, mercredi 26 octobre 2005, lot 474

'UNTITLED'; SIGNED LOWER RIGHT;
TORN POSTERS LAID DOWN ON PAPER.

■ 185B

CHARLES SANDISON (né en 1969)

Mille neuf cent onze

vidéo et panneau LCD
104.5 x 64 x 12.5 cm. (41 1/8 x 25 1/4 x 4 7/8 in.)
Réalisée en 2005, cette œuvre porte le numéro quatre d'une édition de cinq exemplaires.

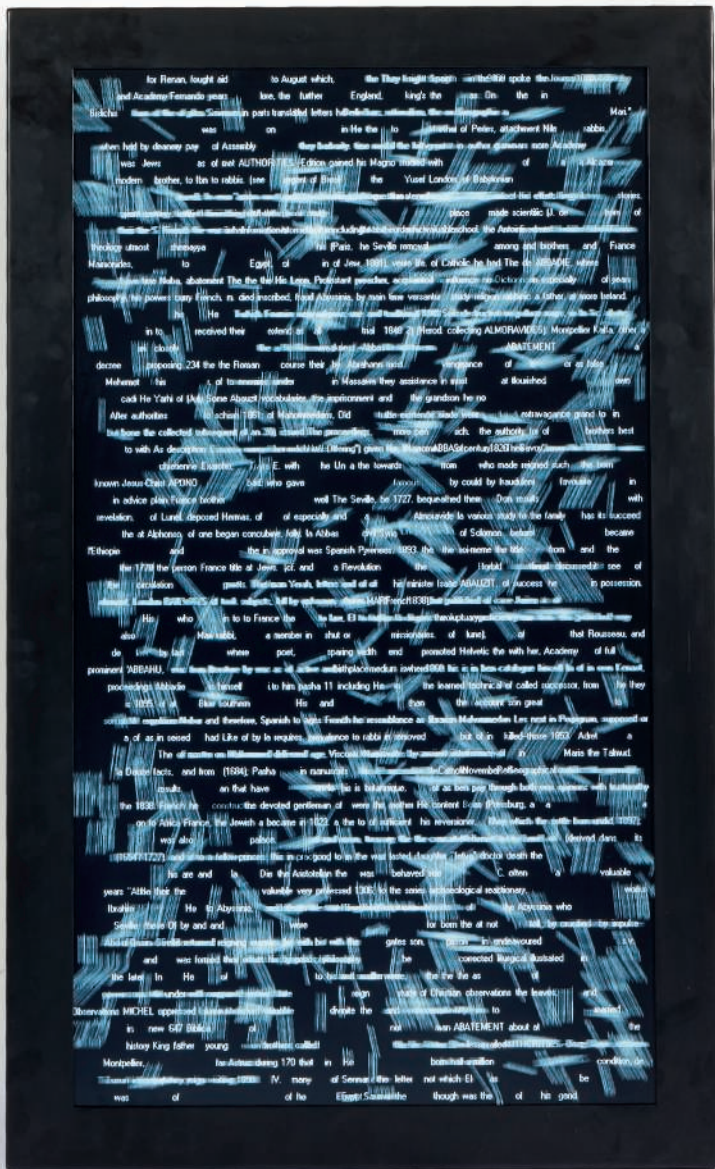
€4,000-6,000

\$4,700-7,000
£3,600-5,400

PROVENANCE

Galerie Yvon Lambert, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2006

'MILLE NEUF CENT ONZE'; VIDEO AND LCD PANEL.





■ 186B

BERNARD PIFFARETTI (né en 1955)

UN NU

signé, titré et daté 'Piffaretti 1998 "UN NU"
(au dos)

acrylique sur toile
185,7 x 239 cm. (73 $\frac{1}{8}$ x 94 $\frac{1}{8}$ in.)
Peint en 1998.

€10,000-15,000

\$12,000-18,000
£9,000-13,000

PROVENANCE

Galerie Jean Fournier, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2001

EXPOSITION

Paris, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, *Bernard Piffaretti va-et-vient, come and go*, novembre 2000-janvier 2001 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 74)

Besançon, FRAC Franche-Comté, *Bernard Piffaretti / Juste retour (des choses et des mots)*, février-mai 2015.

BIBLIOGRAPHIE

J. Asthoff, P. Galvez et M. Muracciole, *Bernard Piffaretti 1980-2016 Catalogue raisonné*, Genève, 2016 (une vue d'exposition illustrée en couleurs p. 124).

'UN NU'; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE; ACRYLIC ON CANVAS.



187B

AGNÈS THURNAUER (née en 1962)

Eternity

chaque: signé des initiales et daté 'AT 2007'
(au dos)

acrylique et collage d'assiettes en carton sur toile; diptyque

chaque: 55 x 33 x 5 cm. (each: 21½ x 13 x 2 in.)

Réalisé en 2007.

€3,000-5,000

\$3,600-5,800

£2,700-4,500

PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste

'ETERNITY'; EACH: SIGNED AND DATED ON
THE REVERSE; ACRYLIC AND COLLAGE OF
PAPER PLATES ON CANVAS; DIPTYCH.



188

■ 188B

CLAUDE VIALLAT (né en 1936) *Sans titre 1987/162*

inscrit 'Cf.4.7.36' (au dos)
acrylique sur toile à matelas libre
180 x 140 cm. (70 $\frac{1}{8}$ x 55 $\frac{1}{8}$ in.)
Réalisé en 1987.

€15,000-20,000

\$18,000-23,000
£14,000-18,000

PROVENANCE

Galerie Jean Fournier, Paris
Fondation Danielle Mitterrand, Paris
Vente anonyme, Tajan, 28 mars 1988, lot 207
Acquis lors de cette vente

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

'UNTITLED 1987/162'; INSCRIBED ON THE REVERSE;
ACRYLIC ON FREE MATTRESS LINEN.

190B

DAVID TREMLETT (né en 1945) *Drawing 1 for a wall*

signé, titré et daté 'David Tremlett Drawing 1 for a wall 2009'
(en bas à gauche)
pastel sur papier
92 x 102 cm. (36 $\frac{1}{4}$ x 40 $\frac{1}{8}$ in.)
Réalisé en 2009.

€4,000-6,000

\$4,700-7,000
£3,600-5,400

PROVENANCE

Galerie Jean Brolly, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2009

'DRAWING 1 FOR A WALL'; SIGNED, TITLED AND DATED
LOWER LEFT; PASTEL ON PAPER.



189



■ 190B

SHIRLEY JAFFE (1923-2016)

On the quai

signé, titré et daté "On the Quai" 2006 Shirley Jaffe' (sur le revers)
 huile sur toile
 176 x 201 cm. (69 x 79½ in.)
 Peint en 2006.

€20,000-30,000

\$24,000-35,000
 £18,000-27,000

PROVENANCE

Galerie Nathalie Obadia, Paris
 Acquis auprès de celle-ci en 2007

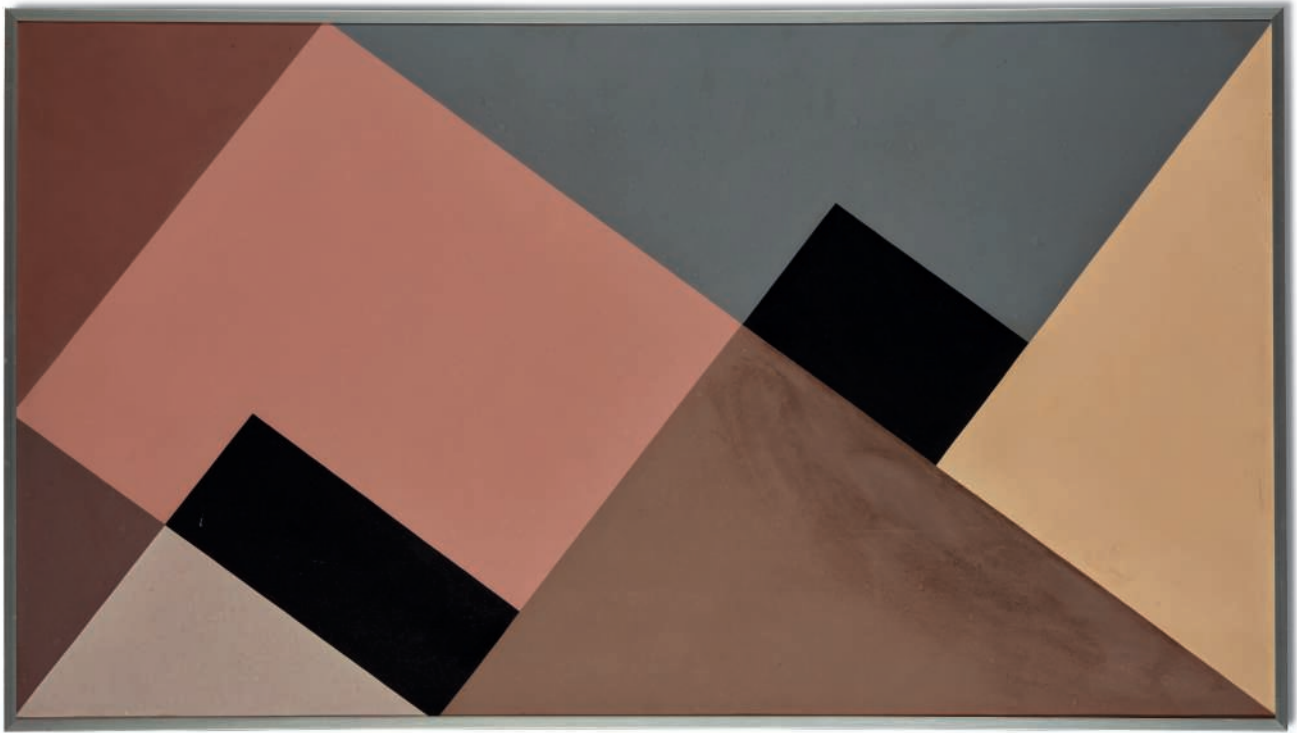
EXPOSITION

Kerguéhennec, FRAC Auvergne, *Domaine de Kerguéhennec*, juin-septembre 2008 (illustré en couleurs p. 64).

BIBLIOGRAPHIE

R. Rubinstein, *Shirley Jaffe*, Paris, 2014 (illustré en couleurs p. 195).

'ON THE QUAI'; SIGNED, TITLED AND DATED
 ON THE OVERLAP; OIL ON CANVAS.



191

191B

ANDRÉ GASTON HEURTAUX

(1898-1983)

Composition géométrique

signé et daté 'Heurtaux 37' (au dos)
gouache sur papier marouflé sur toile
57,4 x 102,7 cm. (22½ x 40¾ in.)
Peint en 1937.

€1,500-2,000

\$1,800-2,300
£1,400-1,800

PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste

EXPOSITION

Valence, IVAM, Centro Julio Gonzalez, Paris, *arte abstracto*,
arte concreto, *Cercle et carré*, 1930, septembre-décembre 1990,
No. 109.

'COMPOSITION GÉOMÉTRIQUE'; SIGNED ON THE REVERSE;
GOUACHE SUR PAPIER MAROUFLÉ SUR TOILE.



192



193

192B

ANDRÉ GASTON HEURTAUX

(1898-1983)

Composition à rectangle jaune, carré noir

aquarelle, huile et mine de plomb sur papier
30 x 20 cm. (11¼ x 7⅞ in.)
Réalisé en 1937.

€600-800

\$700-930
£540-720

PROVENANCE

Galerie Reckermann, Cologne

'COMPOSITION À RECTANGLE JAUNE, CARRÉ NOIR'; WATERCOLOUR,
OIL AND GRAPHITE ON PAPER.

■ 193B

ALBERTO CONT (né en 1956)

Tout à la fois

signé, titré, daté et inscrit 'A.Cont 2001 2102012 "Tout à la fois"' (au dos)
acrylique sur toile
210 x 190.5 cm. (82½ x 75 in.)
Peint en 2001.

€4,000-6,000

\$4,700-7,000
£3,600-5,400

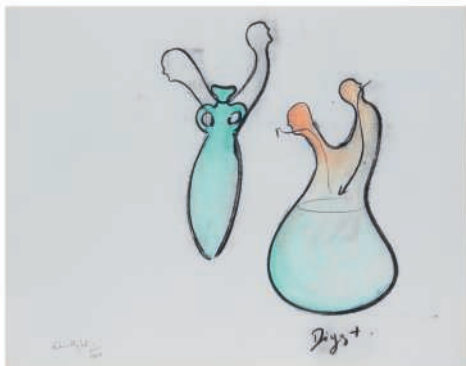
PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste en 2001

'TOUT À LA FOIS'; SIGNED, TITLED, DATED AND INSCRIBED ON THE
REVERSE; ACRYLIC ON CANVAS.



194



195

194B

CHRISTINE BOUMEESTER (1904-1971)

Sans titre

signé et daté 'CHRISTINE BOUMEESTER 69'
(en bas à droite)
aquarelle sur papier
19 x 23 cm. (7½ x 9 in.)
Réalisé en 1969.

€500-700

\$590-820
£450-630

PROVENANCE

Vente anonyme, Tajan, Paris, 17 octobre 1997
Acquis lors de cette vente

'UNTITLED'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT,
WATERCOLOUR ON PAPER.



196

195B

FABRICE HYBER (né en 1961)

Sans titre

signé et daté 'Fabrice Hyber 2000' (en bas à gauche)
fusain et aquarelle sur papier
50 x 64 cm. (19¾ x 25¼ in.)
Réalisé en 2000.

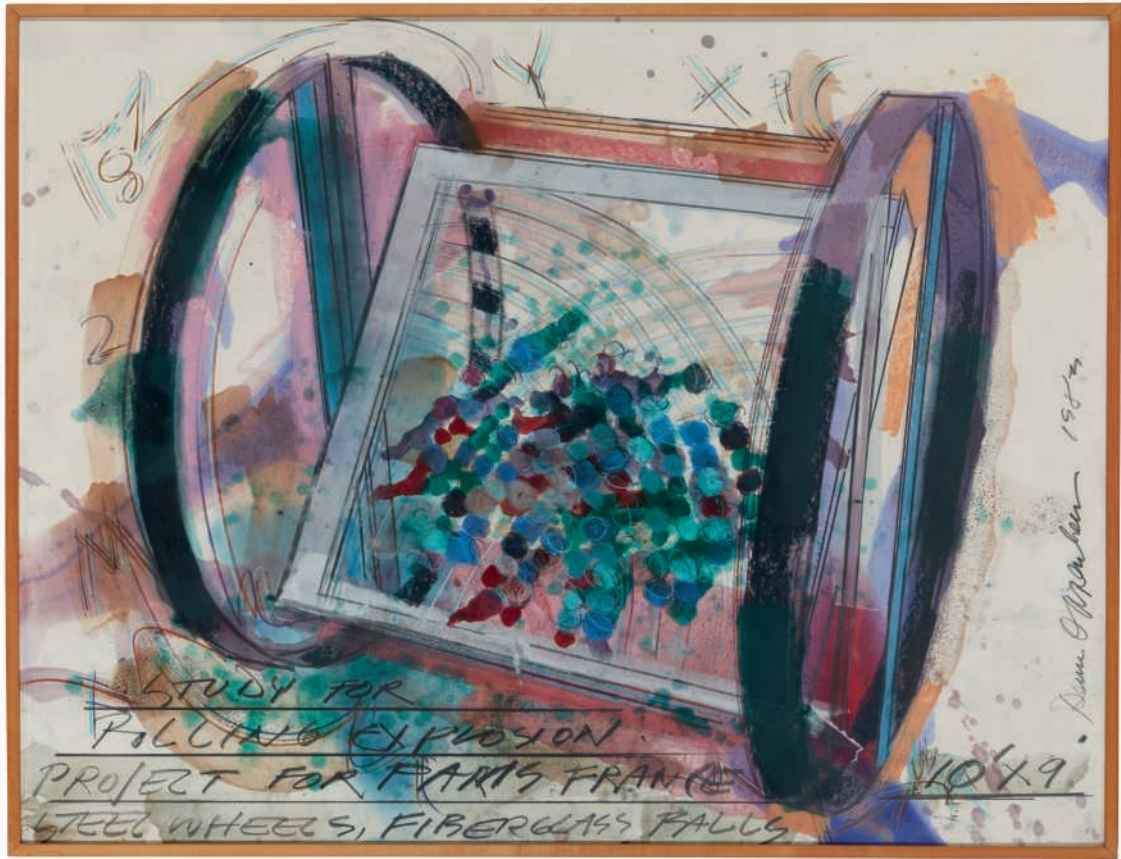
€800-1,200

\$940-1,400
£720-1,100

PROVENANCE

Galerie Nathalie Obadia, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2000

'UNTITLED'; SIGNED AND DATED LOWER LEFT; CHARCOAL AND
WATERCOLOR ON PAPER.



197

196B

MARCUS MACDONALD (né en 1962)

Sans titre

aquarelle sur papier en vingt parties
118 x 105 cm. (46½ x 41½ in.)
Réalisé en 1991.

€600-800

\$700-930
£540-720

PROVENANCE

Galerie Dore Dore, Levallois
Acquis auprès de celle-ci en 1991

'UNTITLED'; WATERCOLOUR ON PAPER IN TWENTY PARTS.

197B

DENNIS OPPENHEIM (1938-2001)

Study for rolling explosion. Project for Paris

signé et daté 'Dennis Oppenheim 1983' (sur le côté droit); titré "'STUDY FOR ROLLING EXPLOSION PROJECT FOR PARIS FRANCE" STEEL, WHEELS, FIBERGLASS BALLS.' (en bas)
huile, pastel, fusain et aquarelle sur papier
100 x 130 cm. (39½ x 51½ in.)
Réalisé en 1983.

€6,000-8,000

\$7,100-9,300
£5,400-7,200

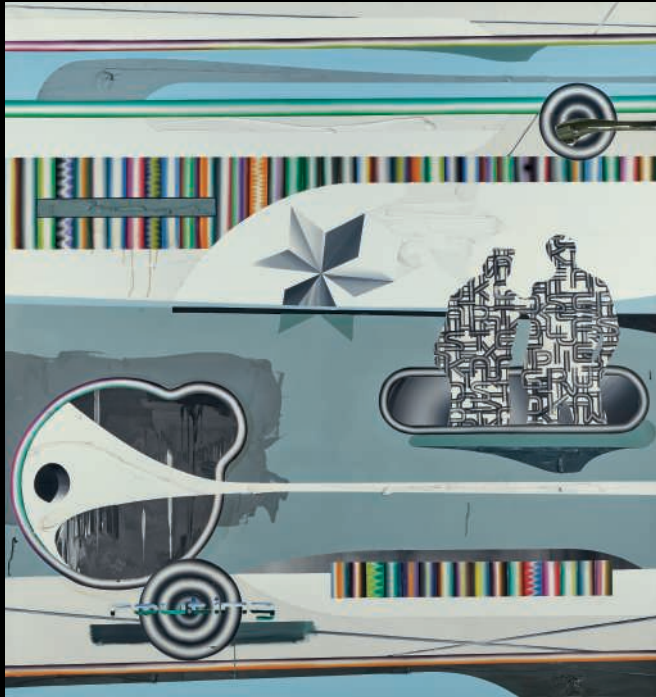
PROVENANCE

Galerie Yvon Lambert, Paris
Acquis auprès de celle-ci

EXPOSITION

Paris, Galerie Yvon Lambert, avril-mai 1984.

'STUDY FOR ROLLING EXPLOSION. PROJECT FOR PARIS'; SIGNED AND DATED ON THE RIGHT SIDE; TITLED AT THE BOTTOM; OIL, PASTEL, CHARCOAL AND WATERCOLOUR ON PAPER.



■ 198B

FRANK AHLGRIMM (né en 1965)

Routing

signé, titré et daté 'F. Ahlgrimm 2006 "Routing"' (au dos)
 huile, acrylique et vernis sur toile
 200 x 200 cm. (78¾ x 78¾ in.)
 Peint en 2006.

€3,000-5,000

\$3,600-5,800
 £2,700-4,500

PROVENANCE

Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart
 Acquis auprès de celle-ci en 2006

'ROUTING'; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE;
 OIL, ACRYLIC AND VARNISH ON CANVAS.

■ 199B

GILGIAN GELZER (né en 1951)

Sans titre

signé et daté 'GELZER 2000' (au dos)
 acrylique sur toile
 146 x 114 cm. (57½ x 44¾ in.)
 Peint en 2000.

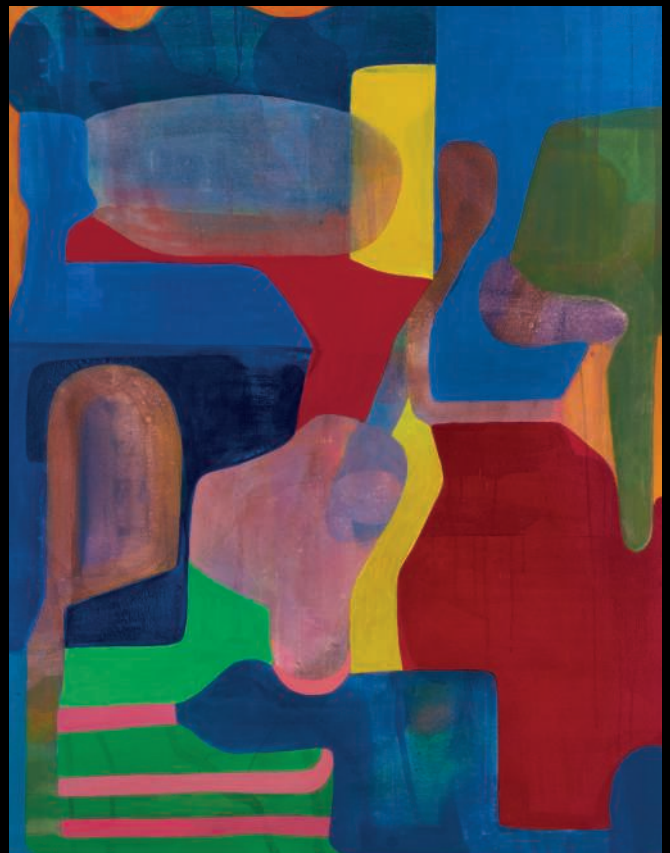
€1,500-2,000

\$1,800-2,300
 £1,400-1,800

PROVENANCE

Galerie Bernard Jordan, Paris
 Acquis auprès de celle-ci en 2006

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





.200B

ROBERT COMBAS (né en 1957)
Cou-Rhône Gilbert en plein de vert...

signé et daté 'Combas 86' (en bas à droite)
acrylique sur toile
153 x 139.7 cm. (60¼ x 55 in.)
Peint en 1986.

€30,000-40,000

\$36,000-47,000
£27,000-36,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Loiseau, Saint-Germain-en-Laye,
1er mars 1990
Acquis lors de cette vente

'COU-RHÔNE GILBERT EN PLEIN DE VERT...';
SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; ACRYLIC
ON CANVAS.



201



202



203

■ 201B

PHILIPPE RICHARD (né en 1947)

Sans titre

signé et daté 'Philippe Richard 1993' (au dos)

acrylique sur toile

200 x 140 cm. (78¾ x 55½ in.)

Peint en 1993.

€1,500-2,000

\$1,800-2,300

£1,400-1,800

PROVENANCE

Galerie Bernard Jordan, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 1993

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



204

■ 202B

PHILIPPE RICHARD

(né en 1947)

Sans titre

signé et daté '1992 Philippe Richard' (au dos)
acrylique sur toile
229.5 x 160 cm. (90 $\frac{3}{8}$ x 63 in.)
Peint en 1992.

€1,500-2,000

\$1,800-2,300
£1,400-1,800

PROVENANCE

Galerie Bernard Jordan, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1992

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

203B

PHILIPPE RICHARD

(né en 1947)

Sans titre

signé et daté '1992 Philippe Richard' (au dos)
acrylique sur toile
46 x 42.1 cm. (18 $\frac{1}{8}$ x 16 $\frac{5}{8}$ in.)
Peint en 1993.

€500-700

\$590-820
£450-630

PROVENANCE

Vente anonyme, Tajan, Paris, juin 1999, lot 115
Acquis lors de cette vente

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

■ 204B

BERNARD PIFFARETTI

(né en 1955)

Sans titre (BP 220)

signé et daté 'Piffaretti 2003' (au dos)
acrylique sur toile
180 x 200 cm. (70 $\frac{7}{8}$ x 78 $\frac{3}{4}$ in.)
Peint en 2003.

€7,000-10,000

\$8,200-12,000
£6,300-9,000

PROVENANCE

Galerie Nathalie Obadia, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2004

BIBLIOGRAPHIE

J. Asthoff, P. Galvez et M. Muracciole, *Bernard Piffaretti 1980-2016 Catalogue raisonné*, Genève, 2016 (illustrée en couleurs p. 156).

'UNTITLED (BP220)'; SIGNED AND DATED ON
THE REVERSE; ACRYLIC ON CANVAS.

205B

DANIEL SCHLIER

(né en 1960)

Sans titre

chaque: signé 'Daniel Schlier' (sur l'étiquette de la galerie au dos)
huile et acrylique sur toile; diptyque
chaque : 90.5 x 70 cm. (each: 35½ x 27½ in.)
Peint en 2005.

€2,000-3,000

\$2,400-3,500
£1,800-2,700

'UNTITLED'; EACH SIGNED ON THE LABEL
AFFIXED ON THE BACK.



205

206B

JONATHAN LASKER

(né en 1948)

Study for "power becoming love"

huile et feutre sur papier
15.2 x 20.5 cm. (6 x 8 in.)
Réalisé en 2005.

€1,500-2,000

\$1,800-2,300
£1,400-1,800

PROVENANCE

Galerie Thaddaeus Ropac, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2006

'STUDY FOR "POWER BECOMING LOVE";
OIL AND FELT PEN ON PAPER.



206



■ 207B

BERNARD FRIZE (né en 1949)

Avalon

signé, titré et daté '1999 "AVALON" bernard FRIZE' (sur le revers)
acrylique et résine sur toile
160 x 129.5 cm. (63 x 51 in.)
Peint en 1999.

€18,000-25,000

\$22,000-29,000
£17,000-22,000

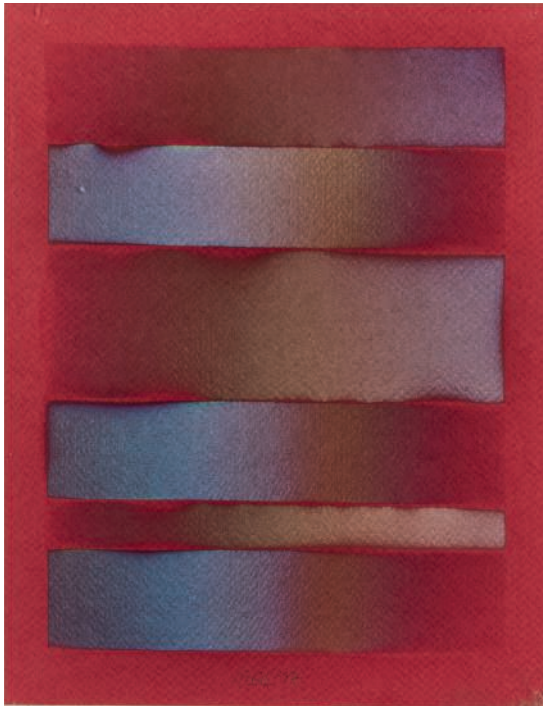
PROVENANCE

Galerie Emmanuel Perrotin, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2000

EXPOSITION

Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, *Bernard Frize, Aplat*,
juin-septembre 2003, No. 1 (illustré en couleurs au catalogue
d'exposition p. 54).

'AVALON'; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE OVERLAP; ACRYLIC
AND RESIN ON CANVAS.



208

208B

LARRY BELL (né en 1939) *Sans titre*

signé et daté 'Larry Bell 1987' (au dos)
peinture aérosol sur papier maroufflé sur carton
36 x 28 cm. (14½ x 11 in.)
Réalisé en 1987.

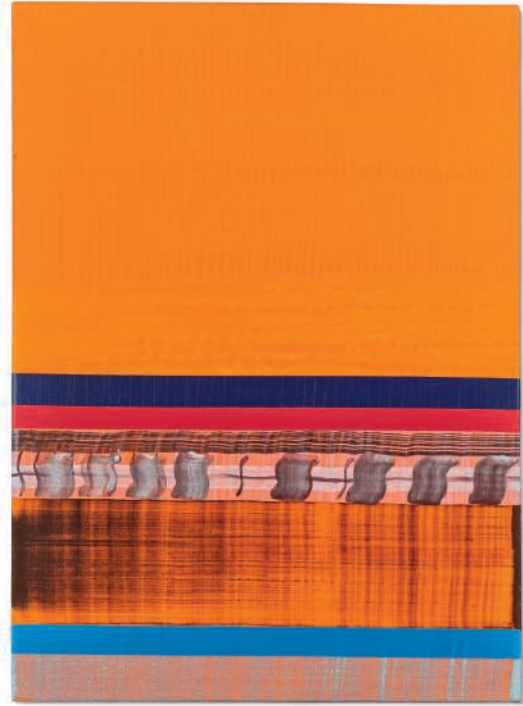
€3,000-5,000

\$3,600-5,800
£2,700-4,500

PROVENANCE

Collection Guillaume Durand
Ancienne collection BUO
Vente de la banque WORMS, Cornette de Saint-
Cyr, Paris, 27 octobre 2003, lot 377
Acquis lors de cette vente

'UNTITLED'; SIGNED AND DATED ON THE
REVERSE; AEROSPRAY ON PAPER LAID
DOWN ON CARDBOARD.



209

209B

JUAN USLÉ (né en 1954) *En Ruta*

signé, titré, daté et situé 'N.Y Uslé 06 "EN RUTA"
(au dos)
dispersion vinyllique et pigment sur toile
56.1 x 40.6 cm. (22½ x 16 in.)
Réalisé en 2006.

€8,000-12,000

\$9,400-14,000
£7,200-11,000

PROVENANCE

Cheim & Read gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2007

EXPOSITION

Malaga, Centro de Arte Contemporaneo de
Malaga (septembre-janvier); Valence, Centro
Cultural Bancaja (avril-juin), *Juan Uslé switch on/
switch off*, 2007-2008, p. 164 (illustré en couleurs
au catalogue d'exposition p. 165).

'EN RUTA'; SIGNED, TITLED, DATED AND
LOCATED ON THE REVERSE; VINYL,
DISPERSION AND DRY PIGMENT ON CANVAS.

210B

KATHARINA GROSSE (né en 1961)

Untitled (KG/M 2010_1004M)

signé et daté 'K Grosse 2010' (au dos)
acrylique sur toile
201 x 135 cm. (79½ x 53½ in.)
Réalisé en 2010.

€20,000-30,000

\$24,000-35,000
£18,000-27,000

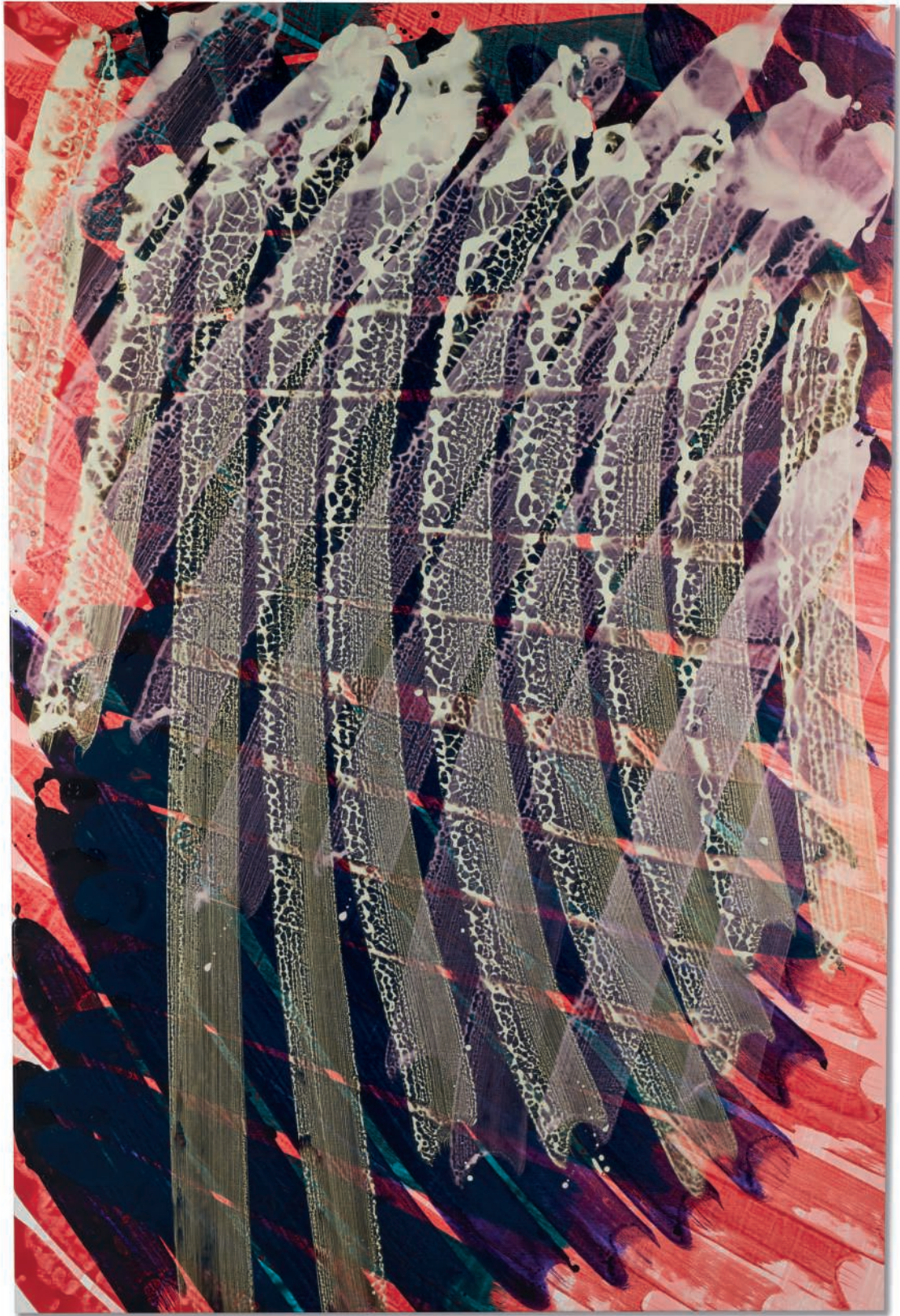
PROVENANCE

Christophe Grimes gallery, Santa Monica
Acquis auprès de celle-ci en 2010

EXPOSITION

Santa Monica, Christopher Grimes Gallery,
Katharina Grosse: Mr. Caplan, novembre
2010-janvier 2011.

'UNTITLED (KG/M 2010_1004M)'; SIGNED
AND DATED ON THE REVERSE; ACRYLIC ON
CANVAS.





211



212

211B

JEAN CHRISTOPHE ROBERT (né en 1961)

Omo force et tendresse

huile sur toile marouflée sur panneau dans un cadre d'artiste en bois et tissu peint
60 x 56.5 x 2 cm. (23 $\frac{3}{8}$ x 22 $\frac{1}{4}$ x $\frac{3}{4}$ in.)
Réalisé en 1994.

€400-600

\$470-700
£360-540

PROVENANCE

Gandy gallery, Prague
Acquis auprès de celle-ci en 1994

'OMO FORCE ET TENDRESSE'; OIL ON CANVAS LAID DOWN ON BOARD IN AN ARTIST'S FRAME IN PAINTED WOOD AND FABRIC.

212B

BRIGITTE NAHON

(née en 1960)

Au coeur acte I (série opéra)

signé, titré, daté et situé "'Au coeur "I et A"' NY City 2002' (en dessous)
polycarbonate, tulle et fil de rayonne dans une boîte en plexiglass
25.5 x 25.5 x 25.5 cm. (10 x 10 x 10 in.)
Réalisé en 2002.

€400-600

\$470-700
£360-540

PROVENANCE

Galerie Jérôme de Noirmont, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2002

'AU COEUR ACTE I (SÉRIE OPÉRA)'; SIGNED, TITLED, DATED AND LOCATED ON THE UNDERSIDE; POLYCARBONATE, TULLE AND RAYON THREAD IN A PLEXIGLASS BOX.

213B

MARCO MAGGI

(né en 1957)

Complete coverage on Yves Klein

découpage de papier sur impression en couleurs
60 x 45.7 cm. (23 $\frac{3}{8}$ x 18 in.)
Réalisé en 2005.

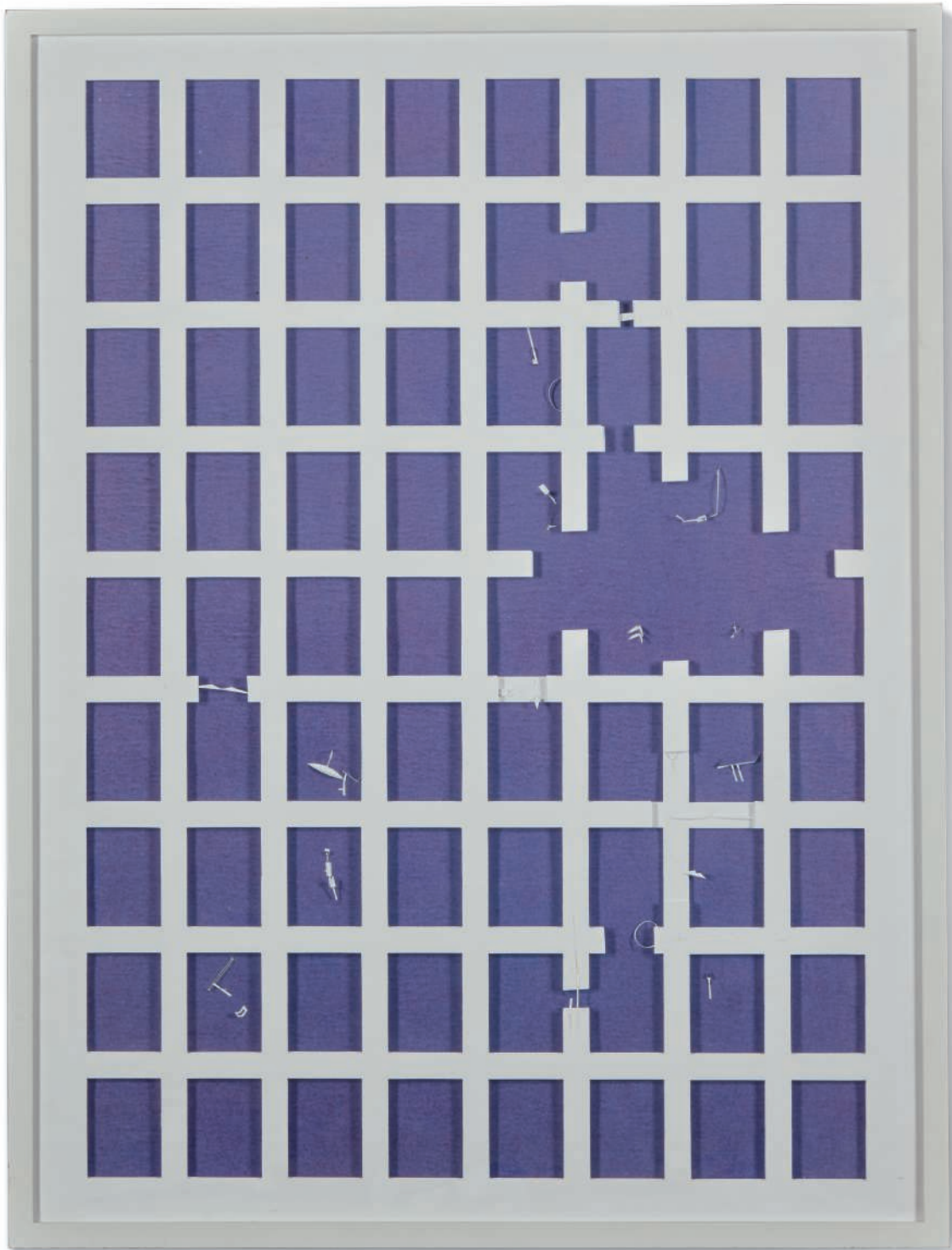
€5,000-7,000

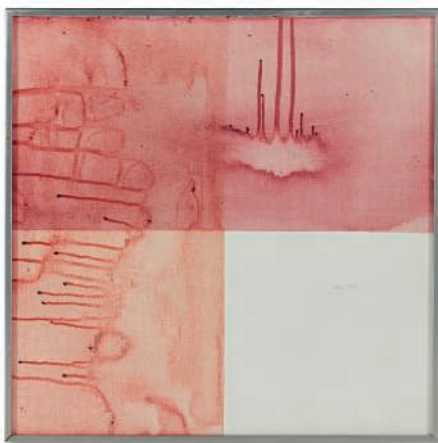
\$5,900-8,200
£4,500-6,300

PROVENANCE

Josée Bienvenu gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2006

'COMPLETE COVERAGE ON YVES KLEIN'; PAPER CUTTING ON PRINTED PAPER.





214B

MARC DEVADE (1943-1983)

Sans titre

encre sur assemblage de toiles; triptyque
chaque: 50 x 50 cm. (19% x 19% in.)

€8,000-12,000

\$9,400-14,000
£7,200-11,000

PROVENANCE

Galerie Daniel Templon, Paris
Vente anonyme, Charbonneaux, Paris, 5 décembre 1983, lot 56
Acquis lors de cette vente

'UNTITLED'; INK ON ASSEMBLED CANVAS; TRIPTYCH.

■ 215B

TOM SACHS (né en 1966)

Sans titre (Kossher salt)

polymère synthétique sur toile
157.5 x 121.9 cm. (62 x 59¼ in.)
Réalisé en 2005.

€15,000-20,000

\$18,000-23,000
£14,000-18,000

PROVENANCE

Galerie Thaddaeus Ropac, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2007


'UNTITLED (KOSHER SALT)'; SYNTHETIC POLYMER ON CANVAS.



CONVENIENT
POUR SPOUT

Kosher SALT

Nutrition Facts	
Serving Size 1/2 tsp (2.5g)	
Amount Per Serving	
Total Fat	0g
Sodium	200mg
Total Carbohydrate	0g
Total Protein	0g

 KOSHER FOR PASSOVER ©P

NET WT 48 OZ (3LB) 1.36 kg



216B

LOUISE LAWLER (née en 1947)

Virtue, 1993-2010

signé, daté et numéroté '1/5' à l'encre (au dos du montage)
tirage cibachrome monté sous plexiglas dans une *museum box*
image/feuille 71.4 x 54.6 cm. (28 $\frac{1}{8}$ x 21 $\frac{1}{2}$ in.)

Cette œuvre porte le numéro un d'une édition de cinq exemplaires
et une épreuve d'artiste.

€20,000-30,000

\$24,000-35,000
£18,000-27,000

PROVENANCE

Metro Pictures Gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2010

**'VIRTUE'; SIGNED, DATED AND NUMBERED
IN INK ON THE REVERSE OF THE MOUNT;
CIBACHROME PRINT FACE-MOUNTED TO
PLEXIGLAS ON MUSEUM BOX.**



217B

LOUISE LAWLER (née en 1947)
Black and white and blue, 2007-2010

signé, daté et numéroté '1/5' à l'encre (au dos du montage)
tirage Laminated Fujiflex monté sur aluminium
image/feuille 127 x 99 cm. (50 x 39 in.)
Cette œuvre porte le numéro un d'une édition de cinq exemplaires et une
épreuve d'artiste.

€25,000-35,000

\$30,000-41,000
£23,000-31,000

PROVENANCE

Metro Pictures Gallery, New York

EXPOSITION

New York, Metro Pictures, *Louise Lawler: Fitting*,
mai-juin 2011 (un autre exemplaire exposé).

BIBLIOGRAPHIE

P. Kaiser, B. H. D. Buchloh, H. Foster, S. Lutticken,
Louise Lawler Adjusted, Cologne, 2013 (une vue
d'exposition illustrée en couleurs p. 163).

'BLACK AND WHITE AND BLUE'; SIGNED,
DATED AND NUMBERED IN INK ON THE
REVERSE OF THE MOUNT; LAMINATED
FUJIFLEX PRINT FLUSH-MOUNTED ON
ALUMINUM.

218B

GEORGES ROUSSE (né en 1947) *Le Rectangle- Lyon*

dessin à l'encre sur calque superposé sur un tirage chromogénique
ensemble 22.2 x 30 cm. (8¾ x 11⅞ in.)

€2,000-3,000

\$2,400-3,500

£1,800-2,700

PROVENANCE

Galerie RX, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 2007

'LE RECTANGLE-LYON'; DRAWING IN INK ON TRACING
PAPER OVERLAPPED ON A CHROMOGENIC PRINT.



218

219B

GEORGES ROUSSE (né en 1947) *Lyon (subsistances), 1997*

tirage cibachrome monté sur aluminium
image/feuille 155 x 124 cm. (61 x 48⅞ in.)

Cette œuvre est le numéro un d'une édition
de trois exemplaires.

€3,000-4,000

\$3,600-4,700

£2,700-3,600

PROVENANCE

Galerie Durand-Dessert, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 1998

'LYON (SUBSISTANCES)'; CIBACHROME PRINT FLUSH-
MOUNTED
ON ALUMINUM.



219



220B

STÉPHANE COUTURIER (né en 1957)
Usine Menier, Noisiel, 1994

titré (au verso), daté et numéroté '4/5' à l'encre sur une étiquette et tampon de la galerie Polaris (au dos du cadre)
tirage cibachrome monté sous diasec
image/feuille 59 x 74 cm. (23¼ x 29½ in.)
Cette œuvre porte le numéro quatre d'une édition de cinq exemplaires.

€5,000-7,000

\$5,900-8,200
£4,500-6,300

PROVENANCE

Galerie Polaris, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1994

'USINE MENIER, NOISIEL'; TITLED, DATED AND NUMBERED IN INK ON A LABEL, GALERIE POLARIS STAMP, ON THE REVERSE OF THE FRAME; CIBACHROME PRINT ON DIASEC.



221B

CANDIDA HÖFER (née en 1944) *Bank Leu Zurich IVa, 1993*

signé, titré, daté et numéroté '4/6' au crayon
(au verso)
tirage c-print tiré en 1998
image 38.2 x 57.3 cm. (15 x 22½ in.)
feuille 51.5 x 61 cm. (20¼ x 24 in.)
Cette œuvre porte le numéro quatre d'une édition de six exemplaires.

€5,000-7,000

\$5,900-8,200
£4,500-6,300

PROVENANCE
Galerie Laage-Salomon, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2000

'BANK LEU ZURICH IVA'; SIGNED, TITLED, DATED AND NUMBERED IN PENCIL ON THE VERSO; C-PRINT.

222B

CANDIDA HÖFER (née en 1944) *Bibliothek Mak Wien I, 2002*

signé au crayon (au dos du montage)
tirage c-print
image 58.3 x 60 cm. (23 x 23½ in.)
feuille 83 x 84 cm. (32½ x 33 in.)
Cette œuvre est le numéro deux d'une édition de six exemplaires.

€5,000-7,000

\$5,900-8,200
£4,500-6,300

PROVENANCE
Galerie Laage-Salomon, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2002

'BIBLIOTHEQUE MAK WIEN I'; SIGNED IN PENCIL ON THE REVERSE OF THE MOUNT; C-PRINT.





■ 223B

GEORGES ROUSSE (né en 1947)

Embrasure XI, 1987

tirage cibachrome monté sur aluminium
image/feuille 125 x 157 cm. (49¼ x 61¼ in.)

Cette œuvre est le numéro deux d'une édition de trois exemplaires.

€3,000-4,000

\$3,600-4,700
£2,700-3,600

PROVENANCE

Galerie Farideh Cadot, Paris
Daniel Varenne, Genève
Vente Briest, 18 juin 1997, lot 60

BIBLIOGRAPHIE

R. Durand, J. Lupien, P. Roegiers, *Georges Rousse 1981-2000*, Genève, 2000 (illustré en couleurs p. 139).
F. Citéra-Bullot, A-M. Garat, *Georges Rousse Mediterraneo, la mer au milieu des terres*, Arles, 2013 (illustré en couleurs p. 43).

'EMBRASURE XI'; CIBACHROME PRINT FLUSH-MOUNTED ON ALUMINUM.

224B

MAUREEN MCQUILLAN

Sans titre

encre, polymère et acrylique sur papier
51.5 x 51.5 cm. (20¼ x 20¼ in.)
Réalisé en 2004.

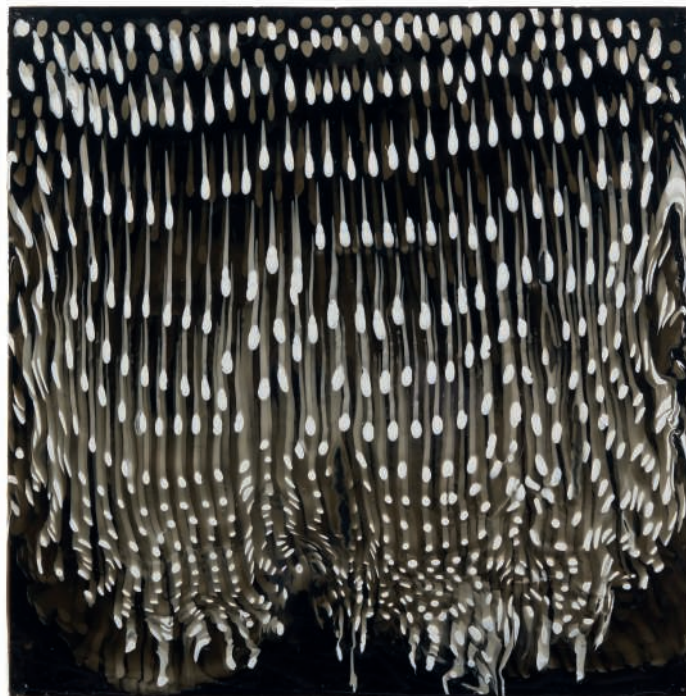
€3,000-5,000

\$3,600-5,800
£2,700-4,500

PROVENANCE

Galerie G-module, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2005

'UNTITLED'; INK, POLYMER AND ACRYLIC ON CANVAS.



224



225

225B

LOIC LE GROUMELLEC

(né en 1957)

Mégalithes et maison

signé, titré et daté '1989 "Mégalithes et maison"
le groumellec' (au dos)
laque sur toile
75 x 70.3 cm. (29½ x 27¾ in.)
Réalisé en 1989.

€4,000-6,000

\$4,700-7,000
£3,600-5,400

PROVENANCE

Galerie Yvon Lambert, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1990

EXPOSITION

Paris, Galerie Yvon Lambert, *Le Groumellec*, février-mars 1990.

'MÉGALITHES ET MAISON'; SIGNED, TITLED AND DATED ON
THE REVERSE; LACQUER ON CANVAS.



■ 226B

YVAN SALOMONE

(né en 1957)

Sans titre (2-05-03)

aquarelle et mine de plomb sur papier
105 x 145 cm. (41 $\frac{3}{8}$ x 57 $\frac{1}{8}$ in.)
Réalisé en 2003.

€2,000-3,000

\$2,400-3,500
£1,800-2,700

PROVENANCE

Galerie Praz-Delavallade, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2006

'UNTITLED (2-05-03)'; WATERCOLOUR AND
GRAPHITE ON PAPER.



■ 227B

YVAN SALOMONE

(né en 1957)

Sans titre (2-09-02)

daté '2.09.02' (en bas à gauche)
aquarelle et mine de plomb sur papier
105 x 145 cm. (41 $\frac{3}{8}$ x 57 $\frac{1}{8}$ in.)
Réalisé en 2002.

€2,000-3,000

\$2,400-3,500
£1,800-2,700

PROVENANCE

Galerie Praz-Delavallade, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2006

'UNTITLED (2-09-02)'; DATED LOWER LEFT;
WATERCOLOUR AND GRAPHITE ON PAPER.



228B

JOAKIM ENEROTH (né en 1969)

Swedish red #042, 2009

signé et numéroté '5/8' à l'encre, portant l'empreinte de l'artiste sur une étiquette (au dos du montage)

tirage digital colour coupler monté sur aluminium

image/feuille 100 x 113 cm. (39% x 44½ in.)

Cette œuvre porte le numéro cinq d'une édition de huit exemplaires et deux épreuves d'artiste.

€5,000-7,000

\$5,900-8,200

£4,500-6,300

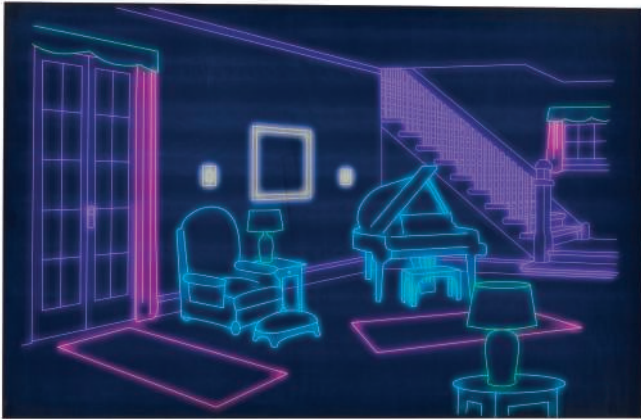
PROVENANCE

School Gallery, Paris

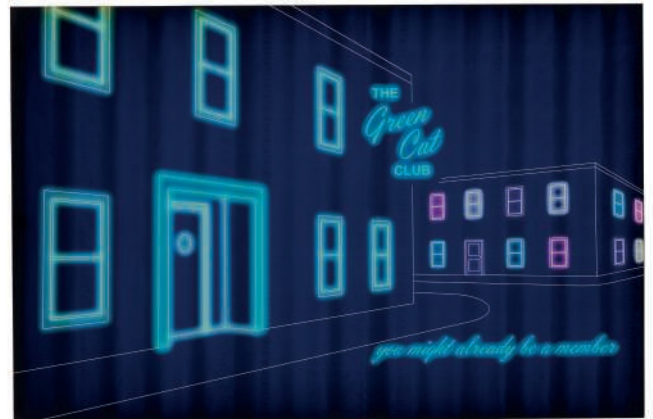
Acquis auprès de celle-ci en 2010

Swedish Red est la série emblématique de l'artiste qui lui a permis de développer sa notoriété. Huit œuvres de cette série figurent dans la collection de la Tate Modern à Londres.

'SWEDISH RED #042'; SIGNED AND NUMBERED IN INK, ARTIST'S FINGERPRINT ON A LABEL, ON THE REVERSE OF THE MOUNT; DIGITAL COLOUR COUPLER PRINT FLUSH-MOUNTED ON ALUMINIUM.



229



230

229B

MARTINE ABALLÉA

(née en 1950)

Luminaville, Salon violet, 2003

signé au crayon sur une étiquette de la galerie (au dos du montage)

tirage c-print monté sous diasec image/feuille 54 x 84 cm. (21¼ x 33 in.)

Cette œuvre est le numéro deux d'une édition de deux épreuves d'artistes.

€1,500-2,000

\$1,800-2,300

£1,400-1,800

PROVENANCE

Galerie Art : Concept, Paris
Acquis auprès de celle-ci

'LUMINAVILLE, SALON VIOLET'; SIGNED IN PENCIL ON A GALLERY'S LABEL ON THE REVERSE OF THE MOUNT; C-PRINT FLUSH-MOUNTED ON DIASEC.

230B

MARTINE ABALLÉA

(née en 1950)

The Green Cat Club, 2001

signé au crayon sur une étiquette de la galerie (au dos du montage)

dessin numérisé sur papier photo image/feuille 55 x 83 cm. (21¼ x 32¾ in.)

Cette œuvre est le numéro cinq d'une édition de cinq exemplaires.

€1,500-2,000

\$1,800-2,300

£1,400-1,800

PROVENANCE

Galerie Art : Concept, Paris
Acquis auprès de celle-ci

'THE GREEN CAT CLUB'; SIGNED IN PENCIL ON THE GALLERY'S LABEL ON THE REVERSE OF THE MOUNT; DIGITIZED DRAWING ON PHOTOGRAPHIC PAPER.

231B

VALERIO ADAMI

(né en 1935)

Figura controfigura (allegoria politica)

signé des initiales 'VA' (en bas à droite); signé et titré 'ADAMI "Figura controfigura (allegoria politica)" (au dos)

acrylique sur toile image 198 x 147 cm. (78 x 57⅞ in.)

Peint en 2003.

€30,000-40,000

\$36,000-47,000

£27,000-36,000

PROVENANCE

Galerie Daniel Templon, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2004

EXPOSITION

Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, Valerio Adami, Stanze, avril-août 2004.

'FIGURA CONTROFIGURA (ALLEGORIA POLITICA)'; SIGNED WITH INITIALS LOWER RIGHT; SIGNED AND TITLED ON THE REVERSE; ACRYLIC ON CANVAS.





232

233B

JOAKIM ENEROTH (né en 1969) *Short stories of the transparent mind* #34, 2008

signé et numéroté '3/8' à l'encre, portant l'empreinte de l'artiste sur une étiquette (au dos du montage)
tirage digital colour coupler monté sur aluminium
image/feuille 78 x 123.5 cm. (30¾ x 48½ in.)
Cette œuvre porte le numéro cinq d'une édition de huit exemplaires et deux épreuves d'artiste.

€4,000-6,000

\$4,700-7,000
£3,600-5,400

PROVENANCE

School Gallery, Paris
Acquis auprès de celle-ci

BIBLIOGRAPHIE

P. Amsellem, *Short Stories of the Transparent Mind / The Past is gone, the future is Cancelled*, Brooklyn, 2010.

'SHORT STORIES OF THE TRANSPARENT MIND#34';
SIGNED AND NUMBERED IN INK, ARTIST'S FINGERPRINT
ON A LABEL ON THE REVERSE ON THE MOUNT; DIGITAL
COLOUR COUPLER PRINT FLUSH-MOUNTED ON
ALUMINUM.



233

232B

ERIC AUPOL (né en 1969) *Vitae Nova, (les espaces) #2, 2010*

signé, titré, daté et numéroté '2/3' à l'encre sur une étiquette (au dos du cadre)
tirage c-print monté sur aluminium
image/feuille 45.5 x 59 cm. (18 x 23¼ in.)
Cette œuvre porte le numéro deux d'une édition de trois exemplaires.

€2,000-3,000

\$2,400-3,500
£1,800-2,700

PROVENANCE

Galerie Polaris, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2010

EXPOSITION

Busan, Artspace, Alliance Française de Busan, mai 2016.
Daejeon, Annexe Culturelle de l'Alliance Française, juillet 2016.
Liangzhu, *Liangzhu project : a sort of homecoming*, Musée de Liangzhu, 2015.
Hangzhou, China Academy of arts, *A place to be*, 2015.
Spilimbergo, Centro di Ricerca e Archiviazione Della Fotografia, *Photographie Française du XX^e siècle*, juillet-septembre 2015.
Bruxelles, Biennale de la photographie et de l'Architecture, *Les espaces du quotidien*, 2012.
Lille, Maison Folie de Wazemmes, *Sans toit, sans droits*, 2011.

'VITAE NOVA (LES ESPACES) #2'; SIGNED, TITLED, DATED
AND NUMBERED IN INK ON A LABEL ON THE REVERSE OF
THE FRAME; C-PRINT FLUSH-MOUNTED ON ALUMINUM.



■ 234B

CANDIDA HÖFER (née en 1944)
Bibliothèque du Sénat Paris I, 2007

signé à l'encre sur une étiquette (au dos du montage)
tirage c-print monté sur panneau
image 180 x 270 cm. (70 $\frac{7}{8}$ x 106 $\frac{1}{4}$ in.)
montage 200 x 288 cm. (78 $\frac{3}{4}$ x 113 $\frac{3}{8}$ in.)
Cette œuvre est le numéro trois d'une édition de six exemplaires.

€40,000-60,000

\$47,000-70,000
£36,000-54,000

PROVENANCE
Yvon Lambert, Paris

EXPOSITION
Parada di Tibães, Galeria Mario Sequeira, *Candida Höfer*, juillet-septembre 2008 (un autre exemplaire exposé).
Knokke-le-Zoute, Patrick de Brock Gallery, *Candida Höfer: Bindings*, octobre-novembre 2013 (un autre exemplaire exposé).

'BIBLIOTHEQUE DU SENAT PARIS I'; SIGNED IN INK ON A LABEL ON THE REVERSE ON THE MOUNT; C-PRINT FLUSH-MOUNTED ON BOARD.



■ 235B

MARTIN ASSIG

(né en 1959)

Eva (Fell)

signé 'MARTIN ASSIG 2004 "EVA FELL"' (au dos)
peinture à l'encaustique sur bois
260 x 200 cm. (102 $\frac{3}{8}$ x 78 $\frac{3}{4}$ in.)
Réalisé en 2004.

€3,000-4,000

\$3,600-4,700
£2,700-3,600

PROVENANCE

Galerie Tanit, Munich
Acquis auprès de celle-ci en 2005

'EVA (FELL)'; SIGNED ON THE REVERSE;
ENCAUSTIC PAINTING ON WOOD.

236B

ADAM ADACH

(né en 1962)

Jordanowski

signé, titré, daté et situé 'Adam ADACH Paris
2005 "Jordanowski"' (au dos)
acrylique sur panneau
80 x 105 cm. (31 $\frac{1}{2}$ x 41 $\frac{1}{8}$ in.)
Peint en 2005.

€3,000-5,000

\$3,600-5,800
£2,700-4,500

PROVENANCE

Galerie Jean Brolly, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2005

'JORDANOWSKI'; SIGNED, TITLED, DATED
AND LOCATED ON THE REVERSE; ACRYLIC
ON BOARD.





■ 237B

ADAM ADACH (né en 1962)

Noria

signé, titré, daté et situé 'ADAM Adach Paris 2004 "Noria"' (au dos)
huile sur panneau
150 x 150 cm. (59 x 59 in.)
Peint en 2004.

€6,000-8,000

\$7,100-9,300
£5,400-7,200

PROVENANCE

Galerie Jean Brolly, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2005

'NORIA'; SIGNED, TITLED, DATED AND
LOCATED ON THE REVERSE; OIL ON PANEL.



■ 238B

MASSIMO VITALI (né en 1944)
Animaletti 2

tirage cibachrome monté sous diasec
image 150 x 193 cm. (59 x 76 in.)
feuille 181 x 220 cm. (71¼ x 86⅝ in.)

Cette œuvre est le numéro quatre d'une édition de six exemplaires.

€15,000-20,000

\$18,000-23,000
£14,000-18,000

PROVENANCE

Galerie Ernst Vilger, Vienne
Acquis auprès de celle-ci en 2005

EXPOSITION

Grenoble, Musée de Grenoble, *De leur temps (2)*,
juillet-septembre 2007.

BIBLIOGRAPHIE

M. Vitali, *Massimo Vitali. Natural Habitats*,
Göttingen, 2010 (illustré en couleurs p. 111).

'ANIMALETTI 2'; CIBACHROME PRINT FLUSH-
MOUNTED ON DIASEC.



239B

WIM DELVOYE (né en 1935)

Garbage, 2000

signé, titré, daté et numéroté 'Delvoye "GARBAGE" 6/6 2000'

à l'encre (au dos du montage)

tirage cibachrome monté sur aluminium

image/feuille 100 x 125 cm. (39 $\frac{3}{8}$ x 49 $\frac{1}{4}$ in.)

Cette œuvre porte le numéro six d'une édition de six exemplaires.

€8,000-12,000

\$9,400-14,000

£7,200-11,000

PROVENANCE

Galerie Nathalie Obadia, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 2005

EXPOSITION

New York, New Museum of Contemporary Art,

Wim Delvoye: Cloaca, janvier-avril 2002

(un autre exemplaire exposé et illustré au

catalogue d'exposition p.90).

'GARBAGE'; SIGNED, TITLED, DATED AND NUMBERED IN INK ON THE REVERSE OF THE MOUNT; CIBACHROME PRINT FLUSH-MOUNTED ON ALUMINUM.



240

240B

OLIVIER BOBERG (né en 1965) *Treppenabgang, 1999*

signé, titré, daté et numéroté '2/5+2' à l'encre (au dos du cadre)
tirage c-print monté sur aluminium
image/feuille 91 x 74 cm. (35 $\frac{7}{8}$ x 29 $\frac{1}{8}$ in.)
Cette œuvre porte le numéro deux d'une édition de cinq exemplaires et deux épreuves d'artiste.

€1,000-1,500

\$1,200-1,800
£900-1,300

PROVENANCE

L.A. Galerie, Francfort
Acquis auprès de celle-ci en 1999

'TREPPENABGANG'; SIGNED, TITLED, DATED AND
NUMBERED IN INK ON THE REVERSE OF THE FRAME;
C-PRINT FLUSH-MOUNTED ON ALUMINUM.



241



242

■ 241B

DAVID HILLIARD (né en 1964)

Dad, 1998

signé, titré, daté et numéroté '5/12' à l'encre sur une étiquette
(au dos de l'œuvre du centre)

trois tirages c-print montés sur aluminium

chaque 85 x 45 cm. (33½ x 17¾ in.)

l'ensemble 85 x 135 cm. (33½ x 53⅝ in.)

Cette œuvre porte le numéro cinq d'une édition de douze
exemplaires.

€4,000-6,000

\$4,700-7,000

£3,600-5,400

PROVENANCE

L.A. Galerie, Francfort

Acquis auprès de celle-ci en 2003

'DAD'; SIGNED, TITLED, DATED AND NUMBERED IN INK
ON A LABEL ON THE REVERSE OF ONE OF THE WORK;
THREE C-PRINTS FLUSH-MOUNTED ON ALUMINUM.

242B

OSMAN (né en 1948)

*Apport de lumière aux herbes
avant l'aube, 1981*

trois tirages cibachromes montés sur support cartonné, triptyque
chacune 80 x 80 cm. (31½ x 31½ in.)

ensemble 240 x 80 cm; (94½ x 31½ in.)

Cette œuvre est le numéro un d'une édition de trois exemplaires.

€1,000-1,500

\$1,200-1,800

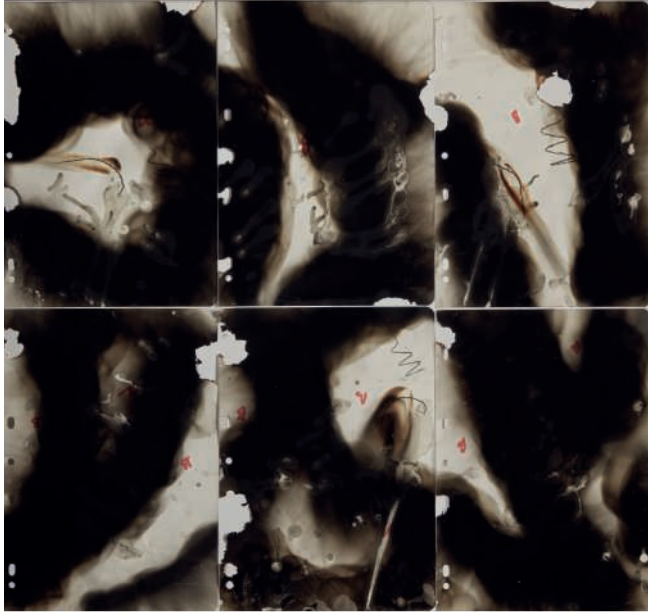
£900-1,300

PROVENANCE

Galerie Bernard Jordan

Vente Worms, Cornette de Saint Cyr, 27 octobre 2003, lot 444

'APPORT DE LUMIERE AUX HERBES AVANT L'AUBE';
THREE CIBACHROME PRINTS, TRIPTYCH.



243

243B

JEAN-PAUL MARCHESCHI

(né en 1951)

Nuit

signé 'J-P Marcheschi' (en bas à droite)
fusain, feutre et fumée sur papier brûlé
61 x 64.5 x 3.5 cm. (24 x 25 $\frac{3}{8}$ x 1 $\frac{1}{8}$ in.)
Réalisé en 1990.

€600-800

\$700-930

£540-720

PROVENANCE

Galerie Bernard Jordan, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 1990

'NUIT'; SIGNED LOWER RIGHT; CHARCOAL, FELT PEN
AND SMOKE ON BURNT PAPER.

244B

NILS UDO (né en 1937)

*Fissure dans la lave, pétales dites
"langues de feu" Ile de la Réunion, 1990*

signé, daté, titré et numéroté '8/8' au pastel gras (au dos du montage)
cibachrome monté sur aluminium
image/feuille 100 x 100 cm. (39 $\frac{1}{8}$ x 39 $\frac{1}{8}$ in.)
Cette œuvre porte le numéro huit d'une édition de huit exemplaires.

€4,000-6,000

\$4,700-7,000

£3,600-5,400

PROVENANCE

Galerie Guy Bärtschi, Genève

Acquis auprès de celle-ci en 1998

BIBLIOGRAPHIE

M. Houellebecq, *La Carte Et Le Territoire*, édition J'ai Lu,
2012, (couverture).

EXPOSITION

Saint-Denis, Galerie Vincent, *Nils Udo Ile de la Réunion un artiste une
île*, 1991 (illustré au catalogue d'exposition p. 13).

Paris, L'Adresse Musée de La Poste, *Nils-Udo : nature*, mai-octobre
2011 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 97).

'FISSURE DANS LA LAVE, PETALES DITES "LANGUES DE
FEU", ILE DE LA REUNION'; SIGNED, TITLED, DATED AND
NUMBERED IN OIL PASTEL ON THE REVERSE OF THE MOUNT;
CIBACHROME PRINT FLUSH-MOUNTED ON ALUMINUM.



244



245

■ 245B

CHRISTIAN JACCARD

(né en 1939)

Empreinte de corde

signé 'Jaccard' (en bas au centre); signé et daté 'Jaccard 1976' (au dos)

pastel, corde et ses deux empreintes sur papier contrecollé sur panneau dans un cadre d'artiste

80.5 x 60.7 x 4.7 cm. (31¼ x 23¾ x 1⅞ in.)

Réalisé en 1976.

€2,000-3,000

\$2,400-3,500

£1,800-2,700

'EMPREINTE DE CORDE'; SIGNED LOWER CENTER; SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; PASTEL, ROPE AND ITS TWO PRINTS ON PAPER LAID DOWN ON BOARD.

■ 246B

GLORIA FRIEDMAN

(née en 1950)

Sans titre

fer et terre cuite

164.5 x 75 x 40 cm. (64½ x 29½ x 15¾ in.)

€4,000-6,000

\$4,700-7,000

£3,600-5,400

PROVENANCE

Vente de charité au profit du FIDA, Millon-Jutheau, Paris, 23 juin 1988, lot 46

Acquis lors de cette vente

'UNTITLED'; IRON AND TERRA COTTA.



246



247



248

■ 247B

MICHEL NEDJAR

(né en 1947)

Tête d'homme

huile sur papier journal
57.5 x 36 cm. (22 $\frac{3}{8}$ x 14 $\frac{1}{8}$ in.)
Peint vers 1975.

€1,000-1,500

\$1,200-1,800
£900-1,300

PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste vers 1980

'TÊTE D'HOMME'; OIL ON NEWSPRINT PAPER.

■ 248B

MICHEL CANTELOUP

(né en 1947)

Variation sur l'Estaque de Braque

signé et daté 'MICHEL CANTELOUP 87' (en bas à droite)
fusain et aquarelle sur papier
156 x 125 cm. (61 $\frac{1}{8}$ x 49 $\frac{1}{4}$ in.)
Réalisé en 1987.

€600-800

\$700-930
£540-720

PROVENANCE

Galerie Lucien Durand, Paris
Acquis auprès de celle-ci

'VARIATION SUR L'ESTAQUE DE BRAQUE';
SIGNED AND DATED LOWER RIGHT;
CHARCOAL AND WATERCOLOUR ON PAPER.

■ 249B

IBRAHIM M'BENGUE

DIT ASS (né en 1959)

Jeu de Dames, pauvres riches

signé de l'initiale et daté 'A' 90' (en bas à droite);
titré "Jeux de Dames P.R." (au dos)
huile, marker, pion de jeu de Dames, collage de
moquette et de toile, métal et clous sur panneau
93 x 191.5 x 4.5 cm. (36 $\frac{3}{8}$ x 74 $\frac{3}{4}$ in.)
Réalisé en 1990.

€1,000-1,500

\$1,200-1,800
£900-1,300

PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste

'JEU DE DAMES, PAUVRES RICHES';
SIGNED WITH INITIAL AND DATED LOWER
RIGHT; TITLED ON THE REVERSE; OIL,
MARKER, CHECKERS, COLLAGE OF CARPET
AND CANVAS, METAL AND NAILS ON BOARD.

250B

DAVID RABINOWITCH

(né en 1943)

Portrait de Cyclope

signé des initiales, titré et daté 'DR 92 "PORTRAIT DE CYCLOPE"' (au dos)

acrylique sur papier maroufflé sur panneau

26.3 x 27.2 cm. (10 $\frac{3}{8}$ x 10 $\frac{3}{4}$ in.)

Peint en 1992.

€400-600

\$470-700

£360-540

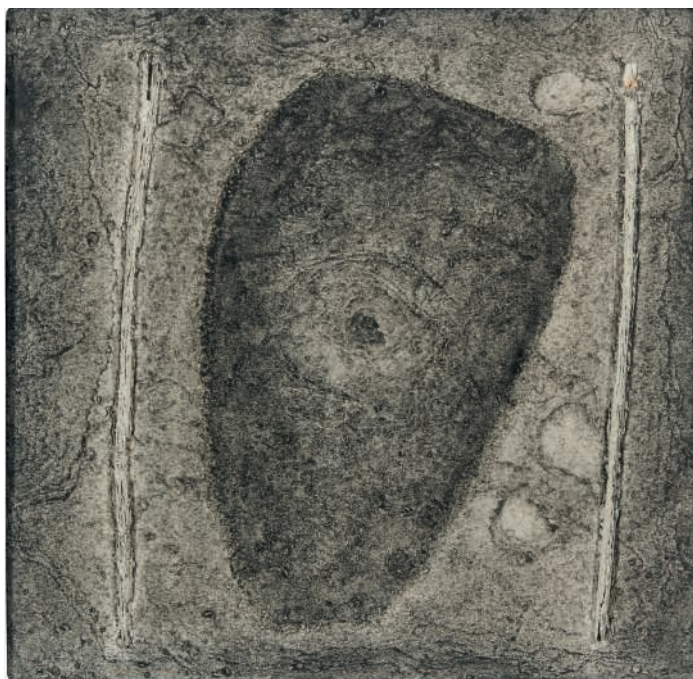
PROVENANCE

Vente anonyme, Cornette de Saint-Cyr, Paris,

27 octobre 2003, lot 451

Acquis lors de cette vente

'PORTRAIT DE CYCLOPE'; SIGNED WITH INITIALS, TITLED AND DATED ON THE REVERSE; ACRYLIC ON PAPER LAID DOWN ON CANVAS.



249



250



251

251B

JOSÉ-MARIA SICILIA

(né en 1954)

Sans titre

signé des initiales et daté 'JMS 95' (en bas à droite)
huile et inclusion de feuilles de calligraphies dans
une cire colorée
30 x 43 cm. (11¼ x 16⅞ in.)
Réalisé en 1995.

€2,000-3,000

\$2,400-3,500
£1,800-2,700

PROVENANCE

Vente anonyme, Cornette de Saint-Cyr, Paris, 22
mars 1998, lot 125
Acquis lors de cette vente

'UNTITLED'; SIGNED WITH INITIALS AND
DATED LOWER RIGHT;
OIL AND INCLUSION OF CALLIGRAPHY
SHEETS IN COLOURED WAX.

252B

RICHARD FAUGUET

(né en 1963)

Les visiteurs du soir, 1998

sept tirages agfa découpés et montés sur support
cartonné
chaque image 22.5 x 18 cm. (8⅞ x 7⅞ in.)
ensemble 22.5 x 123 cm. (8⅞ x 48⅞ in.)
montage 37.5 x 138 cm. (14¼ x 54⅞ in.)
Cette œuvre est le numéro un d'une édition d'un
exemplaire.

€4,000-6,000

\$4,700-7,000
£3,600-5,400

PROVENANCE

Art : Concept, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1999

'LES VISITEURS DU SOIR'; SEVEN AGFA
PRINTS CUT AND MOUNTED ON BOARD.



252

■ 253B

ATELIER VAN LIESHOUT

(fondé en 1995)

Friendship

fibre de verre et mousse de polyuréthane
82 x 120 x 80 cm. (32¼ x 47¼ x 31½ in.)
Réalisé en 2005.

€12,000-18,000

\$15,000-21,000
£11,000-16,000

PROVENANCE

Galerie Bob Van Orsouw, Zürich
Acquis auprès de celle-ci en 2005

'FRIENDSHIP'; FIBERGLASS AND
POLYURETHANE FOAM.



253



CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes Conditions, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole Δ), Christie's agit comme mandataire pour le vendeur.

A. AVANT LA VENTE

1. Description des lots

- (a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».
- (b) Notre description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

3. État des lots

- (a) L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation et l'usage. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l'état », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni prise en charge de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à l'**état** de la part de Christie's ou du vendeur.
- (b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ils ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

4. Exposition des lots avant la vente

- (a) Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.
- (b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.

5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe applicable.

6. Retrait

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

7. Bijoux

- (a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres gemmes et/ou nécessiter une attention particulière au fil du temps.
- (b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittez des frais y afférents.
- (c) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre gemme mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre gemme. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre gemme particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport.
- (d) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres gemmes peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8. Montres et horloges

- (a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.
- (b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.
- (c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

B. INSCRIPTION A LA VENTE

1. Nouveaux enchérisseurs

- (a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :
- (i) *pour les personnes physiques* : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;

(ii) *pour les sociétés* : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;

(iii) *Fiducie* : acte constitutif de la fiducie; tout autre document attestant de sa constitution; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas) ;

(iv) *Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale* : Les statuts de la société ou de l'association; ou une déclaration d'impôts ; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(v) *Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif* : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(vi) *Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration ainsi qu'une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire ;

(vii) *Les agents/représentants* : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

- (b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

4. Enchère pour le compte d'un tiers

Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom. Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous avez besoin de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

6. Services/Facilités d'enchères

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

(a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrions accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

(b) Enchères par Internet sur Christie's Live

Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter <https://www.christies.com/livebidding/index.aspx> et cliquer sur l'icône « Bid Live » pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur www.christies.com.

(c) Ordres d'achat

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de **l'estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas où deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donnée à l'offre écrite reçue en premier.

C. PENDANT LA VENTE

1. Admission dans la salle de vente

Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

2. Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les **lots** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole • à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à **l'estimation** basse du **lot**.

3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur

Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

- refuser une enchère ;
- lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
- retirer un **lot** ;
- diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
- rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reproposez et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

4. Enchères

Le commissaire-priseur accepte les enchères :

- des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
- des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
- des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

5. Enchères pour le compte du vendeur

Le commissaire-priseur peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de **l'estimation** basse du **lot**. À défaut d'enchères à ce niveau, le commissaire-priseur peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un **lot**, le commissaire-priseur peut déclarer ledit **lot** inventu.

6. Paliers d'enchères

Les enchères commencent généralement en dessous de **l'estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

7. Conversion de devises

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

8. Adjudications

À moins que le commissaire-priseur décide d'utiliser son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l'adjudication est

prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

9. Législation en vigueur dans la salle de vente

Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

D. COMMISSION ACHETEUR, ET TAXES

1. Commission acheteur

En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur 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 €150.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €150.000 et jusqu'à €2.000.000 et 12,5% 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 €2.000.000. 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 et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente. Vous trouverez des informations détaillées sur la manière dont la TVA et les récupérations de TVA sont traitées dans la section intitulée « Symboles et explications de la TVA ». Les frais de TVA et les remboursements dépendent des circonstances particulières de l'acheteur, de sorte que cette section, qui n'est pas exhaustive, ne devrait être utilisée qu'à titre de guide général.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et du Royaume-Uni s'appliquent en priorité.

Si vous avez des questions concernant la TVA, vous pouvez contacter le département TVA de Christie's au +44 (0) 20 7389 9060 (email: VAT_London@christies.com, fax: +44 (0) 20 3219 6076). Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ETATS-UNIS

Pour les lots que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'Etat ou taxe d'utilisation peut être due sur le prix d'adjudication ainsi que des frais acheteurs et des frais d'expédition sur le lot, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les lots qu'elle expédie vers l'Etat de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le lot sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du lot.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

2. TVA

L'adjudicataire est redevable de toute taxe applicable, y compris toute TVA, taxe sur les ventes ou d'utilisation compensatoire ou taxe équivalente applicable sur le **prix marteau** et les **frais de vente**. Il incombe à l'acheteur de vérifier et de payer toutes les taxes dues.

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 des entreprises assujetties à la TVA formulée immédiatement après la vente, Christie's pourra facturer la TVA sur le prix total (prix d'adjudication augmenté des frais à la charge de l'acheteur). Ceci permettra à l'acheteur assujetti 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 EUROPEENNE

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 3 mois après la vente, et sur présentation de l'exemplaire 3 du document douanier d'exportation (DAU en statut « ECS Sortie ») 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. Nous vous précisons que Christie's ne délivre pas de bordereaux de détaxe.

REMBOURSEMENT DE LA TVA AUX PROFESSIONNELS DE L'UNION EUROPEENNE

Toute TVA facturée sera remboursée aux acheteurs professionnels d'un autre Etat 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 leur numéro d'identification à la TVA et la preuve de l'expédition des **lots** vers cet autre Etat 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, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

3. Taxe forfaitaire

Si vous êtes fiscalement domicilié en France ou considéré comme étant fiscalement domicilié en France, vous serez alors assujéti, par rapport à tout **lot** vendu pour une valeur supérieure à €5.000, à une taxe sur les plus-values de 6.5% sur le prix d'adjudication du **lot**, sauf si vous nous indiquez par écrit que vous souhaitez être soumis au régime général d'imposition des plus-values, en particulier si vous pouvez nous fournir une preuve de propriété de plus de 22 ans avant la date de la vente.

E. GARANTIES

1. Garanties données par le vendeur

Pour chaque **lot**, le vendeur donne la **garantie** qu'il :

- est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
- a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le vendeur n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessus) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'autres **dommages** ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

2. Notre garantie d'authenticité

Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre « **garantie** d'authenticité »). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, nous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est défini dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :

- la **garantie** est valable pendant les 5 années suivant la date de la vente. A l'expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l'authenticité des **lots**.
- Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (« **Intitulé** »). Elle ne s'applique pas à des informations autres que dans l'**Intitulé** même si ces dernières figurent en caractères **MAJUSCULES**.
- La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas à tout **Intitulé** ou à toute partie d'**Intitulé** qui est formulé « **Avec réserve** ». « **Avec réserve** » signifie défini à l'aide d'une clarification dans une **description du catalogue du lot** ou par l'emploi dans un **Intitulé** de l'un des termes indiqués dans la rubrique **Intitulés Avec réserve** sur la page du catalogue « **Avis importants** et explication des pratiques de catalogage ». Par exemple, l'emploi du terme « **ATTRIBUÉ À...** » dans un **Intitulé** signifie que le **lot** est selon l'opinion de Christie's probablement une œuvre de l'artiste mentionné mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est bien l'œuvre de l'artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des **Intitulés Avec réserve** et la description complète du catalogue des **lots** avant d'enchérir.
- La **garantie d'authenticité** s'applique à l'**Intitulé** tel que modifié par des **Avis en salle de vente**.

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

- (e) La **garantie d'authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si l'acheteur initial a possédé le **lot**, et en a été propriétaire de manière continue de la date de la vente aux enchères jusqu'à la date de la réclamation. Elle ne peut être transférée à personne d'autre.
- (f) Afin de formuler une réclamation au titre de la **garantie d'authenticité**, vous devez :
- (1) nous fournir des détails écrits, y compris toutes les preuves pertinentes, de toute réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères ;
 - (2) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le **lot** n'est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et
 - (3) retourner le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'**état** dans lequel il était au moment de la vente.
 - (g) Votre seul droit au titre de la présente **garantie d'authenticité** est d'annuler la vente et de percevoir un remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d'achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses.

F. PAIEMENT

1. Comment payer

- (a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :
- i. le prix d'adjudication ; et
 - ii. les frais à la charge de l'acheteur ; et
 - iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus ; et
 - iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendrier qui suit le jour de la vente (« la **date d'échéance** »).

- (b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.
- (c) Vous devez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :

(i) Par virement bancaire :

Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Corporate France – 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

(ii) Par carte de crédit :

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions et dans la limite de 40 000 €. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de nos services Caisses, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (d) ci-dessous.

(iii) En espèce :

Nous avons pour politique de ne pas accepter les paiements uniques ou multiples en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur s'il est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers.

(iv) Par chèque de banque :

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrions émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) Par chèques :

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euro.

- (d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département Caisse, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

- (e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter nos Caisses au +33 (0)1 40 76 84 35.

2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d'achat** global du **lot**.

3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux événements mentionnés ci-dessous :

- (a) au moment où vous venez récupérer le **lot**
- (b) à la fin du 14^e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4. 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 le 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 lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclays 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 liée 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 après en avoir informé le client concerné.

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.

5. Droit de rétention

Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituons les biens que vous nous avez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie's**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

1. Enlèvement

Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre **lot** dans les 7 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

- (a) Vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.
- (b) Si vous avez payé le **lot** en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente, nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du **Groupe Christie's**.
- (c) Les renseignements sur le retrait des **lots** sont exposés sur une fiche d'informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d'enregistrement des enchérisseurs ou auprès de nos Caisses au +33 (0)1 40 76 84 35.

2. Stockage

- (a) Si vous ne retirez pas le **lot** dans les 7 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :
 - (i) facturer vos frais de stockage tant que le **lot** se trouve toujours dans notre salle de vente ; ou
 - (ii) enlever le **lot** et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;
- (b) les détails de l'enlèvement du **lot** vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

H. TRANSPORT ET ACHÈMEMENT DES LOTS

1. Transport et acheminement des lots

Nous incluons un formulaire de stockage et d'expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d'autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le département transport de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17.

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

2. Exportations et importations

Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous l'importez.

- (a) Avant d'enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne

pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport d'œuvres d'art de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur www.christies.com/shipping ou nous contacter à l'adresse shippingparis@christies.com.

- (b) **Lots** fabriqués à partir d'espèces protégées
Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces en danger et d'autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Il s'agit, entre autres choses, de matériaux à base d'ivoire, d'écaillés de tortues, de peaux de crocodiles, de cornes de rhinocéros, d'ailerons de requins, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'encherir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d'importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l'importation de biens contenant ces matériaux, et d'autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d'exportation mais aussi d'importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu'accompagné d'une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l'âge, que vous devrez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.
- (c) Interdiction d'importation d'ivoire d'éléphant africain aux États-Unis

Les États-Unis interdisent l'importation d'ivoire d'éléphant africain. Tout **lot** contenant de l'ivoire d'éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu'accompagné des résultats d'un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n'est pas de l'ivoire d'éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l'indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou pas de l'ivoire d'éléphant africain et vous achèterez ce **lot** à vos risques et périls et devrez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l'importation aux États-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d'éléphant africain, nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d'achat**.

- (d) **Lots** d'origine iranienne
Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'œuvres d'artisanat traditionnelle d'origine iranienne (des œuvres dont l'auteur n'est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguières, des tuiles ou carreaux de carrelage, des boîtes ornementales). Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation de ce type d'objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu'ils soient situés). D'autres pays, comme le Canada, ne permettent l'importation de ces biens que dans certaines circonstances. À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s'appliquent à vous.
- (e) Or
L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».
- (f) Bijoux anciens
En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.
- (g) Montres
(i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont

pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.

(ii) L'importation de montres de luxe comme les Rolex aux États-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux États-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer qu'une seule montre à la fois aux États-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégage pas de l'obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

- (a) Les déclarations faites ou les informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engageant pas envers vous.

- (b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ; ou
(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sauf tel que requis par le droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.
- (c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.
- (d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.
- (e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

J. AUTRES STIPULATIONS

1. Annuler une vente

Outre les cas d'annulation prévus dans le présent accord, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. 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. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

3. Droits d'Auteur

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente 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 des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

6. Traduction

Si nous vous donnons une traduction de ces Conditions de vente, nous utiliserons la version française en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7. 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'encherir ou de proposer des biens à la vente, Christie's 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.

8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par ces Conditions de vente n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice unique ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

9. Loi et compétence juridictionnelle

L'ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n'engagiez ou que nous n'engagions un recours devant les tribunaux (à l'exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt - 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n'est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. 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 5 ans à compter de l'adjudication.

10. Prémption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de prémption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 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 prémption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de prémption.

11. Trésors nationaux

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'Etat français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le **lot** est réputé être un trésor national. Nous n'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de

paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier d'un retard de paiement ou de 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 leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet 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 100 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 cent 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 €

12. Informations contenues sur www.christies.com

Les détails de tous les **lots** vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur www.christies.com. Les totaux de vente correspondent au **prix marteau** plus les **frais de vente** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits des acheteurs ou des vendeurs. Nous sommes désolés mais nous ne pouvons accéder aux demandes de suppression de ces détails de www.christies.com.

K. GLOSSAIRE

authentique : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :

- (i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;
- (ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;
- (iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant de cette origine ou source ; ou
- (iv) dans le cas de gemmes, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant fait de ce matériau.

garantie d'authenticité : la **garantie** que nous donnons dans le présent accord selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2 du présent accord.

frais de vente : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix marteau**.
description du catalogue : la description d'un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des **avis en salle de vente**.

Groupe Christie's : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.

état : l'état physique d'un **lot**.

date d'échéance : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

estimation : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout **avis en salle de vente** dans laquelle nous pensons qu'un **lot** pourrait se vendre. **Estimation** basse désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation** haute désigne le chiffre le plus élevé. L'**estimation** moyenne correspond au milieu entre les deux.

prix marteau : le montant de l'enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d'un **lot**.

Intitulé : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

lot : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

autres dommages : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de «particulier», «consécutif» «direct», «indirect», ou «accessoire» en vertu du droit local.

prix d'achat : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

provenance : l'historique de propriété d'un **lot**.

Avec réserve : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **Intitulés Avec réserve** désigne la section dénommée **Intitulés Avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

prix de réserve : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

avis en salle de vente : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur www.christies.com, qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le commissaire-priseur soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un **lot** particulier.

caractères MAJUSCULES : désigne un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.

garantie : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

rapport de condition : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**.

AVIS IMPORTANTS

et explication des pratiques de catalogage

SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

■ Lot transféré dans un entrepôt extérieur. Retrouver les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 266.

○ Christie's a un intérêt financier direct dans le **lot**. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

○○ Le vendeur de ce **lot** est l'un des collaborateurs de Christie's.

△ Détenu par Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

◇ Christie's a un intérêt financier direct dans le **lot** et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide de quelqu'un d'autre. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

• **Lot** proposé sans **prix de réserve** qui sera vendu à l'enchérisseur faisant l'enchère la plus élevée, quelle que soit l'**estimation** préalable à la vente indiquée dans le catalogue.

~ Le **lot** comprend des matériaux d'espèces en danger, ce qui pourrait entraîner des restrictions à l'exportation. Voir section H2(b) des Conditions de vente.

F **Lot** ne pouvant pas être expédié vers les États-Unis. Voir section H2 des Conditions de vente.

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 (Voir la Section « TVA » des Conditions de vente).

+ 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 (voir la section «TVA» des Conditions de vente).

++ 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 (voir la section «TVA» des Conditions de vente).

Veillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

RAPPORTS DE CONDITION

Veillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un **rapport de condition** sur l'état d'un **lot** particulier (disponible pour les **lots** supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque **lot** est vendu « en l'état ».

TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

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'écaille 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.

À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR

Les acheteurs potentiels se voient rappeler que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Ces traitements ont été généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de Christie's est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par Christie's. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par Christie's mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour Christie's d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque pierre que la maison offre. Les acheteurs potentiels doivent être conscients que toutes les pierres peuvent avoir été améliorées par un traitement ou un autre. Pour de plus amples détails, nous renvoyons les acheteurs potentiels aux États-Unis à la fiche d'informations préparée par la commission des normes gemmologiques (Gemstones Standards Commission), disponible à la rubrique de visualisation. Les acheteurs potentiels peuvent demander des rapports de laboratoires pour tout article non certifié si la demande est effectuée au moins trois semaines avant la date prévue de la vente aux enchères. Ce service fait l'objet d'un paiement par avance par la partie requérante. Du fait que l'amélioration affecte la valeur de marché, les estimations de Christie's refléteront les informations communiquées dans le rapport ou, en cas d'indisponibilité dudit rapport, l'hypothèse que les pierres précieuses ont pu être améliorées. Des rapports sur l'état sont généralement disponibles pour tous les lots sur demande et les experts de Christie's seront heureux de répondre à toute question.

AUX ACHETEURS POTENTIELS D'HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's communique à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'état pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le lot est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des lots pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boîtier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenu pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'état. Christie's ne peut être tenu garant de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des lots peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des conditions de vente imprimées à la fin du catalogue.

Néanmoins, ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

CONCERNANT LES ESTIMATIONS DE POIDS

Le poids brut de l'objet est indiqué dans le catalogue. Les poids des pierres précieuses ont pu être estimés par mesure. Ces chiffres sont censés être des directives approximatives et ne doivent pas être considérés comme exacts.

POUR LA JOAILLERIE

Les termes utilisés dans le présent catalogue revêtent les significations qui leur sont attribuées ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations dans le présent catalogue quant à leur paternité sont effectuées sous réserve des dispositions des conditions de vente de restriction de garantie.

NOM DES JOAILLERS DANS LE TITRE

1. Par Boucheron. Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion raisonnable de Christie's, que le bijou est de ce fabricant.

LES JOAILLERS SONT SOUS LA DESCRIPTION

2. Signé Boucheron. Le bijou porte une signature qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
3. Avec le nom du créateur pour Boucheron. Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
4. Par Boucheron, selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie par le joaillier malgré l'absence de signature.
5. Monté par Boucheron, selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.
6. Monté uniquement par Boucheron, selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier mais que les pierres précieuses ont été remplacées ou que le bijou a été modifié d'une certaine manière après sa fabrication.

PERIODES

1. ANTIQUITÉ - PLUS DE 100 ANS
2. ART NOUVEAU - 1895-1910
3. BELLE EPOQUE - 1895-1914
4. ART DECO - 1915-1935
5. RÉTRO - ANNÉES 1940

CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ

Certains fabricants ne fournissant pas de certificat d'authenticité, Christie's n'a aucune obligation d'en fournir aux acheteurs, sauf mention spécifique contraire dans la description du lot au catalogue de la vente. Excepté en cas de contrefaçon reconnue par Christie's, aucune annulation de vente ne saurait être prononcée pour cause de non-délivrance d'un certificat d'authenticité par un fabricant.

MÉTAUX PRÉCIEUX

Certains lots contenant de l'or, de l'argent ou du platine doivent selon la loi être présentés au bureau de **garantie** territorialement compétent afin de les soumettre à des tests d'alliage et de les poinçonner. Christie's n'est pas autorisée à délivrer ces **lots** aux acheteurs tant qu'ils ne sont pas marqués. Ces marquages seront réalisés par Christie's aux frais de l'acheteur, dès que possible après la vente. Une liste de tous les **lots** nécessitant un marquage sera mise à la disposition des acheteurs potentiels avant la vente.

INTERET FINANCIER DE CHRISTIE'S SUR UN LOT

De temps à autre, Christie's peut proposer un **lot** qu'elle possède en totalité ou en partie. Ce bien est signalé dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro de **lot**.

Parfois, Christie's a un intérêt financier direct dans des **lots** mis en vente, tel que le fait de garantir un prix minimum ou faire une avance au vendeur qui n'est **garantie** que par le bien mis en vente. Lorsque Christie's détient un tel intérêt financier, les **lots** en question sont signalés par le symbole \circ à côté du numéro de **lot**.

Lorsque Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les **lots** sont signalés dans le catalogue par le symbole \vee . Lorsqu'un tiers accepte de financer tout ou partie de l'intérêt de Christie's dans un **lot**, il prend tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu, et sera rémunéré en échange de l'acceptation de ce risque sur la base d'un montant forfaitaire.

Lorsque Christie's a un droit réel ou un intérêt financier dans chacun des **lots** du catalogue, Christie's ne signale pas chaque **lot** par un symbole, mais indique son intérêt en couverture du catalogue.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE

*« **attribué à...** » à notre avis, est probablement en totalité ou en partie, une œuvre réalisée par l'artiste.

*« **studio de.../atelier de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

*« **entourage de...** » à notre avis, œuvre de la période de l'artiste et dans laquelle on remarque une influence.

*« **disciple 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.

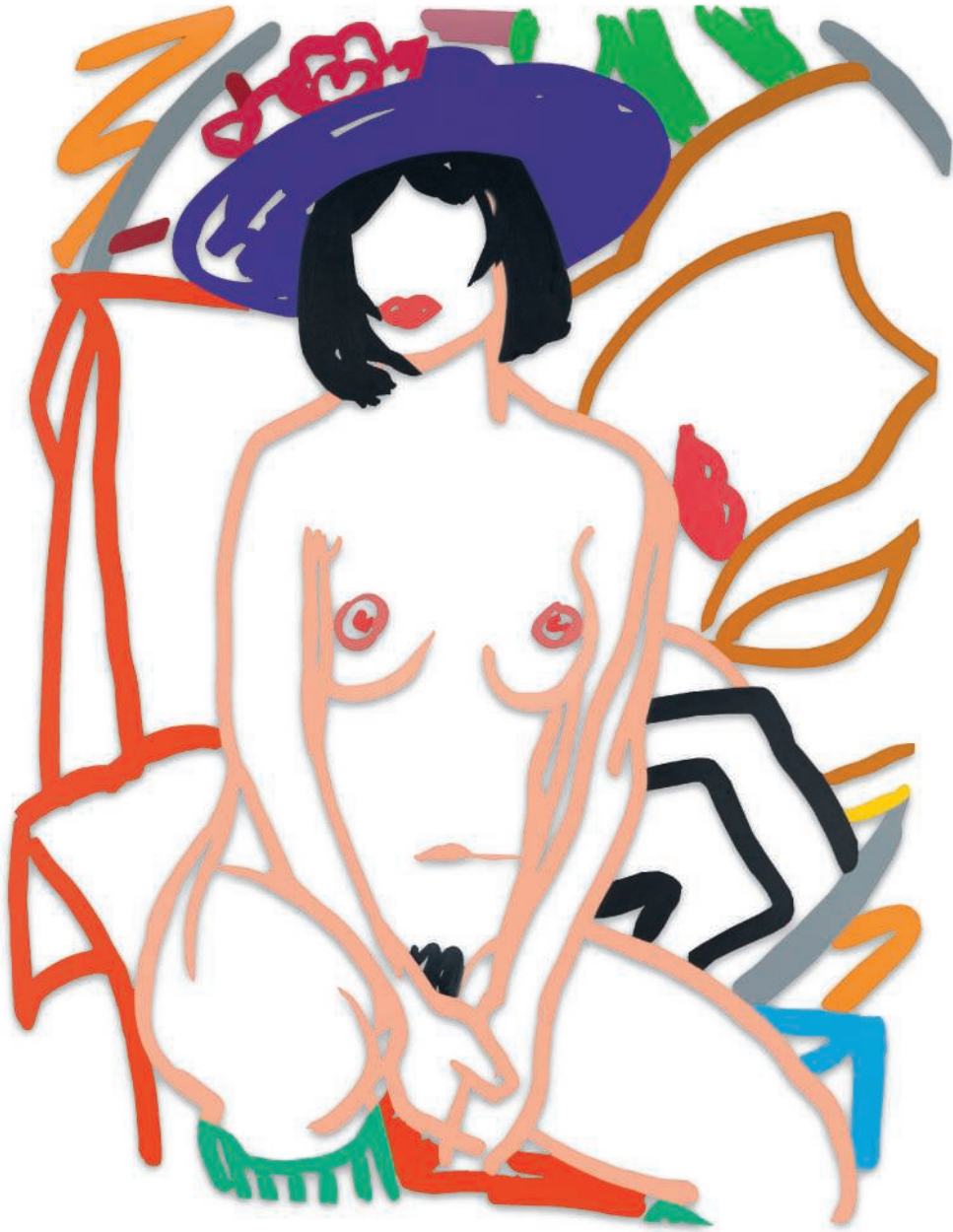
*« **d'après...** » à notre avis, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'auteur.

*« **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.

La date donnée pour les gravures de maîtres anciens, modernes et contemporains, est la date (ou la date approximative lorsque précédée du préfix « vers ») à laquelle la matrice a été travaillée et pas nécessairement la date à laquelle l'œuvre a été imprimée ou publiée.

* Ce terme et sa définition dans la présente explication des pratiques de catalogue sont des déclarations réservées sur la paternité de l'œuvre. Si l'utilisation de ce terme repose sur une étude attentive et représente l'opinion de spécialistes, Christie's et le vendeur n'assument aucun risque ni aucune responsabilité en ce qui concerne l'authenticité de la qualité d'auteur de tout **lot** du présent catalogue décrit par ce terme, la **Garantie d'authenticité** ne s'appliquant pas en ce qui concerne les **lots** décrits à l'aide de ce terme.



TOM WESSELMANN (1931-2004)
Monica with Wesselmann
signed and dated 'Wesselmann 92' (on the reverse)
alkyd on cut out aluminium
64 x 48¼ in. (162.5 x 122.5cm.)
Executed in 1992
£120,000-180,000

© Estate of Tom Wesselmann / DACS, London / VAGA, NY, 2017.

POST-WAR AND CONTEMPORARY

DAY AUCTION

London, King Street, 7 October 2017

VIEWING

30 September - 6 October 2017
8 King Street
London SW1Y 6QT

CONTACT

Zoe Klemme
zklemme@christies.com
+44 (0)20 7389 2249

Alexandra Werner
awerner@christies.com
+44 (0)20 7389 2713

Other fees apply in addition to the hammer price. See Section D of our Conditions of Sale at the back of the Auction Catalogue

CHRISTIE'S



FRANK AUERBACH (B. 1931)
After Rubens' Samson and Delilah
oil on canvas
50% x 54%in. (128 x 138cm.)
Painted in 1993
£1,800,000–2,500,000

POST-WAR AND CONTEMPORARY ART
EVENING AUCTION
London, King Street, 6 October 2017

VIEWING
30 September – 6 October 2017
8 King Street
London SW1Y 6QT

CONTACT
Katharine Arnold
karnold@christies.com
+44 (0) 20 7389 2024

CHRISTIE'S



PARIS AVANT-GARDE

Paris, 19 octobre 2017

CONTACT

Paul Nyzam
pnyzam@christies.com
+33 (0) 1 40 76 84 15

SERGIO CAMARGO (1930-1990)

Sans titre (Relief No. 353)
relief en bois peint
50 x 50 cm.
Réalisé en 1971
€ 450,000 - 650,000

CHRISTIE'S



PARIS AVANT-GARDE

Paris, 19 octobre 2017

CONTACT

Tudor Davies
tdavies@christies.com
+33 (0) 1 40 76 86 18

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Grande femme II

bronze à patine brun foncé

Hauteur: 276,5 cm.

Conçu en 1960; cette épreuve fondue en
1980-81 dans une édition de 7 exemplaires
plus deux épreuves d'artiste plus une
épreuve pour la Fondation Maeght

Estimation sur demande.

CHRISTIE'S

SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

AUTRICHE

Vienne
+43 (0)1 533 8812
Angela Baillou

BELGIQUE

Bruxelles
+32 (0)2 512 88 30
Roland de Lathuy

FINLANDE ET ETATS BALTES

Helsinki
+358 (0)9 608 212
Barbro Schauman (Consultant)

FRANCE

Délégués régionaux

Centre, Auvergne, Limousin
et Bourgogne.
Marine Desproges-Gotteron
+33 (0)6 10 34 44 35

Bretagne, Pays de la Loire & Normandie
Virginie Greggory
+33 (0)6 09 44 90 78

Grand Est
Jean-Louis Janin Daviet
+33 (0)6 07 16 34 25

Hauts de France
Jean-Louis Brémilts
+33 (0)6 09 63 21 02

Paris
+33 (0)1 40 76 85 85

Poitou-Charente - Aquitaine
Marie-Cécile Moueix
+33 (0)6 80 15 68 82

Provence - Alpes Côte d'Azur
Fabienne Albertini-Cohen
+33 (0)6 71 99 97 67

ALLEMAGNE

Düsseldorf
+49 (0)21 14 91 59 30
Andreas Rumbler

Francfort
+49 (0)61 74 20 94 85
Anja Schaller

Hambourg
+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin zu Rantzau

Munich
+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

Stuttgart
+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne Schweizer

ISRAËL

Tel Aviv
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

ITALIE

- Milan
+39 02 303 2831
- Rome
+39 06 686 3333

MONACO

+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

PAYS-BAS

- Amsterdam
+31 (0)20 57 55 255

REPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE

Beijing
+86 (0)10 8572 7900

- Hong Kong
+852 2760 1766
- Shanghai
+86 (0)21 6355 1766
Jinqing Cai

RUSSIE

Moscou
+7 495 937 6364
Ekaterina Dolinina

ESPAGNE

Madrid
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

SUISSE

- Genève
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart
- Zurich
+41 (0)44 268 1010
Dr. Dirk Boll

EMIRATS ARABES UNIS

- Dubaï
+971 (0)4 425 5647

GRANDE-BRETAGNE

- Londres
+44 (0)20 7839 9060

- Londres,
South Kensington
+44 (0)20 7930 6074

Nord
+44 (0)7752 3004
Thomas Scott

Sud
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

Est
+44 (0)20 7752 3310
Simon Reynolds

Nord Ouest et Pays de Galle
+44 (0)20 7752 3376
Mark Newstead
Jane Blood

Ecosse

+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon (Consultant)

Ile de Man

+44 1624 814502
The Marchioness Conyngham (Consultant)

Iles de la Manche
+44 (0)1534 485 988
Melissa Bonn

IRLANDE

+353 (0)59 86 24996
Christine Ryall

ÉTATS-UNIS

- New York
+1 212 636 2000

SERVICES LIÉS AUX VENTES

Collections d'Entreprises
Tél: +33 (0)1 40 76 85 66
Fax: +33 (0)1 40 76 85 65
gdebuire@christies.com

Inventaires
Tél: +33 (0)1 40 76 85 66
Fax: +33 (0)1 40 76 85 65
gdebuire@christies.com

Services Financiers
Tél: +33 (0)1 40 76 85 78
Fax: +33 (0)1 40 76 85 57
bpasquier@christies.com

Successions et Fiscalité
Tél: +33 (0)1 40 76 85 78
Fax: +33 (0)1 40 76 85 57
bpasquier@christies.com

Ventes sur place
Tél: +33 (0)1 40 76 85 98
Fax: +33 (0)1 40 76 85 65
lgosset@christies.com

AUTRES SERVICES

Christie's Education
Londres
Tél: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
education@christies.com

New York
Tél: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
christieseducation@christies.edu

Christie's International Real Estates (immobilier)
Tél: +44 (0)20 7389 2592
FAX: +44 (0)20 7389 2168
awhitaker@christies.com

Christie's Images
Tél: +44 (0)20 7582 1282
Fax: +44 (0)20 7582 5632
imageslondon@christies.com

- Indique une salle de vente

REGARDS CROISÉS COLLECTION JEAN-FRANÇOIS & MARIE-ALINE PRAT

20 & 21 OCTOBRE 2017,
À 19h ET 14H30

9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE VENTE DU SOIR : 14890 - ALMA

CODE VENTE DU JOUR : 14891 - AUBE

(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

INCREMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incrément) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

- Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
- En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur 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 €150.000 ; 20% H.T. (soit 21,10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €150.000 et jusqu'à €2.000.000 et 12,5% 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 €2.000.000. 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.).
- J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
- Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
- Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50 % de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50 % de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnable possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

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

FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères.

Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu

de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

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

14890 - 14891

Numéro de Client (le cas échéant)

Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée

Téléphone en soirée

Fax (Important)

Email

Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE - ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot
(dans l'ordre)

Enchère maximale EURO
(hors frais de vente)

Numéro de lot
(dans l'ordre)

Enchère maximale EURO
(hors frais de vente)

Si vous êtes assujéti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,

Veuillez indiquer votre numéro :



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 pourront être collectés chez Transports Monin à partir du :

Mardi 24 octobre 2017

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, Pylône 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 the sold lots can be collected at Transports Monin from :

Tuesday 24th October 2017

215, rue d'Aubervilliers,
niveau 3, Pylône 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

CHRISTIE'S

CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

François Pinault, Chairman
Patricia Barbizet, Deputy Chairwoman
Guillaume Cerutti, Chief Executive Officer
Jussi Pylkkänen, Global President
Stephen Brooks, Deputy Chief Executive Officer
François Curiel, Chairman, Europe & Asia
Loïc Brivezac, Gilles Erulin, Gilles Pagniez
Héloïse Temple-Boyer
Sophie Carter, Company Secretary

INTERNATIONAL CHAIRMEN

Stephen Lash, Chairman Emeritus, Americas
The Earl of Snowdon, Honorary Chairman, EMERI
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.
Xin Li, Deputy Chairwoman, Christie's Int.

CHRISTIE'S EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA (EMERI)

François Curiel, Chairman
Prof. Dr. Dirk Boll, President
Bertold Mueller, Managing Director,
Continental Europe, Middle East, Russia & India

SENIOR DIRECTORS, EMERI

Zoe Ainscough, Simon Andrews,
Mariolina Bassetti, Ellen Berkeley, Jill Berry,
Giovanna Bertazzoni, Edouard Boccon-Gibod,
Peter Brown, Olivier Camu, Sophie Carter,
Benjamin Clark, Karen Cole, Paul Cutts,
Isabelle de La Bruyere, Roland de Lathuy,
Eveline de Proyard, Leila de Vos,
Harriet Drummond, Adele Falconer, David Findlay,
Margaret Ford, Edmond Francey, Daniel Gallen,
Roni Gilat-Baharaff, Karen Harkness, Philip Harley,
James Hastie, Karl Hermanns, Rachel Hilderley,
Nick Hough, Michael Jeha, Donald Johnston,
Erem Kassim-Lakha, Nicholas Lambourn,
William Lorimer, Catherine Manson,
Nic McElhatton (Chairman, South Kensington),
Jeremy Morrison, Nicholas Orchard,
Francis Outred, Henry Pettifer, Steve Phipps,
Will Porter, Paul Raison, Christiane Rantzau,
Tara Rastrick, Amjad Rauf, François de Ricqlès,
William Robinson, Matthew Rubinger,
Andreas Rumbler, Tim Schmelcher,
John Stainton, Nicola Steel, Aline Sylla-Walbaum,
Alexis de Tiesenhausen, Jay Vincze,
Andrew Ward, David Warren, Andrew Waters,
Harry Williams-Bulkeley, Martin Wilson,
André Zlattinger

CHRISTIE'S ADVISORY BOARD, EUROPE

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

CHRISTIE'S FRANCE

CHAIRMAN'S OFFICE, FRANCE

François de Ricqlès, Président,
Edouard Boccon-Gibod, Directeur Général
Géraldine Lenain
Pierre Martin-Vivier

DIRECTORS, FRANCE

Stijn Alsteens, Laëtitia Bauquin,
Marine de Cenival, Bruno Claessens,
Tudor Davies, Grégoire Debuire,
Isabelle d'Amécourt, Sonja Ganne,
Lionel Gosset, Anika Guntrum,
Hervé de La Verrie, Olivier Lefeuve,
Pauline De Smedt, Simon de Monicault,
Élodie Morel, Marie-Laurence Tixier

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

François Curiel,
Grégoire Debuire,
Camille de Foresta,
Victoire Gineste,
Lionel Gosset,
Adrien Meyer,
François de Ricqlès,
Marie-Laurence Tixier

CONSEIL DE CHRISTIE'S FRANCE

Jean Gueguinou, Président,
José Alvarez, Patricia Barbizet,
Jeanne-Marie de Broglie, Florence de Botton,
Béatrice de Bourbon-Siciles,
Isabelle de Courcel, 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







Charles Camille

GEN 252

Saint-Ho

SANGE

M

DE

Y

T

IN

Il n'y a

rien

Une

W

T

T

L'ALBEN
NCAIS

FRON

MUTUA

Men

avec

DI





INDEX

A

ABALLÉA, M. 229B, 230B
ADACH, A. 236B, 237B
ADAMI, V. 32B, 231B
AESCHBACHER, A. 184B
AHLGRIMM, F. 198B
ALECHINSKY, P. 138B
ASSIG, M. 235B
ATELIER VAN LIESHOUT 253B
AUPOL, E. 232B

B

BABIN, O. 112B
BALDESSARI, J. 28B
BALKENHOL, S 156B, 165B
BARBIER, G. 151B
BARRÉ, M. 3B, 4B, 5B, 101B, 102B
BASQUIAT, J. 14B
BATNIJI, T. 181B
BISHOP, J. 6B
BELL, L. 208B
BOLTANSKI, C. 26B
BOBERG, O. 240B
BOCHNER, M. 116B
BOETTI, A. 157B
BOUMEESTER, C. 194B
BOURSIER-MOUGENOT, C. 122B
BROWN, J. 15B
BURAGLIO, P. 146B

C

CALLE, S. 34B
CANTELOUP, M. 248B
CARO, A. 147B
CÉSAR 149B
CHAMBERLAIN, J. 31B
CHARCHOUNE, S. 137B
CHARDON, N. 105B
CHERNYSHEVA, O. 169B
CHRISTO 35B, 127B
COMBAS, R. 200B
CONT, A. 193B
COUTURIER, S. 220B
CRAGG, T. 27B
CUZIN, C. 107B, 108B

D

DECLERCQ, A. 175B
DELVOYE, W. 239B

DESCHAMPS, G. 172B
DEVADE, M. 214B
DUBUFFET, J. 17B, 18B
DUFRENE, F. 130B, 131B
DUYCKAERTS, E. 174B

E

ENEROTH, J. 228B, 233B
ERNST, M. 11B

F

FANCHON, S. 110B
FATMI, M. 176B, 183B
FAUGUET, R. 252B
FAVIER, P. 109B
FONTAINE, C. 124B
FONTANA, L. 24B
FOURTOU, J-F. 163B
FRIEDMAN, G. 216B
FRIZE, B. 207B

G

GALLO, G. 158B
GASIOROWSKI, G. 142B, 143B, 159B
GELZER, G. 199B
GILBERT & GEORGE 126B
GOEDICKE, C. 111B
GRAHAM, R. 115B
GROSSE, K. 210B

H

HAINS, R. 128B, 129B
HALLEY, P. 106B
HANTAĪ, S. 2B, 8B, 153B
HEURTAUX, A-G. 191B, 192B
HILLIARD, D. 241B
HÔFER, C. 221B, 222B, 234B
HUME, G. 29B
HYBER, F. 33B, 161B, 195B

J

JACCARD, C. 245B
JAFFE, S. 190B

K

KAMERIC, S. 177B
KAMOUCHE, N. 182B
KELLEY, M. 117B

KHAZEM, J-P. 178B
KLEIN, Y. 10B
KOSUTH, J. 19B
KOWALSKI, P. 125B
KURODA, A. 136B
KUSAMA, Y. 12B

L

LASKER, J. 206B
LAVIER, B. 20B, 113B
LAWLER, L. 216B, 217B
LE GROUMELLE, L. 225B
LEICK, J. 123B
LÉOCAT, A. 119B
LORAY, C. 141B

M

M'BENGUE DIT ASS, I. 249B
MACDONALD, M. 196B
MAGGI, M. 213B
MARCHESCHI, J-P. 243B
MATHIEU, G. 150B
MCCOLLUM, A. 104B
MCQUILLAN, M. 224B
MERCIER, M. 121B
MESNAGER, J. 120B
MEYER, J. 132B, 133B, 134B
MIRÓ, J. 22B
MOFFATT, T. 167B
MORELLET, F. 19B, 160B

N

NAHON, B. 212B
NÉDÉLEC, J. 103B
NEDJAR, M. 247B

O

OLAF, E. 170B, 171B
OPPENHEIM, D. 197B
OSMAN 242B

P

PIFFARETTI, B. 186B, 204B
PIGNON-ERNEST, E. 152B
POLKE, S. 21B

R

RABINOWITCH, D. 250B
RAYNAUD, J. 25B, 114B

RHODE, R. 118B
RICHARD, P. 201B, 202B, 203B
ROBERT, J-C. 211B
ROTELLA, M. 173B
ROUAN, F. 154B
ROUSSE, G. 218B, 219B, 223B
RYMAN, R. 7B

S

SACHS, T. 215B
SALOMONE, Y. 226B, 227B
SANDISON, C. 185B
SCHLIER, D. 205B
SERRANO, A. 179B
SICILIA, J. 251B
STANKIEWICZ, R. 148B
STEINBACH, H. 30B
STELLA, F. 9B
STRBA, A. 168B

T

TAKIS, V. 145B
THURNAUER, A. 187B
TORRES-GARCÍA, J. 23B
TOSANI, P. 180B
TREMLETT, D. 189B

U

UDO, N. 244B
USLÉ, J. 209B

V

VAN ELK, G. 135B
VASCONCELOS, J. 162B, 164B
VENET, B. 144B
VEZZOLI, F. 166B
VIALLAT, C. 155B, 188B
VILATO RUIZ, J. 139B, 140B
VILLEGLÉ, J. 1B, 16B
VITALI, M. 238B

W

WARHOL, A. 13B



CHRISTIE'S

9 AVENUE MATHIGNON 75008 PARIS