

FROM THE COLLECTION OF
ANNE & WOLFGANG TITZE
PARIS, 19 OCTOBER 2023

CO
LL
EC
LOVE
TH
CO

CHRISTIE'S



SIRRAH

SHERATON

MESARTHIM

ALGENIB

124517822

6

11

a

e

φ

β

α

χ

ψ

η

τ

ρ

π

γ

σ

ν

ζ

θ

δ

α

ε

μ

ω

19

114355-40606564

114355-40606564

027547-01605581

027547-01605581

124517822

0202251006105568

020642-38206105560

135530056105566

270004006105567

021511-10196105566

022611-200105564

021111-116105569

053603-1116105580

05311-03346105565

0417516-7036105590

095191-52481105563

01020251006105568

7308247221610564

1113914022610558

23516-31566105588

100321-16385115591

06062228315115593

02596-563610558

0252016781511590

02307-022101557

02023-02210590

1124225406115586

131653-10564

13200-0266104

045281510610558

11621-35166115580

010215-01605550

130248-2416115080

0202775610558

0718372116115583

0451510407105588

13310-3016115080

062717-216105583

0260-041105585

0557161151611550

040851-1216000

041535-5611611507

08115-4026115083

10110-21105585



Leader sur le marché de l'art,

Christie's s'engage à **construire un modèle économique durable** qui favorise et protège l'environnement.

Notre plateforme numérique sur christies.com, permet une approche responsable, offrant un espace immersif où l'art se révèle au travers d'images de très haute qualité, de vidéos et de notices d'œuvres approfondies écrites par nos spécialistes.

Grâce à ce support digital enrichi, Christie's s'engage à réduire le nombre de catalogues imprimés pour atteindre son objectif **Net Zero d'ici 2030**. Naturellement, en cas d'impression, nous respectons les normes les plus strictes en matière de développement durable.

Le catalogue que vous avez entre les mains est :



Imprimé sur du papier entièrement recyclé ;



Imprimé avec de l'encre végétale
et un pelliculage biodégradable ;



Imprimé en circuit court afin de réduire
les émissions liées à la distribution.



Scannez ce QR Code pour plus
d'informations sur nos objectifs
éco-responsables et projets durables.

CHRISTIE'S



DRIVING AMBITIOUS CORPORATE CLIMATE ACTION





VENTE AUX ENCHÈRES

Jeudi 19 octobre, 17h

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Jeudi	12 octobre	10h - 18h
Vendredi	13 octobre	10h - 18h
Samedi	14 octobre	10h - 18h
Dimanche	15 octobre	14h - 18h
Lundi	16 octobre	10h - 18h
Mardi	17 octobre	10h - 18h
Mercredi	18 octobre	10h - 18h
Jeudi	19 octobre	10h - 15h

COMMISSAIRE-PRISEUR

Cécile Verdier

CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats,
veuillez rappeler la référence
RENÉE - 22527

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES

bidsparis@christies.com - Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13

FRAIS ACHETEUR

En plus du prix d'adjudication, des frais acheteur (plus la TVA applicable) sont dus.
D'autres taxes et/ou le droit de suite sont aussi dus si le lot est accompagné d'un symbole taxe ou λ.
Veuillez vous référer au paragraphe D des Conditions de Vente en fin de catalogue.

CONDITIONS DE VENTE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.
Il est aussi vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance
des avis importants, explications et glossaire figurant en fin de catalogue.

Couverture : détail du lot 16, Julie Mehretu

Crédits photos : Juan Cruz Ibañez, Nina Slavcheva,
Marina Gadomeix, Anna Buklovska, Guillaume Onimus,
Gavin McDonald, Studio Shapiro, Emilie Lebeuf,
Paolo Codeluppi.

Lot 4 p. 41 : Yayoi Kusama with an *Infinity Nets*,
on Park Avenue South, New York, circa 1961.
© Yayoi Kusama. Photo © Courtesy Yayoi Kusama Inc.

Lot 23 p. 165 : Chris Felver, Yayoi Kusama,
Venice, Italy, 1992. Photo © Chris Felver.
All rights reserved 2023 / Bridgeman Images

Création graphique : Alexandra de Lambilly

Logotype : Wanda Szerauc

Illustration : Jessica Rheims, *Unconditional Love*, 2014
Photo Jessica Rheims, digital

© Christie, Manson & Woods Ltd. (2023)



Scannez ou cliquez ce QR Code pour plus d'informations sur la vente

CHRISTIE'S

7



CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, *Gérant*
Philippe Lemoine, *Gérant*
François Curiel, *Gérant*

CHRISTIE'S FRANCE



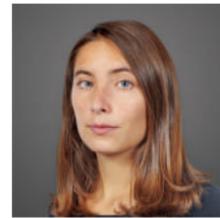
CÉCILE VERDIER
Présidente
cverdier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 59



PHILIPPE LEMOINE
Directeur Général
plemoine@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 21



PIERRE ETIENNE
Vice Président,
Deputy Chairman,
Maîtres anciens
petienne@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 72



CAMILLE DE FORESTA
Vice Présidente,
Spécialiste sénior, Art d'Asie
Directrice du développement
de la clientèle privée
cdeforesta@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 05



VICTOIRE GINESTE
Vice Présidente,
Directrice du Business
développement
vgineste@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 72



LIONEL GOSSET
Vice Président,
Directeur des Collections,
lgosset@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 98



ANIKA GUNTRUM
Vice Présidente,
Directrice Internationale,
Art Impressionniste et Moderne
aguntrum@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 89



PIERRE MARTIN-VIVIER
Vice Président,
Deputy Chairman,
Arts du XX^e siècle
pemvivier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 27

SERVICES POUR CETTE VENTE

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

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

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

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES
Marta Ciaraglia
Coordinatrice Post-Sale
 Paiement, Transport et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
postsaleparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 10

BUSINESS DIRECTOR
Alice Vincent
alicevincent@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 70

BUSINESS MANAGEMENT COORDINATOR
Chloé Beauvais
cbeauvais@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 48

SPÉCIALISTES POUR LA VENTE



PAUL NYZAM
Directeur de la vente - Paris
Directeur du département
pnyzam@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 15



EDMOND FRANCEY
Directeur International - Londres
efrancey@christies.com
Tél. : +44 20 7389 2630



SARA FRIEDLANDER
Deputy Chairwoman - New York
sfriedlander@christies.com
Tél. : +1 212 641 7554



ALEX MARSHALL
Vice-Président - Los Angeles
amarshall@christies.com
Tél. : +1 212 484 4841



VICTOIRE GINESTE
Project manager
vgineste@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 72

REMERCIEMENTS

Elisabeth Nunn
Anna Campbell & William Jobling
Mary Deschamps & Mathilde Kressmann
Julien Viala
Jessica Rheims
Lauren Easum & Joséphine Petitdidier

DÉPARTEMENT ART CONTEMPORAIN



LAËTITIA BAUDUIN
Deputy Chairwoman
lbauduin@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 95



PIERRE MARTIN-VIVIER
Vice Président, Deputy Chairman,
Arts du XX^e siècle
pemvivier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 27



JOSÉPHINE WANECQ
Spécialiste
jwanecq@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 19



ALIX PERONNET
Spécialiste associée
aperonnet@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 41



MORGANE CORNU
Catalogueur
mcornu@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 92



ELISABETTA VITULLO
Catalogueur
evitullo@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 68



SOFIA GONANO
Coordinatrice de la vente
Contact vendeurs
sgonano@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 93



LUCILE DEBROSSE
Coordinatrice du département
Contact acheteurs
ldebrosse@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 91



LOVE
FROM THE COLLECTION OF
ANNE & WOLFGANG TITZE

LOVE STORIES

The collection of Anne and Wolfgang Titze was carefully thought out and put together by a couple.

It is the culmination of a long period of work, intense dialogue and sometimes creative tension between each other. It reflects their tastes, their curiosity and their sensitivity.

This path towards contemporary art began in 1995. It brought the duo into contact with the most demanding artistic currents in the history of art.

It also brought these two travelers great joy, but along the way, they have not been spared doubts and questions.

Through their readings, their exchanges with artists, their proximity to galleries, their extensive visits to museums and exhibitions, Anne and Wolfgang Titze took the time they needed to educate their eyes and understand the importance of an artistic gesture.

They have often focused on the complexity, subtlety, delicacy and strength of a work.

Thus, their collection devotes a significant part to conceptual art and minimalism. It pays tribute to artists who are now recognised, including many women.

Having remained quite discreet despite its frequent loans to museums, the Titze collection was revealed to the public in 2014, when the Belvedere Palace in Vienna welcomed one hundred and fifty of its works for its "Love Story" exhibition.

The proceeds from the Christie's sale will be used as an endowment for the creation of a Foundation. This entity will create long-term corporations with art institutions in Austria, France and Switzerland. The overriding objective of this ambitious project is to keep the Titze Collection alive and proactive forever.

Anne Titze, French (born Anne de Boismilon) was a television Producer for the prestigious news magazine "60 minutes", broadcast on CBS NEWS. She is now producing, authoring and directing documentaries. Wolfgang Titze is an Austrian economist and business consultant with a long-standing passion for music and art.





HOW DO YOU TALK ABOUT FRIENDS?

How do you talk about friends? Great friends? How do you talk about a relationship that has been enriched by admiration?

So many years after our first meeting, I'm still amazed by the speed with which Anne and Wolfgang Titze assimilated so much culture and opened themselves up to a great artistic adventure that continues to this day...

In just one weekend!

First of all, the shock they felt when they stepped through the door and were welcomed into the Moulin... On the floor, steel plates assembled to form a perfect square. I insist: "You can walk on it..." In the corner of the room, a compressed car... again, coloured neon tubes fixed to the wall... and in the middle of the living area, a very compact spiral of white stones... And this questioning look that prompts me to specify that this aggressive relief is a Stella, that its title is *Gozo* from 1983... The embarrassment and surprise increase with each description... and Wolfgang points to a large piece of brown felt pinned to the wall by two nails... I explain, enthusiastically, that it's a historical work by Robert Morris... 1969! ... the anti-form... in reaction to the geometric rigor of minimalism... All these names, dates and titles... what do they mean? Is this art?

Another world... a strange universe...

Yes, music, opera... they've mastered it perfectly, ...even painting and sculpture, up until the early Sixties...

So, what about this weekend?

Our friends were ready and, thirty years later, the proof of their conversion is recognized by all. With great lucidity, a work of education, research, personal meetings with dealers and the greatest artists, along with visits to studios in order to select some of the most significant works.

From Richter's masterpieces to those by Judd and LeWitt, from McCracken and Agnes Martin to Kusama, Baselitz and Kiefer, all the great names that have made history over the last fifty years now enrich this remarkable collection.

At this level of quality and commitment, with this constant ambition to acquire moments in history, their careers are exemplary. This collection is a manifesto, showing us in no uncertain terms that we can go beyond our limits by moving from the stage of astonishment to that of affirmation.

BERNAR VENET

Wolfgang Titze and Bernar Venet, Le Muy,
Venet Foundation, 16 July 2020. © Adagp, Paris,
2023. Photo © All rights reserved.



MY ROAD BUDDY

Anne walks in the room with the wattage and infinite vitality of the sun. She is my road buddy, my friend and once a brilliant producer bringing the world to life on 60 Minutes. Her eye for visual detail is legendary. She has an ultra high frequency that registers even tiny motivations of the head and heart.

She can also move mountains. We would go to a war-threatened region. We needed a boat. She got us the whole Navy. She is fierce for truth and fearless. In heart-breaking poverty and heart-pounding jungles she had the sang froid of a great explorer. And I'm tough. But meekly obeyed her vision—even when she ordered me to stay overnight in crowded bus stops so that we could get the story.

In words, I love Anne's dazzling mind, curiosity and blazing search for the truth. I love her husband. Her art collection. And her presence in my life forever.

DIANE SAWYER

American television anchor-journalist (CBS News, 60 Minutes, and ABC News). Ranked as one of the world's most influential women, she was the wife of renowned American filmmaker Mike Nichols (1931-2014).

Diane Sawyer and Anne Titze, Kuwait, 1988, report "60 minutes", CBS News.
Photo © All rights reserved.

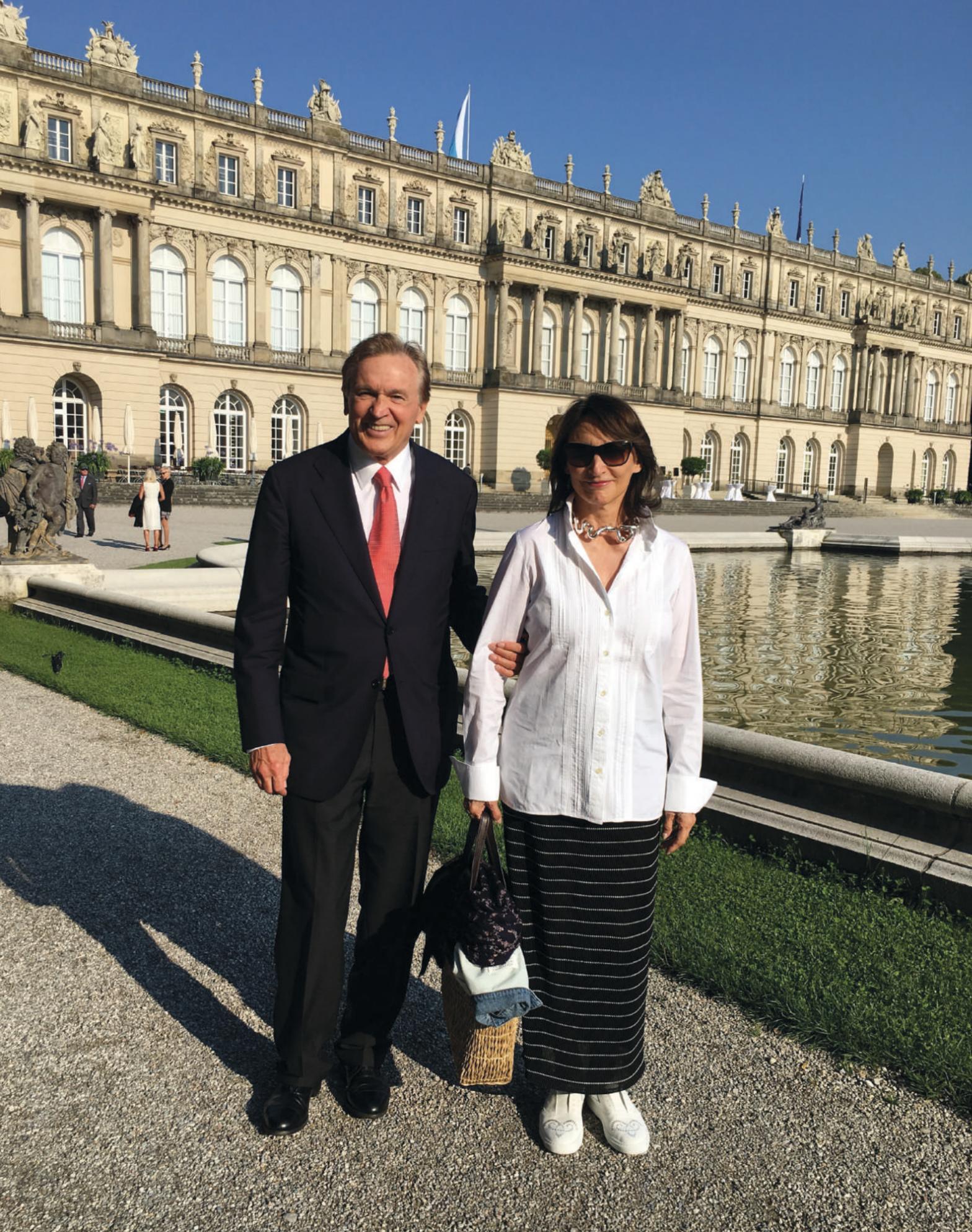


“WHAT MAKES THIS COLLECTION SO GREAT - IT IS A WORK OF ART ABOUT THE ART - NOT A TYPICAL COLLECTION TODAY, NOT JUST NAME BRANDS FROM DEALERS, NOT CHANGING FASHION. YOU LOOK AT THIS COLLECTION AND KNOW THESE ARE BRAINY, ORIGINAL, CONFIDENT PEOPLE. KIND OF COLLECTION WE USED TO SEE IN EUROPE, OLD AND NEW THINGS IN CONVERSATION.”

NOTES BY MIKE NICHOLS
after reading the catalog of "Love Story", Belvedere Museum, Vienna, 2014.

Anne de Boismilon, Berlin Est, 1985, (RDA),
report "60 Minutes", CBS News.
Photo © All rights reserved.





PRIVATE PASSION LEADS TO PUBLIC WEALTH.

Love Stories from the Anne and Wolfgang Titze Collection

An artist, attached himself to a ceiling with a rope, in order to use his entire body as a brush, spreading the paint onto a canvas lying on the floor with his sliding feet, as if he was fighting his way through a battlefield of a scale almost impossible for a human to handle. In 2019, a painting created in this way by Kazuo Shiraga, from the Collection of Anne and Wolfgang Titze, was a center piece of our collaboration for the exhibition "Königsklasse" in the Herrenchiemsee Castle. The extreme expressive power of the work, in which the painter infused the experience of power and authority with those of beauty and ecstasy, was not just an aesthetic focus of the exhibition in the rooms created by King Ludwig II. The picture was also an ideal representative of the standard-setting and diverse Titze collection, which had already gone beyond being a merely private collection. The couple had long since embarked upon a transition, to bring the works they had collected to the public, creating connections with museums and exceptional projects.

Since then, we have spent many days together considering art, in a constant journey not just through their collection, but also traversing centuries, countries, and cultures, motivated by the unconditional need to understand what drives people internally and can join them together. This is the context for the encounter of Anne and Wolfgang Titze with pictures, sculptures, structures, cities, their consideration of what can remain of a generation and how the contemplation of it changes, in a spectrum from rationalism to mysticism. In an instant, specialist questions and passionate discussion can become silent observation. Anne and Wolfgang Titze can look deeply into works, and they are ready to be captivated - this can be seen from each individual work in their collection. At the same time, they know that the world sealed in art can only be mastered through uninterrupted, explicitly dispassionate study.

Love Story was the title of the first retrospective exhibition of the Titze Collection in 2014. It became the romantic motto of the highly observant couple, who orchestrate the ensemble of the works with dialogical forces. The *Love Stories* announced here have been put into the plural, because the collectors are strategically planning well ahead. Around thirty works are being sold to secure future work with the collection and their goals. *Private passion* leads to public wealth; philanthropy grows, and with it a way to share the open and visionary gift of art in the long term.

CORINNA THIEROLF

Art historian, independent curator, author.

**Anne and Wolfgang Titze,
Schloss Herrenchiemsee (Germany),
29 June 2018.**

Photo © All rights reserved.



ELIZABETH
1 PEYTON



ELIZABETH PEYTON

1

Georgia O'Keeffe after Stieglitz 1918 (with hat)

signé, titré et daté "'Georgia O'Keeffe AFTER STIEGLITZ (WITH HAT) (1918)" Elizabeth 2006' (au dos)
aquarelle sur papier
36 x 26 cm.
Réalisé en 2006.

signed, titled and dated "'Georgia O'Keeffe AFTER STIEGLITZ (WITH HAT) (1918)" Elizabeth 2006' (on the reverse)
watercolour on paper
14 1/8 x 10 1/4 in.
Executed in 2006.

伊莉莎白·佩頓 (1965 年生)
喬治亞·歐姬芙根據1918年斯蒂格利茨作品 (帶帽子) 水彩 紙本 2006年作

€40,000-60,000 | US\$44,000-65,000 | £35,000-52,000

PROVENANCE

Neugerriemschneider, Berlin
Acquis auprès de celle-ci en 2006

EXPOSITION

Berlin, Neugerriemschneider, *Elizabeth Peyton*, avril-juin 2006.





Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe*, 1918, The Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, United States. Photo © Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe / Art Resource / Scala, Florence.

¹¹ E. Peyton, quoted in J. Cocker, "Elizabeth Peyton", in *Interview Magazine*, New York, 26 November 2008.

"Making art is making something live forever," says Elizabeth Peyton. "Human beings especially—we can't hold on to them in any way. Painting and art is a way of holding onto things and making things go on through time."¹¹

Peyton's intimate paintings of friends, celebrities and historical figures first drew attention in the 1990s, at a time when figuration was out of fashion. She works on a small scale with fast, fluid brushstrokes. Often referring to photographs, she chooses her subjects with great care, only selecting people whom she admires or feels an affinity with. The portraits have a jewel-like clarity.

The present work is a watercolour depicting the American painter Georgia O'Keeffe. It is based on a portrait taken in 1918 by the pioneering photographer Alfred Stieglitz, whom O'Keeffe later married. Across their creative relationship, the couple would collaborate on around three hundred photographic portraits. Peyton portrays O'Keeffe in what looks like a moment of destiny.

O'Keeffe is one of a number of women artists Peyton has painted. Others include Frida Kahlo and Camille Claudel, and her living contemporaries Julie Mehretu and Isa Genzken.

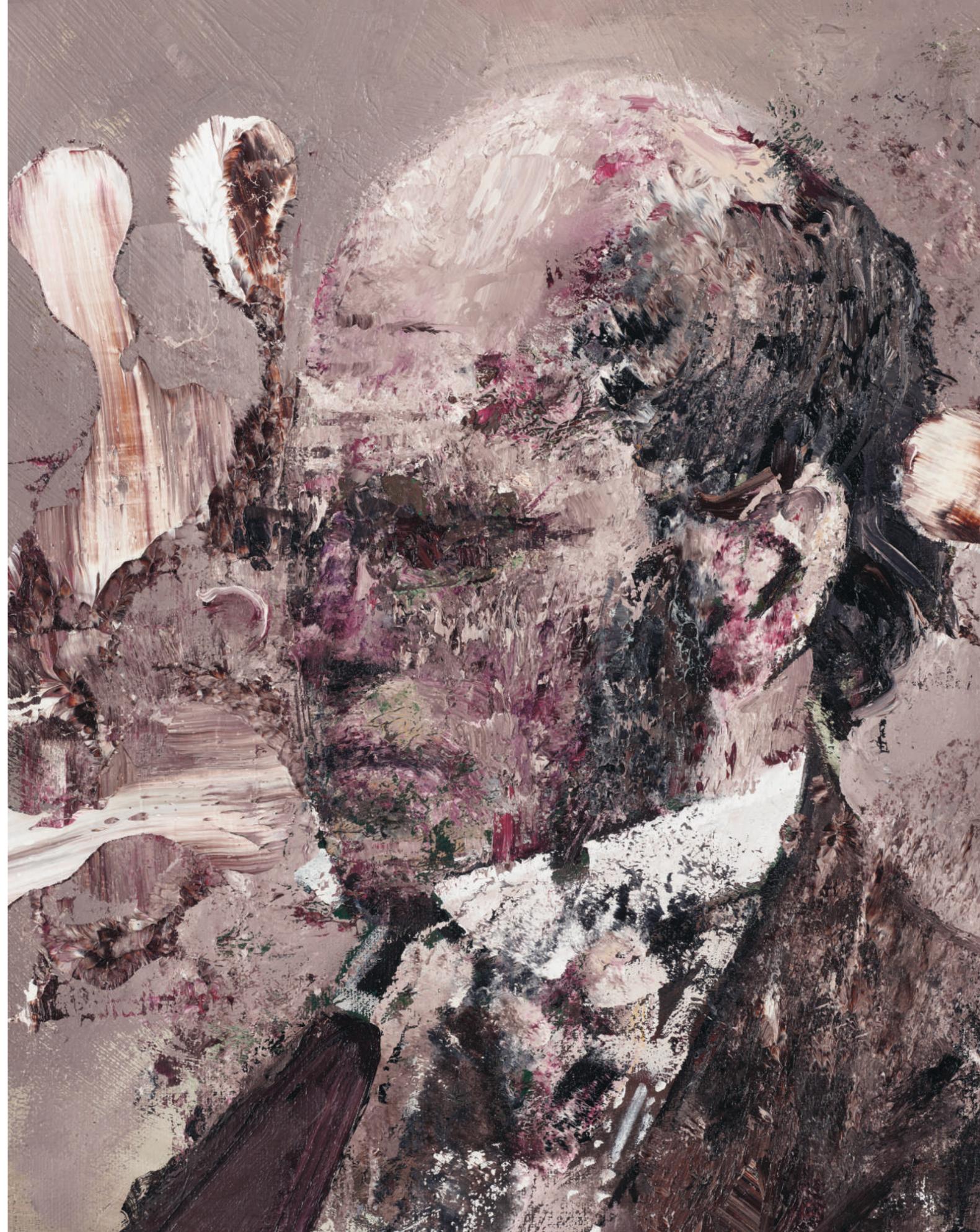
"MAKING ART IS MAKING SOMETHING LIVE FOREVER. HUMAN BEINGS ESPECIALLY—WE CAN'T HOLD ON TO THEM IN ANY WAY. PAINTING AND ART IS A WAY OF HOLDING ONTO THINGS AND MAKING THINGS GO ON THROUGH TIME."

ELIZABETH PEYTON



ADRIAN
2 GHENIE

28



ADRIAN GHENIE

λf 2

Charles Darwin as a Young Man

signé et daté 'Ghenie 2013' (au dos)
huile sur toile
45 x 43 cm.
Peint en 2013.

signed and dated 'Ghenie 2013' (on the reverse)
oil on canvas
16 7/8 x 17 in.
Painted in 2013.

艾德里安·格尼 (1977 年生)
青年时期的查爾斯·達爾文 油彩 畫布 2013 年作

€250,000-350,000 | US\$280,000-380,000 | £220,000-300,000

PROVENANCE

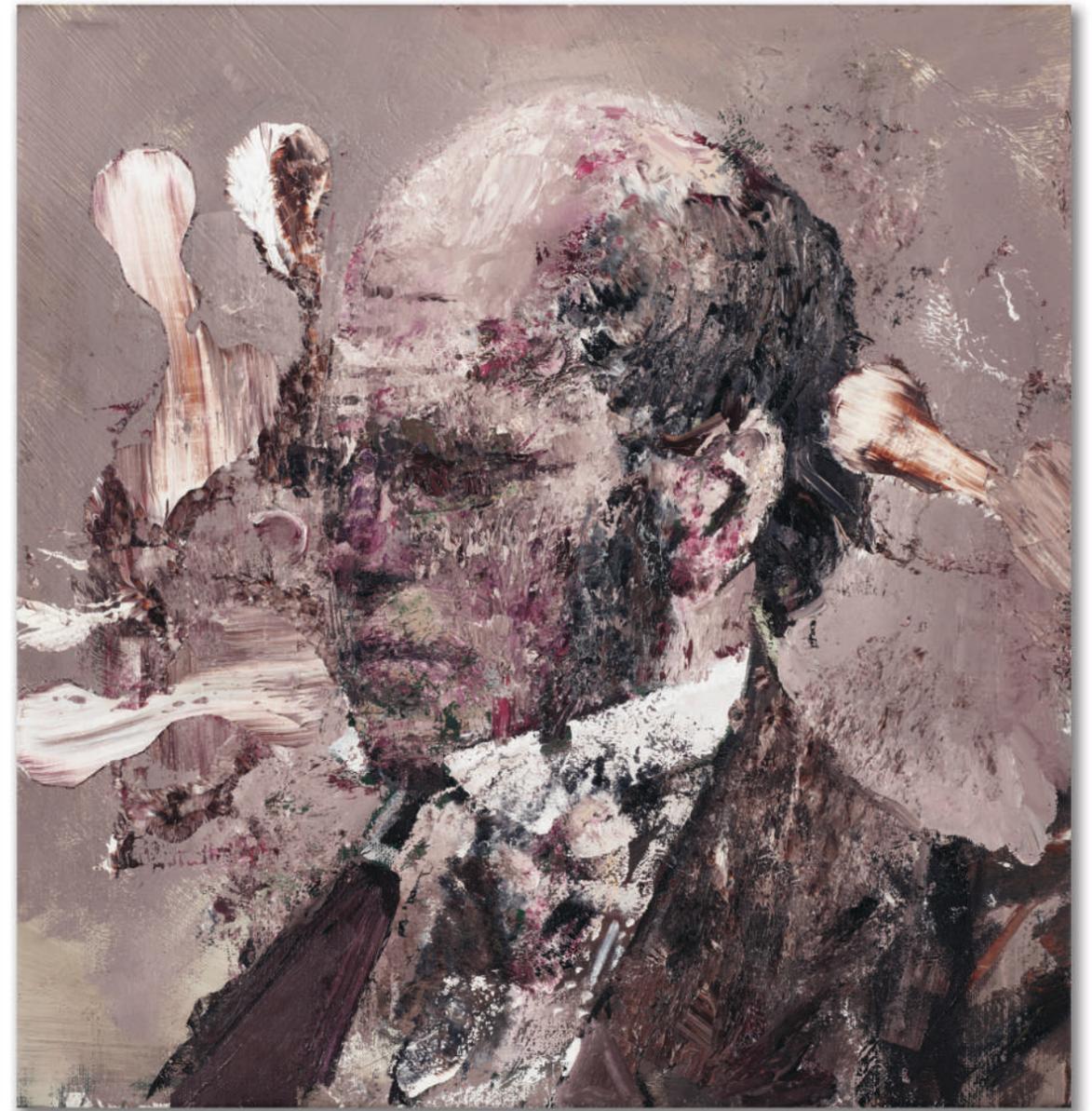
Pace Gallery, Londres
Acquis auprès de celle-ci en 2013

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*, juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 107).
Venise, La Biennale de Venise, Pavillon roumain à la 56^e exposition internationale d'art, *Adrian Ghenie, Darwin's Room*, mai-novembre 2015, p. 66 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 67; une vue de l'exposition p. 79).

BIBLIOGRAPHIE

Y. Haenel, *Adrian Ghenie, Déchaîner la peinture*, Paris, 2020 (illustré en couleurs p. 37).





Installation view, **Adrian Ghenie, Darwin's Room, 2015**, The 56th Venice Biennale, Italy. © Ghenie Studios. Photo © Mathias Schormann.

Charles Darwin as a Young Man (2013) was included in Adrian Ghenie's landmark exhibition at the Venice Biennale in 2015. It was this show, entitled "Darwin's Room", that brought the young Romanian painter to international acclaim. Darwin, the father of evolutionary biology, would become one of Ghenie's most celebrated subjects. His vivid portraits of him reveal much about the artist's understanding of history.

Ghenie depicts figures who, for better or worse, changed humankind. Vincent van Gogh altered the course of art history. Elvis Presley transformed music. The dictatorships of the twentieth century—from the Third Reich to the

Ceaușescu regime—changed the very fabric of society. Darwin's theories were a turning point in science, but were also exploited by the Nazi regime. Many of the paintings in "Darwin's Room" addressed this conflict.

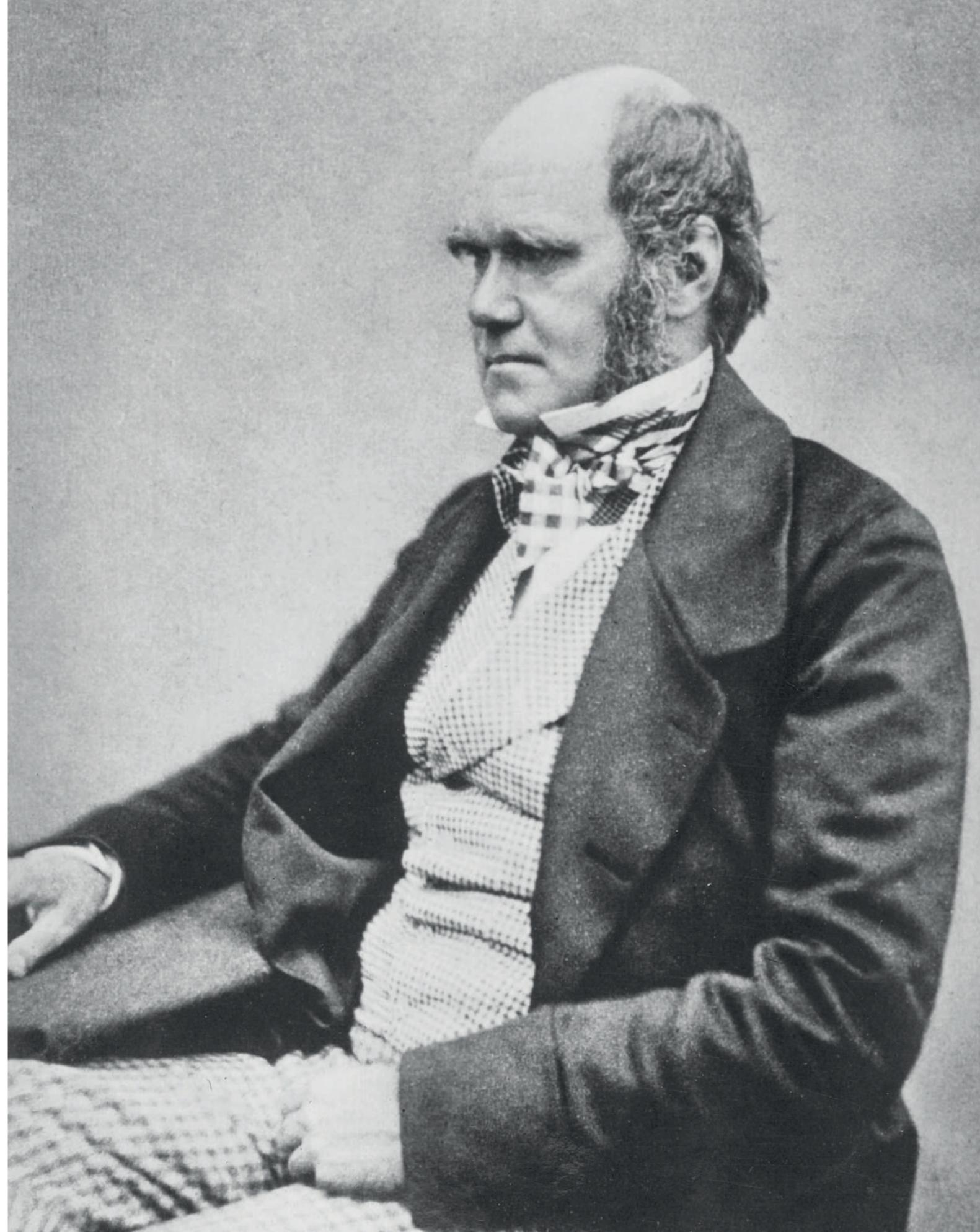
Ghenie's art explores how these figures live in our imagination. In an age of digital screens, he believes, it is easy for them to become flattened. Through paint, Ghenie attempts to "re-materialise" the past. His visceral brushwork and heightened colours inject his subjects with life. They are filled with movement and sensation, often dissolving into abstraction. He reminds us that they were once flesh and blood—not simply a grainy figment seen through the glass of a computer.

Painted in 2013, *Charles Darwin as a Young Man* demonstrates many of Ghenie's early influences. It recalls Francis Bacon's animated portraits and Gerhard Richter's marbled surfaces, as well as van Gogh's expressive brushwork. Ghenie delights in painterly accidents, and deliberately encourages them in his studio. He is also inspired by cinema: from the films of David Lynch, to the slapstick "pie fight" sketches of *The Three Stooges*. The thick abstract gestures of the present work echo those of Ghenie's seminal "Pie Fight Studies", exhibited the previous year.

The work's source is a photo of Darwin, believed to have been taken in 1854. At that time, he would actually have been 45, and preparing his ground-breaking publication *On the Origin of the Species* (1859). Ghenie notes that Darwin suffered from a range of physical dysfunctions, including a skin condition that often required him to be fully bandaged. "He said that for a period of every year, for seven or eight months, he was unable to work, because he felt constantly unwell," Ghenie explains, "... he was betrayed by his own body."¹¹

Here, Ghenie brings some of this "texture" to Darwin's image. Time might obscure reality, he suggests, but paint can bring it back to life.

¹¹ A. Ghenie, in conversation with M. Radu, in *Adrian Ghenie: Darwin's Room*, exhibition catalog, Romanian Pavilion, Venice, 2015, p. 29.



Photograph of Charles Darwin, circa 1854. Photo © All rights reserved.



ROBERT
3 LONGO

34



ROBERT LONGO

■ 3

Sans titre (Crown of Thorns)

signé et daté 'R Longo 2012' (en bas à droite)
fusain sur papier monté sur panneau
181 x 226.7 cm.
Réalisé en 2012.

*signed and dated 'R Longo' 2012 (lower right)
charcoal on paper mounted on panel
71¼ x 89¼ in.
Executed in 2012.*

羅伯特·隆戈 (1953 年生)
無題 (荆棘王冠) 炭筆 紙本 裱於木板 2012年作

€350,000-550,000 | US\$390,000-600,000 | £310,000-470,000

PROVENANCE

Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg
Acquis auprès de celle-ci en 2015

EXPOSITION

Marseille, La Friche de la Belle de Mai, *La Dernière Vague, This is (not) Music*, avril-juin 2013 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 36-37).
Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*, juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 179; une vue de l'exposition p. 391).

Cette œuvre a fait l'objet d'une demande de prêt pour l'exposition « Robert Longo » qui se tiendra au musée Albertina de Vienne du 27 septembre 2024 au 9 février 2025.





Claude Monet, *Tempête, côtes de Belle-Île*, 1886, Musée d'Orsay, Paris, France.
Photo © Bridgeman Images.

Untitled (Crown of Thorns) (2012) is a huge, hyper-realistic charcoal drawing by Robert Longo. It began life as a photograph of "Pipeline," a reef break off the coast of Oahu, Hawaii. The "Pipe" is notorious among surfers, and is considered one of the deadliest waves in the world.

Longo explores archetypal images that form part of the collective unconscious. He has made multiple drawings of crashing waves, titling the series "Monsters". They picture moments of explosive natural power. According to the artist, what determines the personality of the wave lies deep beneath the ocean.

As a dyslexic child, Longo was attracted to picture magazines, especially to *Life*, an American photographic weekly. He was particularly struck by black-and-white photographs, which he felt somehow represented truth more than those in colour.

Longo emerged as part of the "Pictures Generation" in 1970s and 1980s New York. These artists, including Sherrie Levine, Richard Prince and Cindy Sherman, appropriated mass-media imagery. Longo's famous "Men in the Cities" series (1977–83), drawn in photorealistic graphite and charcoal, portrayed people wearing business clothes in exaggerated, contorted poses.

Drawing has always been centrally important to Longo. He has made the medium his own. He has been working in charcoal since around 1999. He uses a cold press paper with a slight grain that evokes photographic printing. The drawings are weighty, monumental, and become almost sculptural when he uses an eraser to carve into the surface. "The idea that they are these labour-intensive voodoo objects is really important," ¹¹ says Longo. There is often a moment of surprise when viewers realise they are not looking at a photograph, and their perception of the work transforms.

¹¹ R. Longo, quoted in J. Lloyd, "Robert Longo: I'm making artworks out of dust", in *Studio International*, London, 22 September 2017.

"THE IDEA THAT THEY ARE THESE
LABOUR-INTENSIVE VOODOO
OBJECTS IS REALLY IMPORTANT."

ROBERT LONGO



YAYOI
4 KUSAMA



YAYOI KUSAMA

■ f 4

Infinity-Nets [AOTWX]

signé, titré et daté "Yayoi Kusama 2008 'INFINITY-NETS. AOTWX'" (au dos)
acrylique sur toile
194 x 259 cm.
Peint en 2008.

signed, titled and dated "Yayoi Kusama 2008 'INFINITY-NETS. AOTWX'" (on the reverse)
acrylic on canvas
76 3/8 x 102 in.
Painted in 2008.

草間彌生 (1929年生)
無線之網 [AOTWX] 丙烯 畫布 2008年作

€2,000,000-3,000,000 | US\$2,200,000-3,300,000 | £1,800,000-2,600,000

PROVENANCE

Ota Fina Art, Tokyo
Victoria Miro Gallery, Londres
Acquis auprès de celle-ci en 2009

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 166).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Yayoi Kusama Studio.
Une carte d'enregistrement dans les archives du Studio de Yayoi Kusama, sous le No. 04408,
sera remise à l'acquéreur.





Vija Celmins, *Star Field III*, 1982-1983, Museum of Modern Art (MoMA), New York, United States. © Vija Celmins, Courtesy Matthew Marks Gallery. Photo © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.

Infinity-Nets (AOTWX) (2008) is a large-scale example of Yayoi Kusama's "Infinity Nets". Delicate, lacy webs of white impasto are woven across a dark backdrop. The pigment is applied in countless small, looping strokes. Following no rigid system, they spiral out from various nodal centres across the canvas. The organic, all-consuming surface appears to pulse, billow and vibrate. To create these works Kusama paints obsessively, sometimes for many hours at a time, in a process of meditative transcendence. "By obliterating one's individual self," she has said, "one returns to the infinite universe."¹⁾

Infinity-Nets (AOTWX) was painted when Kusama was in her late seventies and enjoying increasing critical acclaim. In 2006 she was awarded the Praemium Imperiale for Painting, Japan's most prestigious international art prize. The cellular forms of the "Infinity Nets"—and the related polka dot—are among her most recognisable motifs. They have swarmed over her paintings, her sculptures, her mirror installations, and even the nude bodies of participants in her 1960s "happenings".

Kusama's patterns stem from hallucinations that she suffered during her childhood in Japan. Traumatized by a distressing home environment, she was struck by apparitions of dots, nets and flowers that threatened to swallow her whole world. "My room, my body, the entire universe was filled with [patterns]," she recalled; "my self was eliminated, and I had returned and been reduced to the infinity of eternal time and the absolute of space. This was not an illusion but reality."²⁾ Later, in her art's endless, repetitive forms, Kusama harnessed these overwhelming visions as a means of refuge and release.

¹⁾ Y. Kusama, quoted in G. Turner, "Yayoi Kusama", in *BOMB*, New York, Volume 66, Winter 1999, p. 64.

²⁾ Y. Kusama, quoted in L. Hoptman and U. Kultermann, *Yayoi Kusama*, New York, 2000, p. 36.



Kusama left Japan for the United States in 1957, and debuted her first "Infinity Nets" there two years later. Like the present work, these early examples were white. Their admirers included the Minimalist artist and critic Donald Judd. "The expression transcends the question of whether it is Oriental or American," he wrote. "Although it is something of both, certainly of such Americans as Rothko, Still and Newman, it is not at all a synthesis and is thoroughly independent."³⁾

Indeed, while these works bear comparison to the immersive, all-over surfaces of Abstract Expressionism—as well as to the kinetic visual fields of Zero artists like Günther Uecker, with whom Kusama shared several European exhibitions during the 1960s—they form part of an investigation that is entirely Kusama's own. The artist returned to Japan in 1973, and soon afterwards took up residence in the Tokyo psychiatric hospital where she still lives today. The "Infinity Nets" remain at the heart of her prolific, esoteric practice well into the twenty-first century.

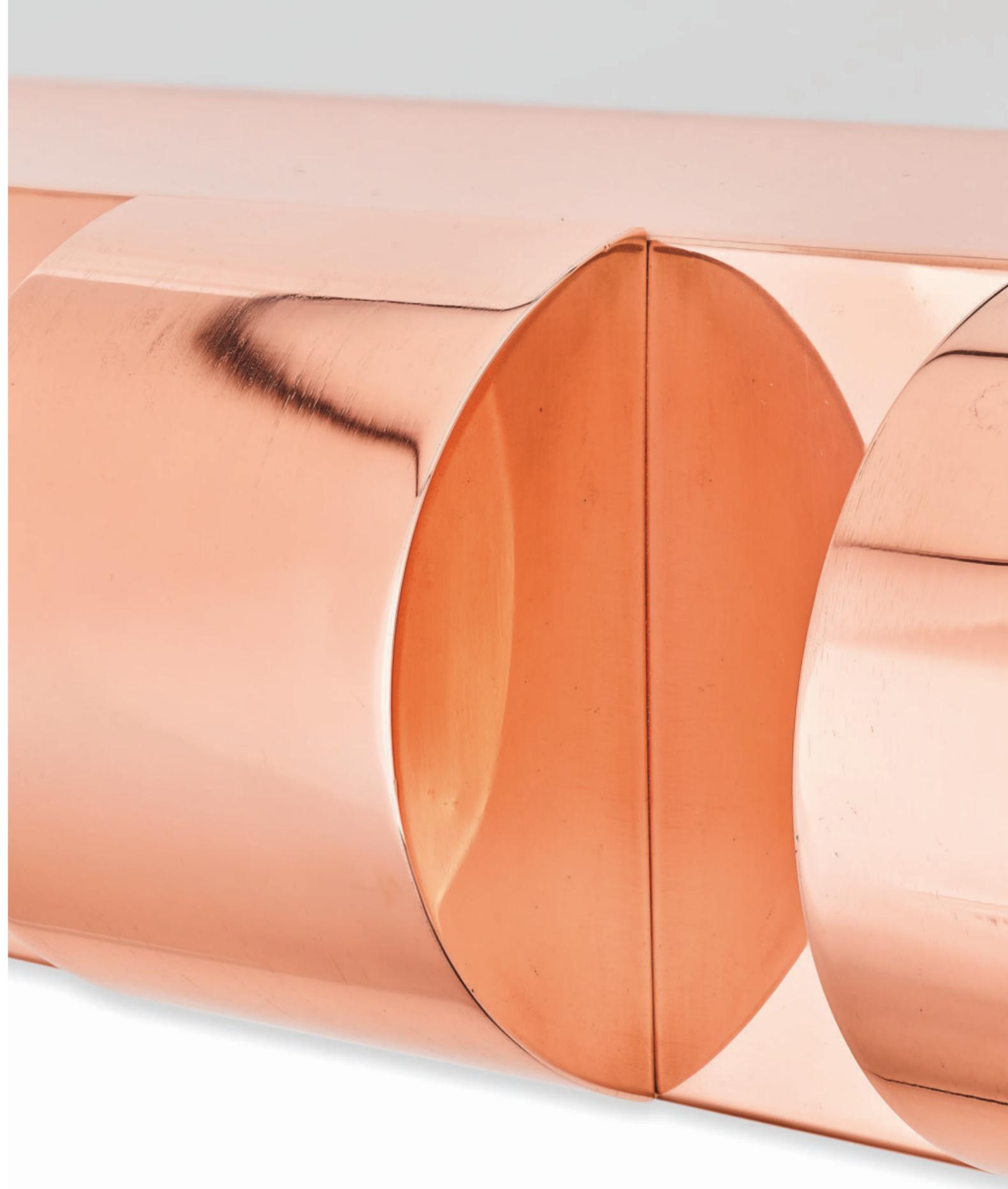
³⁾ D. Judd, quoted in "Reviews and previews: new names this month", in *Art News*, October 1959, New York.



Günther Uecker, *White Field*, 1964, Tate, London, United Kingdom. © Adagp, Paris, 2023. Photo © Tate.



DONALD
5 JUDI



DONALD JUDD

■ f 5

Untitled, 1970

cuivre

12.7 x 64.7 x 21.59 cm.

Conçue en 1970 et réalisée en 1975, cette œuvre est unique.

copper

5 x 25½ x 8½ in.

Conceived in 1970 and executed in 1975, this work is unique.

唐纳德·贾德 (1928-1994)

無題, 1970 銅 作品構思於1970年, 完成於1975年; 作品僅有一件

€600,000-1,000,000 | US\$660,000-1,100,000 | £520,000-860,000

PROVENANCE

Peder Bonnier, New York

Collection privée, Suède

Collection privée, New York

Acquis auprès de celle-ci en 2017

EXPOSITION

Dallas, Janie C. Gallery, *Don Judd*, septembre 1970 (un autre exemplaire exposé).

BIBLIOGRAPHIE

B. E. Smith et D. Judd, *Catalogue de l'exposition à la Galerie nationale du Canada, Ottawa, 24 mai-6 juillet 1975, Catalogue raisonné de peintures, objets et planches en bois 1960-1974*, Ottawa, 1975, p. 222, No. 232.





Bob Adelman, *Donald Judd assembling his work, 1966*. © Judd Foundation / Adagp, Paris, 2023. Photo © Bob Adelman Estate.

Untitled, 1970 is a gleaming copper example of Donald Judd's "progression" series. Wall-mounted and near-architectural in impact, the horizontal sculpture is divided into four semi-cylindrical sections. These convex volumes widen progressively—3, 3 ½, 4, then 4 ½ inches—while the voids between them follow the same sequence in reverse. For Judd, such serial formulas minimised subjective decision-making in the creative process. The copper's precise, seamless form and non-painterly colour likewise elide any trace of the artist's hand. A fierce idealist, Judd sought to create what he called "specific objects". Departing from the illusionistic, expressive traditions of sculpture and painting, these works were autonomous presences to be experienced in real space and time.

The rounded protrusions seen here—often referred to as "bull-nose" segments—derive from Judd's original conception of the "progression" works. In 1964, he had made a plywood box-shaped sculpture with a semi-circular, internally-divided trough in its upper face. He glued together the excised semi-circles left over from this box and mounted them on a support to create his first wooden "progression", *Untitled (1964, DSS 45)*, which was then painted in red lacquer. In scale and composition, this inaugural sculpture is near-identical to the present work.

It was also in 1964 that Judd began his collaboration with the Brooklyn sheet-metal factory Bernstein Brothers, who fabricated the present work. The partnership allowed him to produce metal "progressions" and other series in a range of colours and forms. He explored vivid automotive pigments and enamelled, galvanised and anodised coatings. Unadorned brass, steel and copper were equally valued for their inherent chromatic qualities. Judd's sensitivity to texture and colour belies the view of cold rationality often associated with Minimalist art. Like his use of modular sequences, these industrial materials furthered his decisive break with art-historical custom. They also shifted his art's production from the studio to the world of modern manufacturing.

Judd used a range of formulas to compose his "progressions", variously involving doubling, division and addition. He did not employ these mathematical givens to make any statement about the nature of the world. Rather, they were structures that could be apprehended intuitively by the viewer in space. "You don't walk up to it and understand how it is working," he said, "but I think you do understand that there is a scheme there ... The progressions made it possible to use an asymmetrical arrangement, yet to have some sort of order involved in composition." ¹¹ *Untitled*, 1970 exemplifies the compelling presence—free of narrative or reference—that Judd could achieve in his language of material, space and colour.

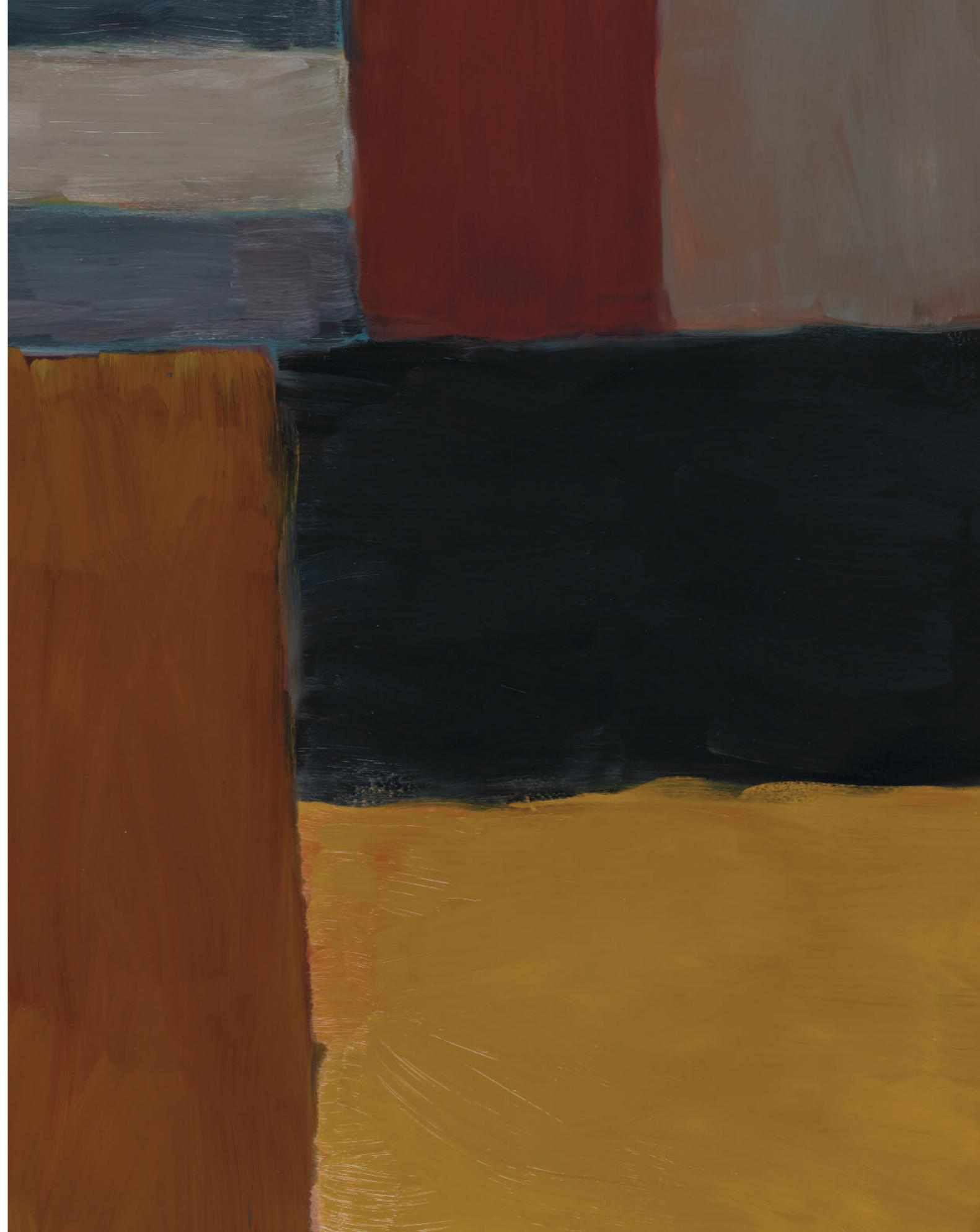
¹¹ D. Judd, quoted in *Don Judd: An Interview with John Coplans, Donald Judd*, exhibition catalog, Pasadena Art Museum, Pasadena, 1971, p. 40.

"YOU DON'T WALK UP TO IT AND UNDERSTAND HOW IT IS WORKING, 'BUT I THINK YOU DO UNDERSTAND THAT THERE IS A SCHEME THERE ... THE PROGRESSIONS MADE IT POSSIBLE TO USE AN ASYMMETRICAL ARRANGEMENT, YET TO HAVE SOME SORT OF ORDER INVOLVED IN COMPOSITION."

DONALD JUDD



SEAN
6 SCULLY



SEAN SCULLY

■ λ 6

Red Unfolding

signé, titré et daté "'RED UNFOLDING" Sean Scully 2009' (au dos)
huile sur toile
213.3 x 305.5 cm.
Peint en 2009.

*signed, titled and dated "'RED UNFOLDING" Sean Scully 2009' (on the reverse)
oil on canvas
84 x 120¼ in.
Painted in 2009.*

肖恩·斯庫利 (1945年生)
紅色展開 油彩 畫布 2009年作

€750,000-1,200,000 | US\$840,000-1,300,000 | £650,000-1,000,000

PROVENANCE

Galerie Lelong & Co., Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2012

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 271; une vue de l'exposition
p. 374).





David Howells, *Sean Scully photographed in his studio in Manhattan*, New York, United States, 2010. © 2023 Sean Scully. Photo © David Howells / Corbis via Getty Images.

"Artistic culture, to me, is like a huge rug that is constantly folded and unfolded by us," wrote Sean Scully in 2010. "Every time it's turned over, turned out, unfolded: it shows us something new or something overlooked that now seems new."¹¹

Red Unfolding (2009) belongs to a group of works titled in relation to this idea. After more than three decades of practice, Scully began to think deeply about his connections with the art of the past. Early on in his career, he had taken a stand against Conceptualism, declaring that abstraction should express human emotion. Bridget Riley, Frank Stella and Mark Rothko were among his influences. By the time of *Red Unfolding*, Scully was starting to contextualise his views in greater historical detail. His writings of the period dissect artists ranging from Georges Seurat and Vincent van Gogh to Piet Mondrian, Kazimir Malevich and the Cubists. Art across the ages, he realised, had grappled with the relationship between form and feeling. All that had changed was the mode of expression.

Back in the 1970s, Scully had pledged his allegiance to stripes. Universal in form, these simple, interlocking shapes allowed him to "unfold" history. They united the serial structures of Minimalism with the loose brushwork of Abstract Expressionism. They combined classical ideals of beauty and harmony with postmodern ambiguity. They straddled nature and culture, conjuring everything from distant horizon lines to manmade façades. The composition of *Red Unfolding*, with its patchwork of horizontal and vertical bands, recalls Scully's "*Wall of Light*" cycle, inspired by a trip to Mexico in the 1980s. There he had observed the play of sun and shadow upon Mayan architecture, fascinated by the way that ancient light seemed to filter through the cracks and into the modern world.

¹¹ S. Scully, quoted in "Fold", 4 January 2010. Reproduced in K. Grovier (ed.), *Inner: The Collected Writings and Selected Interviews of Sean Scully*, Berlin, 2016, p. 268.



Scully's description of art history as a "huge rug" calls to mind another major influence. Forty years earlier, in 1969, he had visited Morocco for the first time. He fell in love with the striped patterns of local textiles, which sparked childhood memories of knitting with his mother. Scully would return to the country on multiple occasions. Over the years, his rich, earthen palettes have repeatedly echoed the sun-baked fabrics of North Africa, mingling with the colours of his native Ireland. Here, tones of blue and black are interwoven with russet, orange, mahogany, yellow and pale pink. Across three meters of canvas, a spectrum of red unfolds.

Scully said that he wanted "to do something in my life that wasn't ordinary".²¹ Through the humble stripe, he has travelled across time periods and continents. He has asked questions about how we experience the world, and about how art can capture those sensations. "Every time [artistic culture] is refolded it grows new secrets, new wonders," he wrote. "... This is why the idea of folding, unfolding is so important to me. This is why I have used the title in various ways. Folding in, Folding out."³¹

²¹ S. Scully, quoted in interview with R. Eric Davis, in *Journal of Contemporary Art*, 1999, www.jcaonline.com/scully.html.

³¹ S. Scully, *ibid.*



Mark Rothko, *Red on Maroon*, 1959, Tate, London, United Kingdom.
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko - Adagp, Paris, 2023. Photo © Tate.



Installation view of Sean Scully, *Red Unfolding*, 2009, "Love Story, Anne & Wolfgang Titz Collection", 2014, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, Vienna. (Other works visible: Sterling Ruby, *Basin Theology*, 2011. © Sterling Ruby. / Giulio Paolini, *Untitled*, 1962/1963. © Giulio Paolini.)

JOHN
7 MCCRACKEN



JOHN MCCRACKEN

■ 7

Dream

signé, titré et daté "'DREAM" 2005 JmcCracken' (au-dessous)
résine, fibre de verre et contreplaqué
231.4 x 30.4 x 7.3 cm.
Réalisée en 2005, cette œuvre est unique.

*signed, titled and dated "'DREAM" 2005 JmcCracken' (to the underside)
resin, fiberglass and plywood
91 1/8 x 12 x 2 7/8 in.
Executed in 2005, this work is unique.*

約翰·麥克拉肯 (1934-2011)
夢 樹脂 玻璃纖維 膠合板 2005年作

€180,000-250,000 | US\$210,000-280,000 | £160,000-210,000

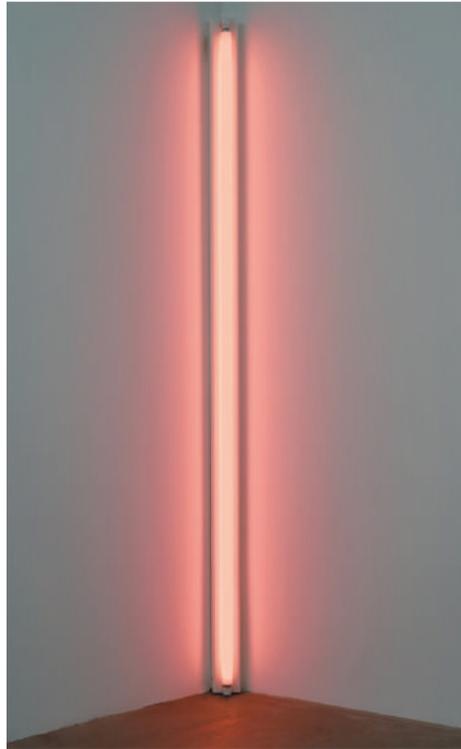
PROVENANCE

Hauser & Wirth, Londres
Acquis auprès de celle-ci en 2006

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 201).
Graz, Künstlerhaus, Halle für Kunst & Medien, *Florian Hecker / John McCracken*, janvier-mars 2015,
(illustré au catalogue d'exposition p. 1).





Dan Flavin, *pink out of a corner (to Jasper Johns)*, 1963. Donation of Philip Johnson, Museum of Modern Art (MoMA), New York, United States. © Adagp, Paris, 2023. Photo © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.

“WHEN YOU SET THEM AT AN ANGLE THEN YOU HAVE SOMETHING THAT SHIFTS AWAY FROM OUR REALITY. IT’S PARTLY IN THE WORLD AND PARTLY OUT OF THE WORLD. IT’S LIKE A VISIT.”

JOHN MCCRACKEN

Standing more than two meters tall, *Dream* (2005) belongs to John McCracken’s series of planks. Begun in 1966, these works defined his art. Made from plywood and fibreglass, McCracken’s narrow rectangular boards are coated in brightly-coloured resin. Instead of hanging from the wall like paintings, they lean up against it, invading the viewer’s space.

McCracken’s planks are sensuous and seductive. Light bounces off their smooth surfaces. Colour—in this case, deep pink—glows brightly. McCracken believed that his works had their own personalities. Their colours were not flat and static, but alive. They were like alien beings: conduits to another realm. “I wondered if they were a life form from somewhere that was channelling through me,” he once said; “when you set them at an angle then you have something that shifts away from our reality. It’s partly in the world and partly out of the world. It’s like a visit.”¹⁾

McCracken was associated with the “Light and Space” movement that emerged in Southern California during the 1960s. It was the West Coast’s answer to Minimalism. Though these artists shared many of the beliefs of their East Coast contemporaries, including Donald Judd and Dan Flavin, they focused more closely on human perception. Along with Robert Irwin, James Turrell, Larry Bell and others, McCracken was interested in how we see light, colour and volume.

Like many Minimalists, McCracken made use of industrial materials. Each work was meticulously handmade, and finished to flawless perfection. At the same time, McCracken was deeply interested in the metaphysical world. He spoke of parallel universes, extra-terrestrial life and higher planes of consciousness. Where many Minimalist artworks began and ended as objects, McCracken’s planks were more than the sum of their parts. “My works are minimal and reductive, but also maximal,” he explained shortly before his death in 2011. “I try to make them concise, clear statements in three-dimensional form, and also to take them to a breathtaking level of beauty.”²⁾

¹⁾ J. McCracken quoted in D. Blair, “Otherworldly: Interview with John McCracken”, in *Purple Prose*, No. 13, Paris, Winter 1998.

²⁾ J. McCracken, quoted in the press release for the exhibition “John McCracken: New Works in Bronze and Steel”, David Zwirner, New York, 2010.



Gail Barringer, *John McCracken outside his studio*, Santa Fe, New Mexico, circa 2010. Photo © All rights reserved.



GÜNTHER
8 FÖRG



GÜNTHER FÖRG

■ λ 8

Sans titre

signé et daté 'Förg 2007' (en haut à droite)
acrylique et pastel sur toile
195.5 x 300 cm.
Peint en 2007.

signed and dated 'Förg 2007' (upper right)
acrylic and pastel on canvas
77 x 118 7/8 in.
Painted in 2007.

岡瑟·弗格 (1952-2013)
無題 丙烯 粉彩 畫布 2007年作

€400,000-600,000 | US\$440,000-660,000 | £350,000-520,000

PROVENANCE

Galerie Lelong & Co., Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2018

EXPOSITION

Toulon, Hôtel des Arts, Centre Méditerranéen d' Art, Conseil Général du Var, *Günther Förg*,
juin-septembre 2007 (illustré au catalogue d'exposition p. 25).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives Günther Förg sous le No. WVF.07.B.0124. Nous remercions Mr. Michael Neff de l'Estate of Günther Förg pour les informations qu'il nous a transmises.



Fragments of colour dance across Günther Förg's three-meters-wide canvas. They are bright, chaotic and free: a dazzling finale to a life lived in paint. The work belongs to the artist's landmark series of "spot paintings". Created between 2007 and 2009, these works rejected the geometric structures of Förg's earlier practice. Instead, they were uninhibited celebrations of colour. This work is an impressive large-scale example, whose palette spans the full chromatic spectrum.

Förg came to prominence in Germany during the 1980s. The Western world, at that time, had declared painting dead. Förg and his contemporaries sought to rescue it. His friends Martin Kippenberger and Albert Oehlen made wild, subversive paintings, full of clashing styles and ideas. Förg took a more measured approach. His work addressed some of the lofty claims made by painting over the decades. Abstract Expressionism had championed passion and emotion. Minimalism, meanwhile, proposed a return to elemental purity. Förg interrogated both.

The artist's early paintings referenced the work of artists such as Mark Rothko, Barnett Newman, Ellsworth Kelly and Frank Stella. They featured bold geometries and vast colour fields. There were, however, some important differences. Förg believed that painting should not have to make a point about art. It should not have to put forward a concept. Instead, it should simply be allowed to exist. Drawing on his interests in sculpture, Förg painted on industrial materials such as lead, wood and copper. They interacted with pigment in new and unpredictable ways. Suddenly, the physical pleasure of paint became a subject in its own right.

The "spot paintings" are the final expression of this idea. In them, paint obeys few laws. The ghosts of art history linger: from the discoveries of Impressionism, Pointillism and Op Art, to the "Farbtafeln (Colour Charts)" of Gerhard Richter and the "Fingermalerei (Finger Paintings)" of Georg Baselitz. Ultimately, however, they are freed from the ideals of the past. "Painting should be sexy," said Förg. "It should be sensual. These are things that will always escape the concept."¹¹

¹¹ G. Förg, quoted in D. Ryan, *Talking Painting: Interview with Günther Förg*, Karlsruhe, 1997.



Gerhard Richter, 180 Farben, 1971, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, United States. © Gerhard Richter 2023 (0156). Photo © Philadelphia Museum of Art: Gift (by exchange) of Mrs. Herbert Cameron Morris, 1998, 1998-73-1.

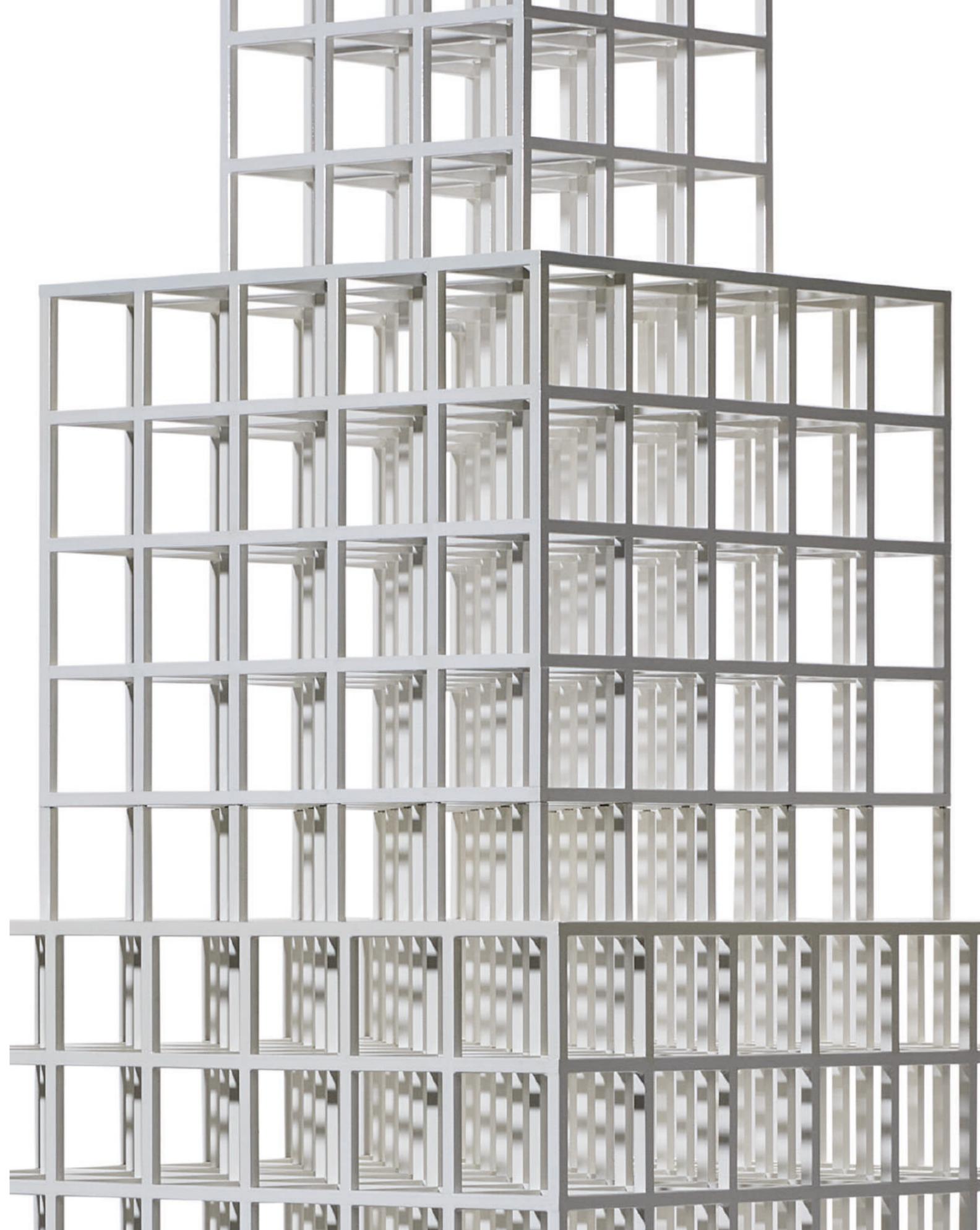


Portrait of the German painter Günther Förg, Essl Museum, Klosterneuburg, Austria, 14 November 2007. © Estate Günther Förg, Switzerland / Adagp, Paris, 2023. Photo © Photo Austrian Archives / Scala Florence.

“PAINTING SHOULD BE SEXY. IT SHOULD BE SENSUAL. THESE ARE THINGS THAT WILL ALWAYS ESCAPE THE CONCEPT.”

GÜNTHER FÖRG

SOL
9 LEWITT



SOL LEWITT

■ 9

1357911

émail cuit sur aluminium
229 x 84,5 x 84,5 cm.
Réalisé en 2005.

*baked enamel on aluminium
90⁷/₈ x 33³/₄ x 33³/₄ in.
Executed in 2005.*

索爾·勒維特 (1928-2007)
1 3 5 7 9 11 烤漆 鉛板 2005年作; 作品僅有一件

€200,000-300,000 | US\$220,000-330,000 | £180,000-260,000

PROVENANCE

Galerie Pièce Unique, Paris
Collection Arnold Grossmann, Anvers
Acquis auprès de celui-ci en 2010

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 175; une vue de l'exposition
p. 366).

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par Madame Sofia LeWitt. Un certificat d'authenticité
de l'artiste sera remis à l'acquéreur.



“CONCEPTUAL ART,
IS ONLY GOOD WHEN
THE IDEA IS GOOD.”

SOL LEWITT

¹⁾ S. LeWitt, quoted in “Paragraphs on Conceptual Art”, in *Artforum*, Volume 5, No. 10, New York, Summer 1967, p. 83.

Sol LeWitt was a pioneer of Conceptual art. He believed that the idea behind a work is more important than the object itself. His works are designed to engage the viewer’s mind rather than the eye or emotions. “Conceptual art,” he said in 1967, “is only good when the idea is good.” ¹⁾

1 3 5 7 9 11 (2005) began with a drawing, like an architectural blueprint. From the drawing, a small wooden model was created. The model was then translated to its full scale in industrial materials by fabricators. The final object is a tall tower of open, modular cubes made of aluminum and coated in white enamel. LeWitt preferred to call his three-dimensional works “structures” rather than “sculptures.”

The concept of *1 3 5 7 9 11* is evident in its structure. It is based on the measurement unit of one cube. The top section is one cube wide; the next lower section is three cubes wide; the next lower component is five cubes wide, and so on. The height of each horizontal section is five cubes.

The open cube was a foundation for LeWitt’s work. He made many different modular structures from the 1960s onwards. He also conceived sets of guidelines and diagrams for two-dimensional works drawn directly on the wall, to be executed on-site by people other than the artist. These ephemeral drawings are still made today, all over the world, long after LeWitt’s death.

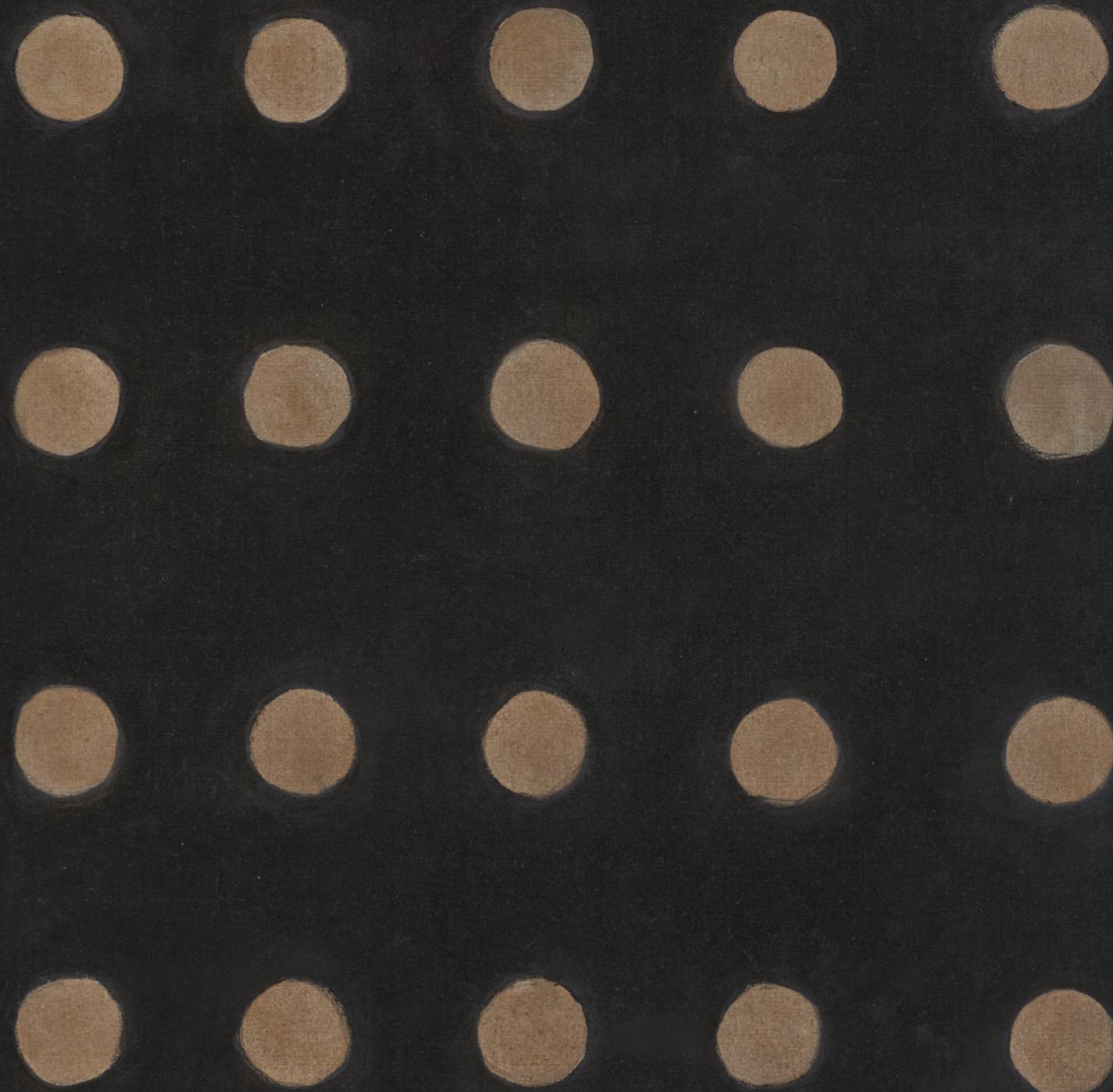
While LeWitt reduced art to the essentials of shape, colour and line, his approach was not austere, but rather playful and poetic. “The idea,” he said, “becomes a machine that makes the art.” ²⁾

¹⁾ S. LeWitt, *Ibid.*, p. 80.

John Schiff, *Portrait of Sol LeWitt, circa 1965.*
© Sol LeWitt / Adagp, Paris, 2023.
Photo © John D. Schiff Photograph Collection at the
Leo Baeck Institute New York / Bridgeman Images.



AGNES
10 MARTIN



AGNES MARTIN

f 10

The Lamp

signé, titré et daté "'The Lamp" 1959 a. martin' (au dos)
huile sur toile
81.3 x 81.3 cm.
Peint en 1959.

signed, titled and dated "'The Lamp" 1959 a. martin' (on the reverse)
oil on canvas
32 x 32 in.
Painted in 1959.

艾格尼絲·馬丁 (1912-2004)
燈 油彩 畫布 1959年作

€1,000,000-1,500,000 | US\$1,100,000-1,600,000 | £860,000-1,300,000

PROVENANCE

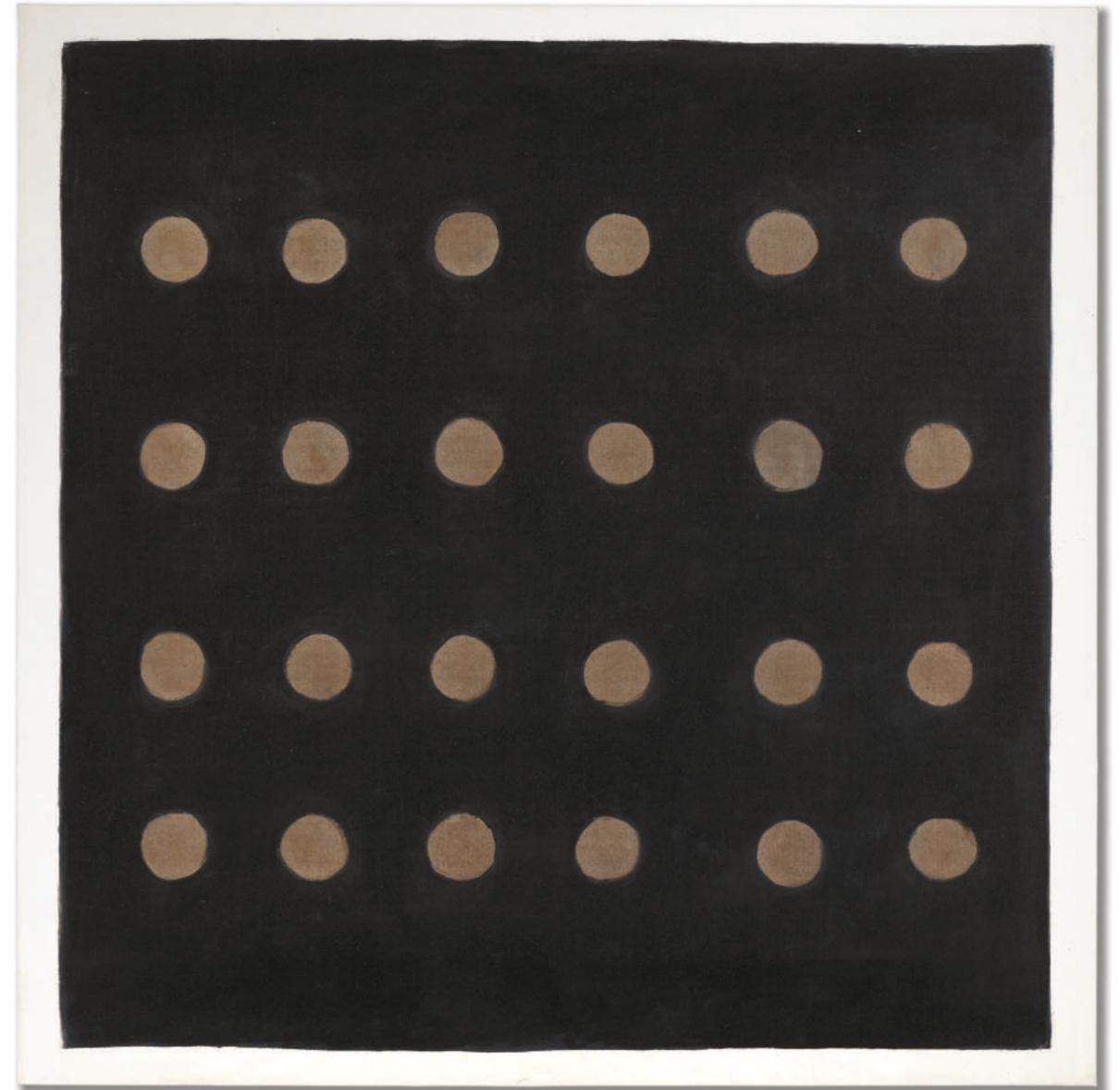
Atelier de l'artiste
Collection privée, New York
Pace Wildenstein Gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2002

EXPOSITION

New York, Betty Parsons Gallery, *Paintings: Agnes Martin, Section Eleven*, décembre 1959-janvier 1960 (comme mentionné au catalogue raisonné: probablement exposé et figurant sur la liste des prix de l'exposition).
Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*, juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 194).

BIBLIOGRAPHIE

R. Cohen, "Beyond the Grid" in *Art Review*, décembre 2004-janvier 2005, p. 77 (illustré en couleurs p. 76).
A. Glimcher, *Agnes Martin, Paintings, Writings, Remembrances*, Londres, 2012, p. 246 (illustré en couleurs p. 28).
C. Bryan Rosenberger, *Drawing the Line, The Early Work of Agnes Martin*, Oakland, 2016, p. 229, No. 79 (illustré en couleurs p. 138).
Agnes Martin, Catalogue raisonné en ligne, Cahiers d'Art Institute, No. 1959.006 (illustré en couleurs).





Fritz Goro, Agnes Martin working in her studio in New York, May 1961. © Agnes Martin Foundation, New York / Adagp, Paris, 2023. Photo © Fritz Goro / The LIFE Picture Collection / Shutterstock.

“ART IS THE CONCRETE REPRESENTATION OF OUR MOST SUBTLE FEELINGS.”

AGNES MARTIN

¹⁾ A. Martin, quoted in J. Simon, *Perfection Is in the Mind: An Interview with Agnes Martin, Art in America*, Volume 84, No. 5, New York, May 1996, p. 124.

“Art is the concrete representation of our most subtle feelings,” said Agnes Martin.¹⁾ She sought to evoke beauty and happiness in her work. In *The Lamp* (1959), twenty-four golden circles are arranged in a grid on a black, square background, which is framed by a painted white border. None of the shapes are pristine. Their edges are soft, and they show the slight irregularities of the artist’s touch.

Martin was born in Canada in 1912. She moved to the United States and decided to become an artist at the age of thirty. After a decade in New Mexico, in 1957 she settled in Coenties Slip in Lower Manhattan. It was here that her spare, geometric style took shape. *The Lamp* is one of her very first grid-based works.

While Martin is often called a Minimalist, she was more of a mystic. She used a specific abstract language to express an emotional, spiritual inner world. Her use of repetition related to the meditative practices of Zen and Taoist philosophy.

²⁾ A. Martin, quoted in “What We Do Not See if We Do Not See”, in *Agnes Martin: Writings/Schriften*, Winterthur, 1991, p. 117.

Artists including Robert Indiana and Ellsworth Kelly lived nearby in Coenties Slip, but Martin followed her own path. Her detachment gave her great freedom. In 1967 she would disappear into the American West and Canada for nearly 18 months, before resurfacing in New Mexico. “I suggest to artists,” she wrote later, “that you take every opportunity of being alone.”²⁾

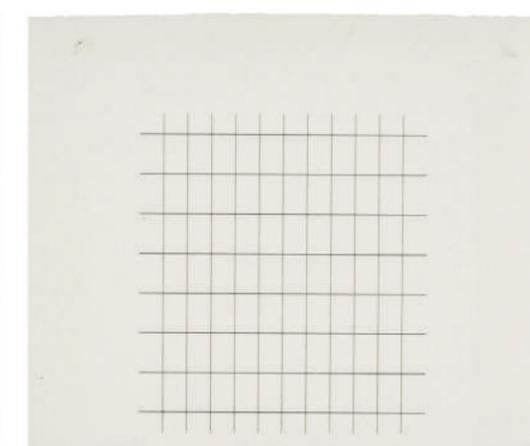
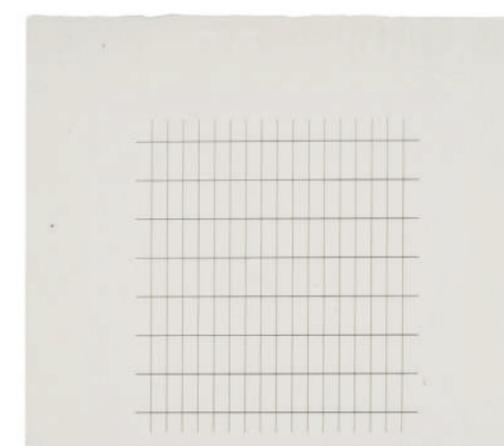
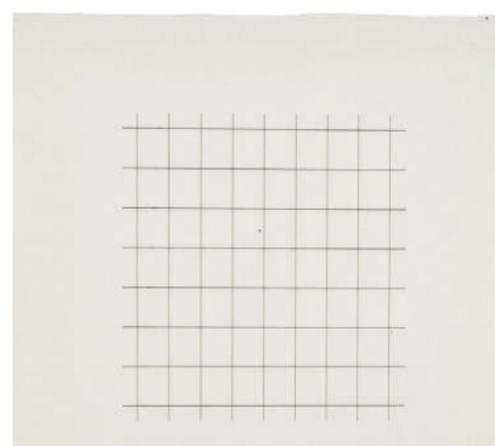
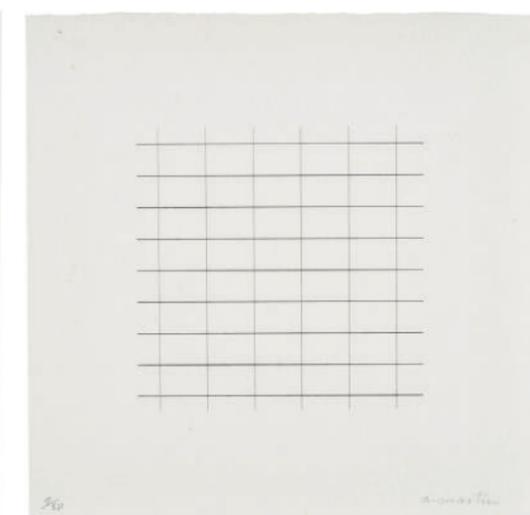
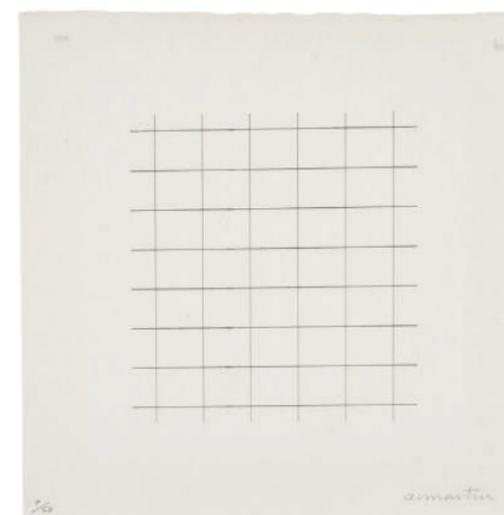
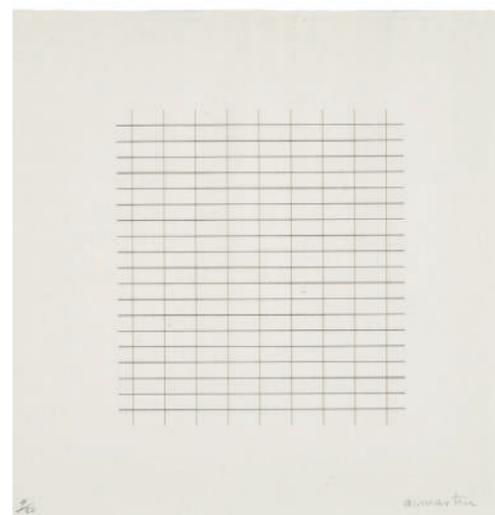
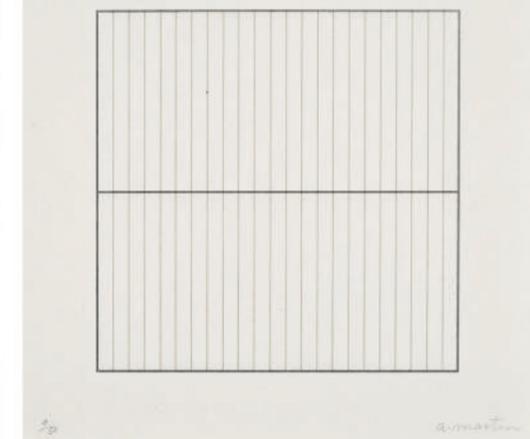
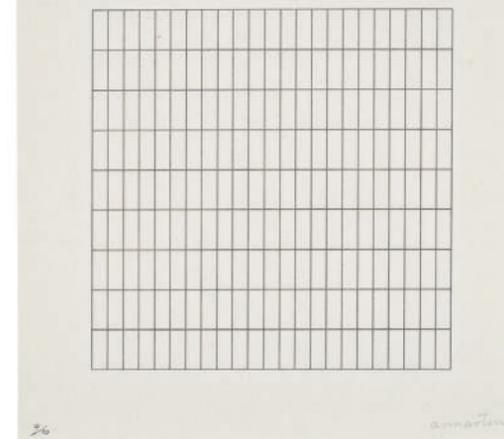
³⁾ A. Martin, quoted in D. Spranger, “Center of Attention”, in *Taos News/Tempo Magazine*, New-Mexico, 21–27 March 2002, p. 22.

Martin thought of her works as interior landscapes. Discussing the slightly varied forms within some of her paintings, she said: “I used to pay attention to the clouds in the sky ... I paid close attention for a month to see if they ever repeated. They don’t repeat. And I don’t think life does either. It’s continually various. That’s the truth about life.”³⁾

The order and rigour of Martin’s paintings is offset by their gentle imperfection. They contain endless nuances of light, colour and texture. Just as in nature, there are no perfect circles or straight lines. Martin aimed instead to awaken a sense of the ideal, the perfect and the sublime in the mind. This, for her, was joy, and the essence of life itself.



AGNES 11 MARTIN



AGNES MARTIN

f 11

On a Clear Day

chaque: signé et numéroté '9/50 a. martin' (dans la marge inférieure)
portfolio de trente sérigraphies en gris sur papier chiffon japonais
chaque image: 21.6 x 21.6 cm.
chaque feuille: 38.1 x 38.1 cm.

Réalisée en 1973, cette œuvre porte le numéro neuf d'une édition de cinquante exemplaires (il existe également pour cet ensemble quatorze épreuves d'artiste). Publié par Parasol Press, New York.

each: signed and numbered '9/50 a. martin' (in the lower margin)
portfolio of thirty silkscreen prints in grey on Japanese rag paper
each image: 8½ x 8½ in.
each sheet: 12 x 12 in.

Executed in 1973, this work is number nine from an edition of fifty (there were also fourteen artist's proof sets). Published by Parasol Press, New York.

艾格尼絲·馬丁 (1912-2004)
在一個晴朗的日子 灰色絲網版畫 日本雪紡紙 一組三十幅 1973年作
版數: 9/50, 另有藝術家版本十四版; 紐約Parasol Press出版

€150,000-200,000 | US\$170,000-220,000 | £130,000-170,000

PROVENANCE

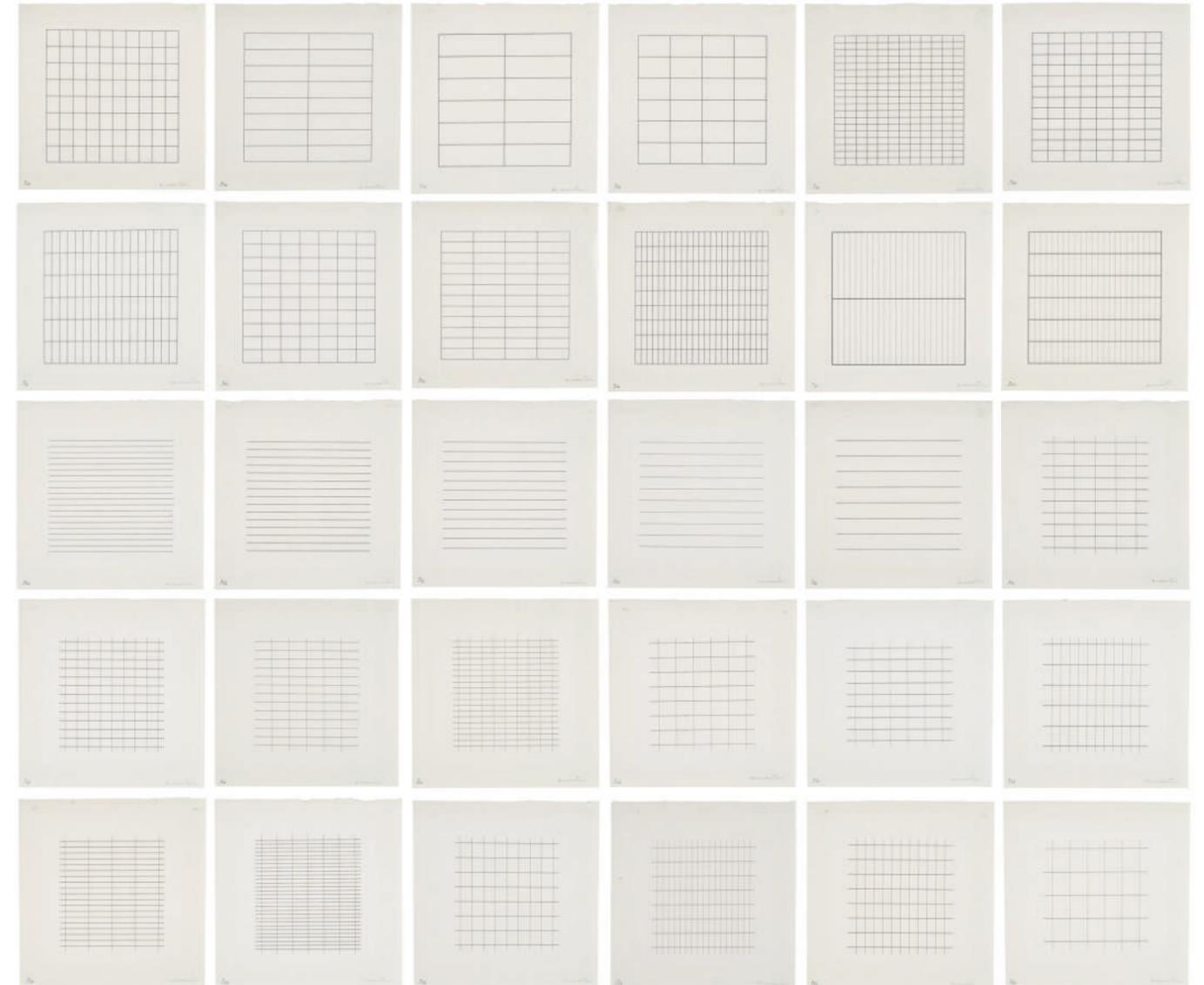
Pace Prints, New York
Acquis auprès de celle-ci en 1997

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*, juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 196-197).

BIBLIOGRAPHIE

Agnes Martin, Catalogue raisonné en ligne, Cahiers d'Art Institute, No. 1972.001 (illustré en couleurs).



“THESE ENGRAVINGS EXPRESS THE INNOCENCE OF THE SPIRIT. WHILE OBSERVING THEM, IF YOU CAN KEEP YOUR MIND AS EMPTY AND STILL AS THEY ARE, AND AT THE SAME TIME SUMMON YOUR FEELINGS, YOU WILL INTIMATELY ACCESS TO YOUR FULL RESPONSE REGARDING THESE WORKS.”

AGNES MARTIN

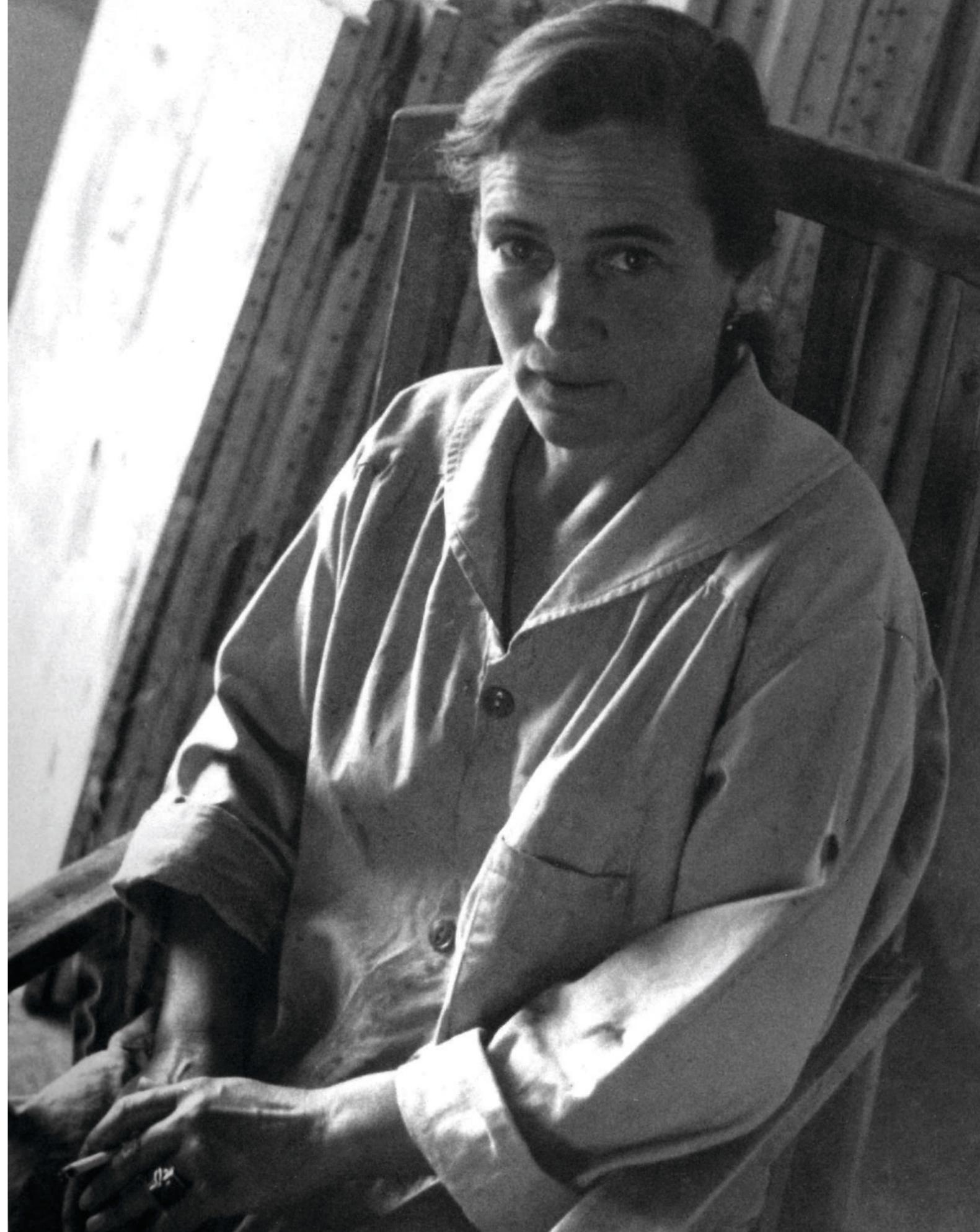
A pivotal work in Agnes Martin's practice, *On a Clear Day* (1973) is a suite of thirty prints. Each is a different variation of a dark grey grid, printed on neutral Japanese rag paper. It is the only major print portfolio that Martin ever made, and the only body of work produced during a period of self-imposed inactivity and isolation between 1967 and 1973.

After ten years of success in New York, Martin's departure from the city was swift and sudden. She spent eighteen months travelling around Canada and America in a camper van. In 1968 she settled in New Mexico, where she had spent her student days. There she built her own house on a fifty-acre desert plot, and lived alone without modern conveniences. Away from the noise and bustle of Manhattan, she sought to clear her mind.

In 1971 Martin began to re-emerge. She was approached by the curator Douglas Crimp, who organised her first solo institutional exhibition at the School of Visual Arts, New York that year. She was also invited to Germany by the artist Luitpold Domberger to create a set of prints. Drawn to the sharpness and precision of the silkscreen process, she agreed.

Sharing its title with a painting of 1964, *On a Clear Day* marked the dawn of a new phase in Martin's practice. Its rigorous exploration of the grid, as well as its serial structure, set the tone for her return to painting the following year. As its name suggests, it brought her the clarity she had been seeking. "These prints express innocence of mind," she wrote in a draft statement to accompany the series. "If you can go with them and hold your mind as empty and tranquil as they are and recognise your feelings at the same time you will realise your full response to this work."

Examples from the edition of fifty are held in institutions including the Museum of Modern Art, New York; Tate, London; the Los Angeles County Museum of Art; the National Gallery of Art, Washington D. C.; the National Gallery of Canada, Ottawa; Smith College Museum of Art, Massachusetts; and the Walker Art Center, Minneapolis. A study for the portfolio from 1972 is held in the San Francisco Museum of Modern Art.



REBECCA
12 WARREN



REBECCA WARREN

■ λ 12

Fascia V

bronze sur socle de l'artiste
199 x 37.5 x 52 cm.

Réalisée en 2012, cette œuvre est le numéro six d'une édition de six exemplaires et deux épreuves d'artiste.

*bronze on artist's plinth
78 3/8 x 14 3/4 x 20 7/8 in.*

Executed in 2012, this work is number six from an edition of six and two artist's proofs.

麗貝卡·沃倫 (1965年生)

Fascia V 黑色銅鑄青銅 涂色底座 2009年作 版數: 6/6, 另有藝術家版本兩版

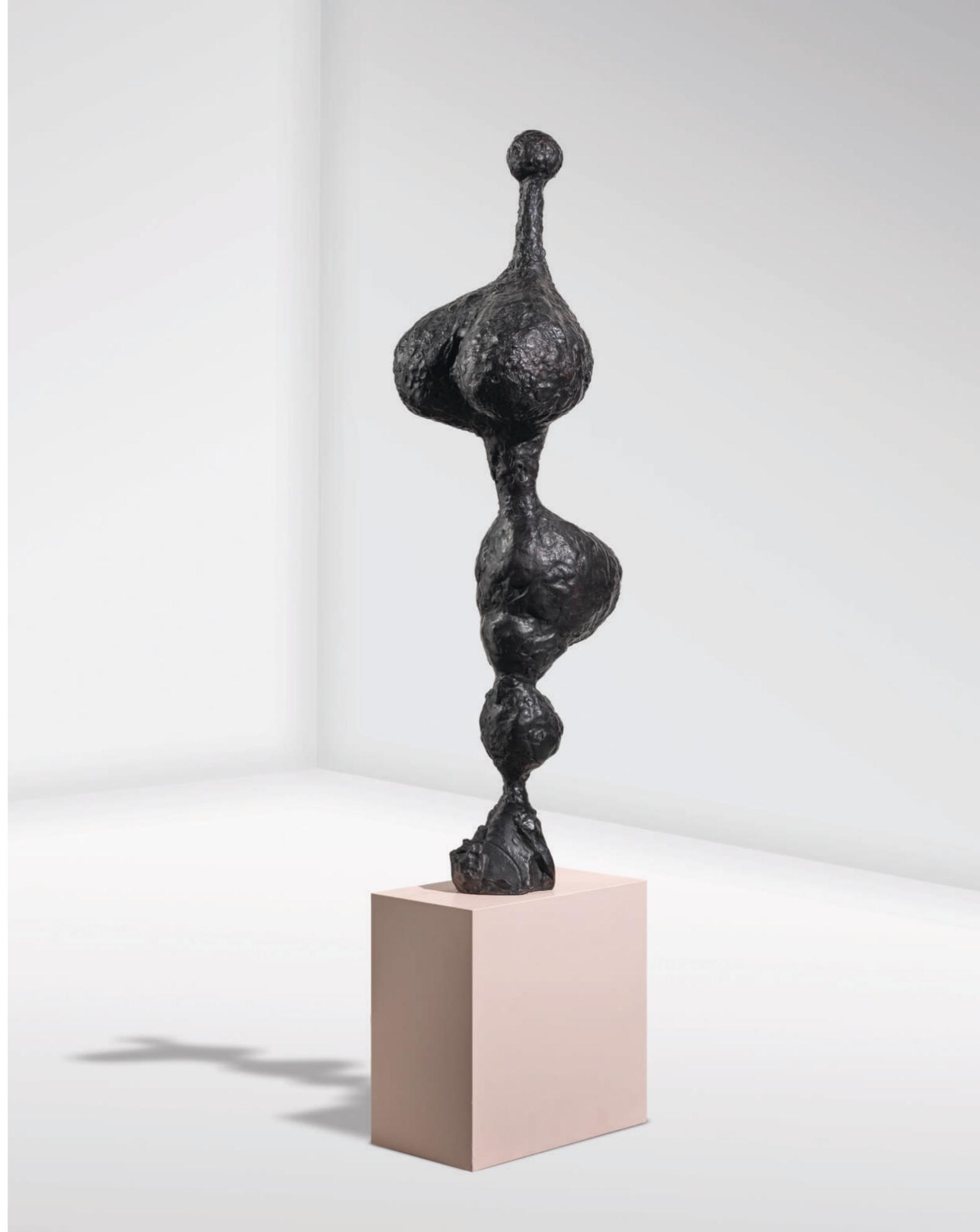
€250,000-350,000 | US\$280,000-380,000 | £220,000-300,000

PROVENANCE

Galerie Max Hetzler, Berlin
Acquis auprès de celle-ci en 2013

EXPOSITION

Londres, Skarstedt Gallery, *From Figuration*, février-avril 2013.
Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 309; une vue de l'exposition 368).





Alberto Giacometti, *Femme debout*, 1957. Collection of the Alberto & Annette Giacometti Foundation, France. © Succession Alberto Giacometti / Adagp, Paris, 2023. Photo © The Estate of Alberto Giacometti (Adagp, Paris), licensed in the United Kingdom by DACS, London, 2023 / Bridgeman Images.

“I THINK EVERY
NEW THING YOU MAKE
SIMULTANEOUSLY
ACKNOWLEDGES
AND IGNORES WHAT
CAME BEFORE. I AM
ALWAYS TRYING TO
MAKE SOMETHING THAT
IS WHOLE IN ITSELF.”

REBECCA WARREN

Fascia V (2012) is a sculpture by Rebecca Warren, hand-modelled in clay, then cast in bronze and set on a pale pink plinth. It is an imposing figure embodying the 2006 Turner Prize-nominee's fascination with the relation between (mainly female) functional anatomy and biological improbability. Drawing on traditions of sculptural and pop culture history encompassing classical antiquity, Modernism, animation, and cartoons, many of her sculptures - visibly prodded and squeezed into being - are chimera-like: at once monstrous and ravishing.

Fascia V is similarly pulled and inflated into an outlandish and voluptuous arrangement (and misplacement) of female characteristics. While its densely tactile surface shows affinities with the work of Alberto Giacometti, its physique has much in common with the exaggerated women drawn by American cartoonist R. Crumb, and its balanced, piled up shapes recall the sleek Modernism of Constantin Brâncuși. The patinated bronze also simultaneously evokes, with some humour, something both impenetrably carapace-like and quasi-official. Often described by Warren as totems, such forms also resemble idols or artefacts found in archaeological sites across the world, invoking an animist connection between the human body and the earth.



Rebecca Warren in her studio, 2007.
© Courtesy Rebecca Warren.
Photo © All rights reserved.



JOSEPH
13 BEUYS

96



JOSEPH BEUYS

λ 13

Sans titre

signé et daté 'Joseph Beuys 1961' (au dos)
graphite et chlorure de fer sur papier
20 x 29 cm.
Réalisé en 1961.

signed and dated 'Joseph Beuys 1961' (on the reverse)
graphite and iron chloride on paper
7 7/8 x 11 3/8 in.
Executed in 1961.

約瑟夫·博伊斯 (1921-1986)
無題 石墨 氯化鐵 紙本 1961年作

€100,000-150,000 | US\$110,000-160,000 | £86,000-130,000

PROVENANCE

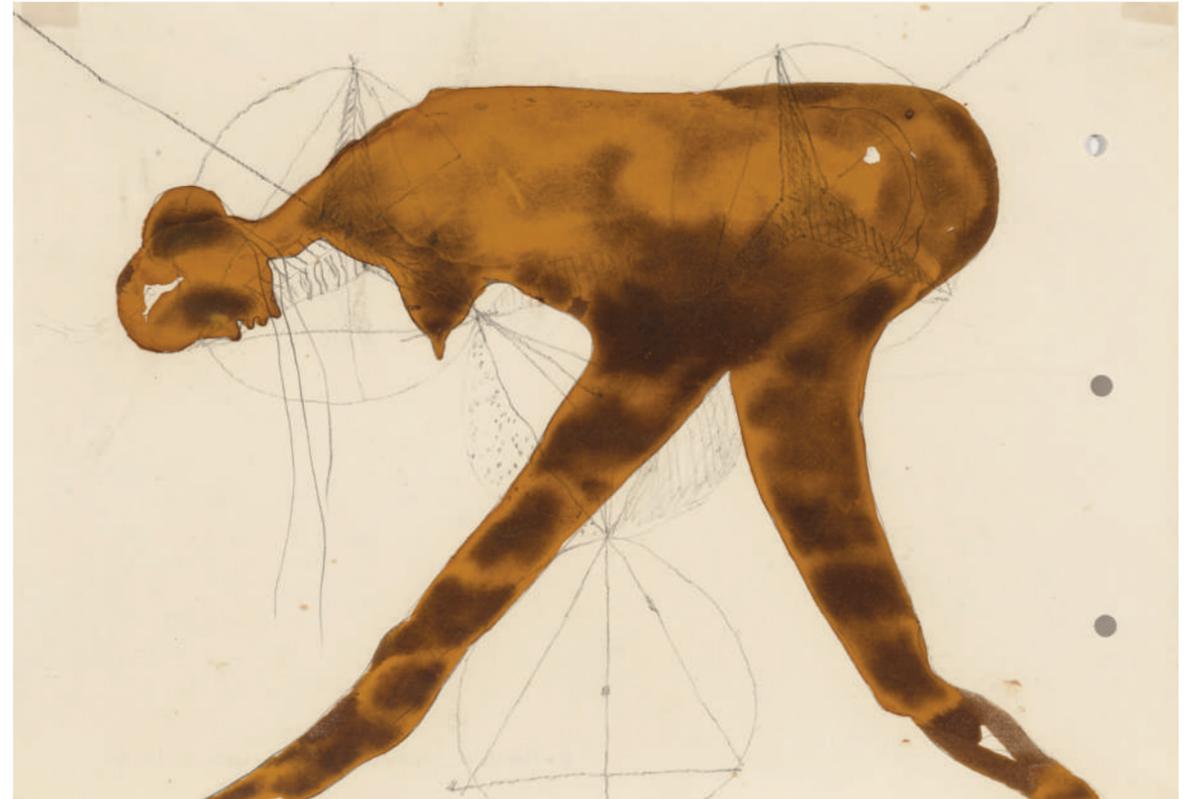
Galleria Lucio Amelio, Naples
Liberio Grande, Naples
Vente Property from the Collection of Liberio Grande, Naples, Sotheby's, Londres, 19 octobre 2004,
lot 63
Acquis lors de cette vente

EXPOSITION

Pékin, The Imperial Ancestral Temple Art Museum, Taimiao Temple, *Deutschland 8 - Deutsche Kunst in China*, septembre-novembre 2017 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 150).
Venise, Palazzo Cini, *Joseph Beuys*, avril-novembre 2022.

BIBLIOGRAPHIE

G. Celant, *Beuys tracce in Italia*, Naples, 1978, p. 288, No. 124 (illustré p. 127).
L. Pratesi, *Beuys, Simboli e miti contemporanei*, in "Arte", No. 584, avril 2022 (illustré en couleurs p. 107).



“DRAWING IS THE FIRST VISIBLE FORM IN MY WORKS ... THE FIRST VISIBLE THING OF THE FORM OF THE THOUGHT, THE CHANGING POINT FROM THE INVISIBLE POWERS TO THE VISIBLE THING.”

JOSEPH BEUYS

Included in Joseph Beuys' retrospective at the Cini Foundation, Venice in 2022, this work is a vivid example of the artist's early drawings. It captures his fascination with the female form as a source of spiritual energy. It also demonstrates his use of iron chloride, which gives the work its distinctive rust colour.

Beuys made this work in 1961. It follows a period of intense focus on drawing. While recovering from the trauma of the Second World War—during which his plane was shot down on the Crimean Front—Beuys had poured his energies into the medium during the 1950s. He would later acknowledge drawing as the crucible of his entire practice. That year Beuys was appointed Professor of Monumental Sculpture at the Düsseldorf Academy of Art. He also became increasingly affiliated with the Fluxus Group, setting the stage for his exploration of performance art during the 1960s.

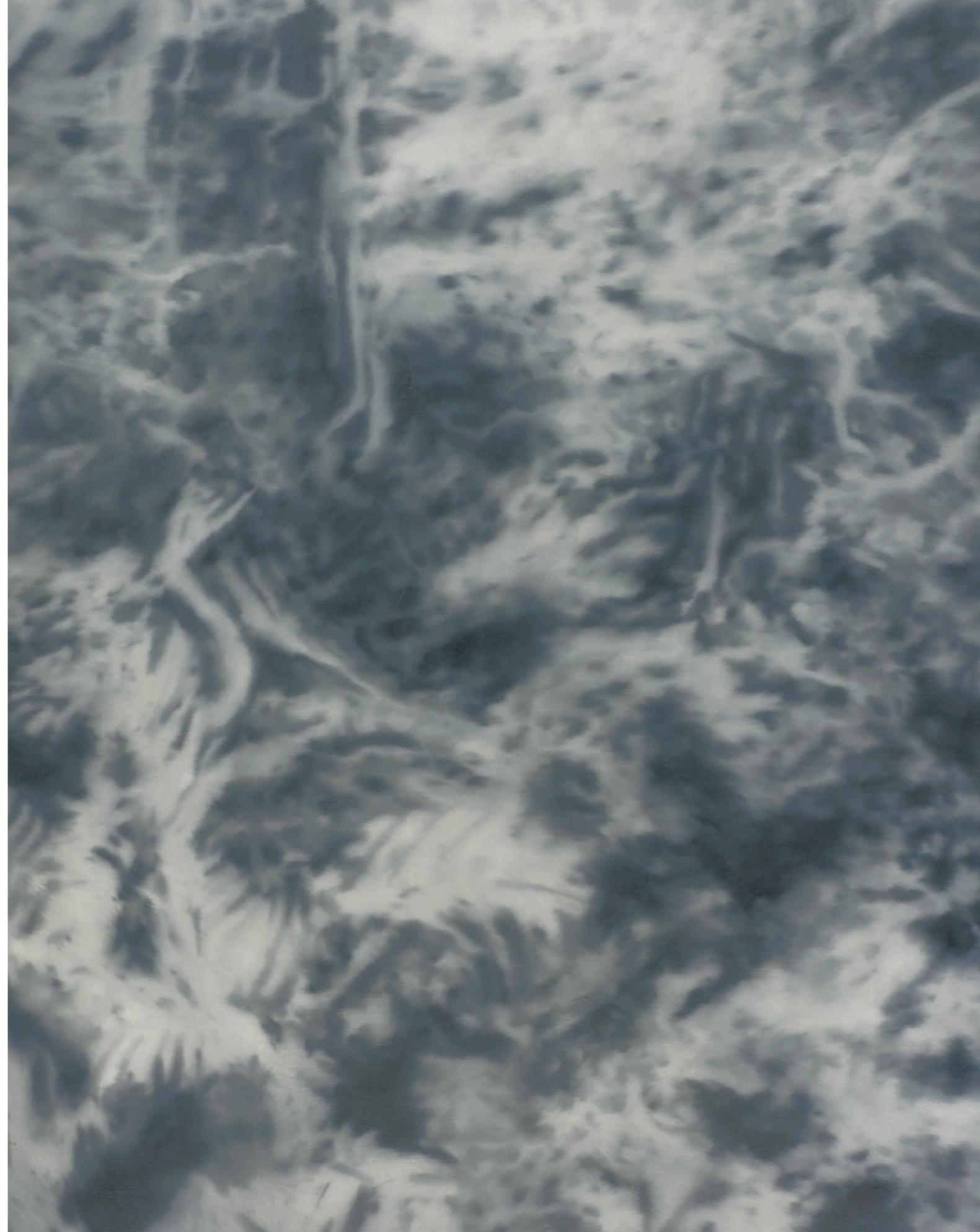
Female figures, along with animals, dominated Beuys' drawings. He was interested in nature, folklore, shamanism and anthropology. For him, the female body was a source of ancient knowledge, energy and power. Here, the diagrammatic framework in which the body is suspended is evocative of Leonardo da Vinci's *The Vitruvian Man* (circa 1490). The recurring triangles, contained within circles, also conjure the seventeenth-century alchemical symbol associated with the mythical "philosopher's stone".

Beuys' use of iron chloride plays into these ideas. He was deeply interested in both the scientific and metaphysical properties of his materials. Iron chloride is an industrial chemical used for clarifying water. It appears different colours in different lights. When mixed with water it produces a chemical reaction that gives off heat, resulting in a warm russet tone. Elsewhere, Beuys' use of hare's blood and his distinctive "Braunkreuz" oil paint would extend his explorations of this rudimentary, earthen palette.

Joseph Beuys, *Eurasia Siberian Symphony (Symphonie sibérienne Eurasia, Fluxus, 1963)*. 32th representation in New York, 1979. © Adagp, Paris, 2023. Photo © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Stiftung Museum Schloss Moylan.



GERHARD
14 RICHTER



GERHARD RICHTER

■ λ f 14

Waldstück (Okinawa)

signé, titré et daté "'Waldstück (Okinawa)" Richter 69' (au dos)
huile sur toile
173 x 123.5 cm.
Peint en 1969.

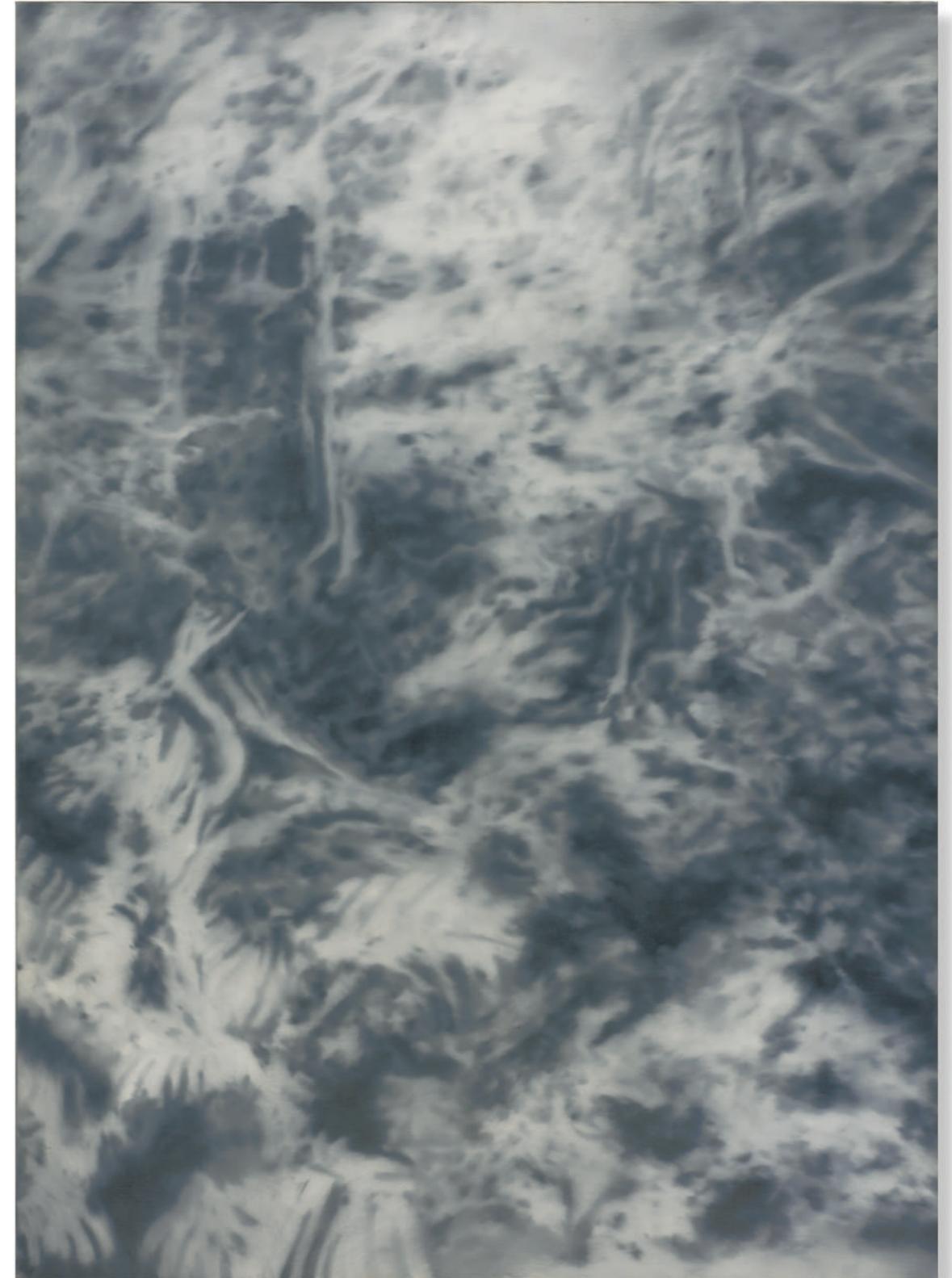
*signed, titled and dated "'Waldstück (Okinawa)" Richter 69' (on the reverse)
oil on canvas
68 1/8 x 48 5/8 in.
Painted in 1969.*

傑哈德·李希特 (1932年生)
森林 (沖繩) 油彩 畫布 1969年作

Estimate on request

PROVENANCE

Galerie Rudolf Zwirner, Cologne
Galerie Reinhard Onnasch, Berlin
Galerie Löhrl, Mönchengladbach
Collection Ernst Plath, Münster
Collection Lewis Kaplan Fine Art LTD, Londres
Collection privée, Long Island
Paul van Esch & Partners, Pays-Bas
Vente anonyme, Sotheby's, New York, 15 novembre 1995, lot 26
Collection Hans Grothe, Duisbourg
Collection Friedrich Sassen-Jantzen, Verviers
Collection Moeskoepe, Pays-Bas
Kewenig, Berlin
Acquis auprès de celle-ci en 2009



EXPOSITION

Aix-la-Chapelle, Zentrum für aktuelle Kunst, *Gerhard Richter*, mars-avril 1969, No. 117 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition n.p.).

Lucerne, Musée d'art de Lucerne, *Düsseldorf Szene*, juin-juillet 1969, No. 57.

Brêmes, Ausstellung Kunsthalle, *Gerhard Richter, Bilder aus den Jahren 1962-1974*, novembre 1975-janvier 1976 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 91).

Roslyn Harborg, Nassau County Museum of Art, *Long Island Collections. The Gilded Age to the 1990s*, mai-septembre 1993, p. 109 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 65).

Madrid, Fundación Caja, *Pintura Alemana del Siglo XX*, décembre 1997-février 1998 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 191).

Berlin, Martin-Gropius-Bau, *Gesammelte Räume. Gesammelte Träume. Kunst aus Deutschland von 1960 bis 2000, Bilder und Räume der Sammlung Grothe*, novembre 1999-février 2000, No. 209 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 191).

Humblebæk, Louisiana Museum of Modern Art, *Image after Image*, février-mai 2005, No. 30 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 69).

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titz Collection*, juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 247; une vue de l'exposition p. 390).

Pékin, The Imperial Ancestral Temple Art Museum, Taimiao Temple, *Deutschland 8 - Deutsche Kunst in China*, septembre-novembre 2017, p. 206 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 207).

Vienne, Bank Austria Kunstforum (octobre-février); Zürich, Kunsthaus (mars-juillet), *Gerhard Richter: Landschaft, 2020-2021*, p. 213 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 103).

BIBLIOGRAPHIE

D. Honisch, D. Helms, K. Honnef, H. Ohff, R. Dienst, R. Schön et S. Polke, *Gerhard Richter, Essen*, Venise, 1972, p. 41, No. 215 (illustré p. 68).

J. Harten et D. Elger, *Gerhard Richter, Bilder / Paintings 1962-1985*, Cologne, 1986, pp. 25-26 et 372, No. 215 (illustré p. 94).

S. Pagé, W. Jacob, B. Springfield, K. König, et B. H. D. Buchloh, *Gerhard Richter, Catalogue raisonné 1962-1993, Volume III, Ostfildern-Ruit*, 1993, p. 157, No. 215 (illustré n.p.).

M. Hentschel et H. Friedel, *Gerhard Richter*, Londres, 1998, p. 23.

B. Cora, *Gerhard Richter*, catalogue d'exposition, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 1999, pp. 18 et 31 (non reproduit).

D. Elger, *Gerhard Richter, Catalogue raisonné, No. 198-388, Volume II, 1968-1976*, Cologne, 2017, p. 112, No. 215 (illustré p. 113).



Gerhard Richter, *Waldstück (Chile)*, 1969. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denmark. © Gerhard Richter 2023 (0156). Photo © Louisiana Museum of Modern Art. Acquired with funding from Jytte & Dennis Dresing.

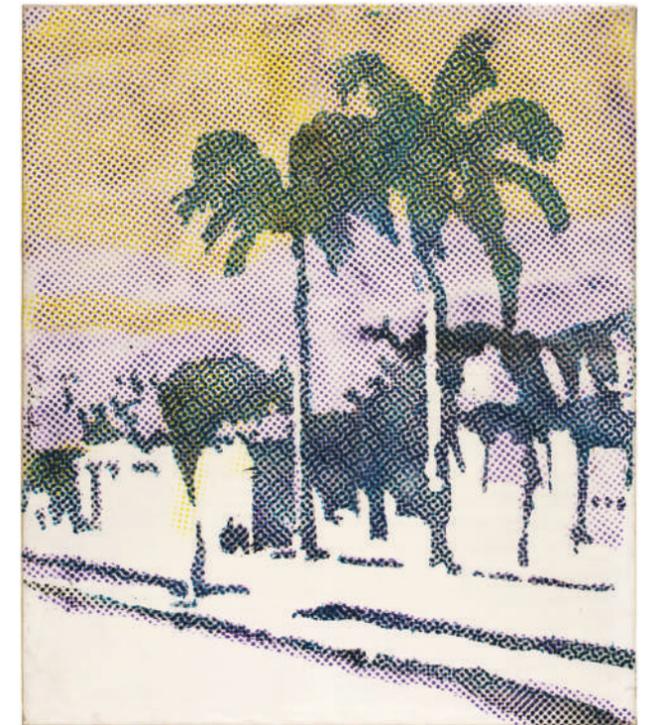
“[A PHOTOGRAPH] USUALLY GETS BELIEVED, EVEN WHERE IT IS TECHNICALLY FAULTY AND THE CONTENT IS BARELY LEGIBLE. “PHOTOGRAPHY ALTERED WAYS OF THINKING AND SEEING. PHOTOGRAPHS WERE REGARDED AS TRUE, PAINTINGS AS ARTIFICIAL.”

GERHARD RICHTER





Installation view of Gerhard Richter, *Okinawa (Waldstück)*, 1969, and Anselm Kiefer, *Voyage au bout de la nuit*, 2001, "Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection", 2014, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, Vienna. (Other work visible: Kevin Francis Gray, *India Standing*, 2013. © Kevin Francis Gray Studio, London and Pietrasanta.)



Sigmar Polke, *Palmen*, 1968, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), United States. © The Estate of Sigmar Polke, Cologne / Adagp, Paris, 2023. Photo © All rights reserved.

Waldstück (Okinawa) (Forest Piece (Okinawa)) (1969) is a rare and important work dating from a pivotal moment in Gerhard Richter's early practice. In hazy greyscale tones, it depicts a jungle on a remote island in Japan. Painted in 1969, and prominently exhibited since, the work belongs to a series of four paintings based on forests. With another example held in the Louisiana Museum of Modern Art, Denmark, these canvases marked a significant new chapter for Richter. Together, they sparked the shift from photorealism to abstraction that would come to define his art.

Richter started making paintings based on photographs in 1962, after escaping from East to West Germany. Having grown up during the Second World War, he was keenly aware of the power of the printed image. Like his comrade Sigmar Polke, as well as international Pop artists such as Andy Warhol and Richard Hamilton, he became fascinated by photography's claim to truth. Society, he believed, was willing to see a photograph as an accurate record of reality. In practice, however, it was full of illusion—just like painting. "[A photograph] usually gets believed, even where it is technically faulty and the content is barely legible," he wrote. "Photography altered ways of thinking and seeing. Photographs were regarded as true, paintings as artificial."¹¹

To make his point, Richter began to reproduce printed black-and-white images in pigment. With immaculate precision, he replicated their blurs and imperfections. From a distance these works resembled photographs. Up close they revealed themselves as paintings, forged from a mass of brushstrokes. No image, they proclaimed, was exactly what it seemed. Many of Richter's early photo-paintings were based on family snapshots. Elsewhere he scoured the media for inspiration, collecting photographs of everyday life that he would later assemble in his compendium *Atlas*. Richter's works highlighted the layers of fiction in these seemingly harmless images. "The photograph," he explained, "has an abstraction of its own, which is not easy to see through."²¹

The *Waldstücke* marked the start of Richter's engagement with the genre of landscape painting. Occasional examples had punctuated his earlier practice, including a *Waldstück* of 1965 now held in the Neues Museum, Nuremberg. Following his 1968 paintings of Corsica, however—along with his Alpine mountain views—Richter began to explore the theme in earnest. The present painting and its companions were early examples of his new focus. Among the landscapes they are rare for their use of pre-existing sources, as well as their greyscale palette: Richter would increasingly use his own colour photographs as inspiration. They were followed by his four-part series "Vierwaldstätter See", based on snapshots of Lake Lucerne in Switzerland, and his paintings of the Düsseldorf countryside. Elsewhere, Richter began his major series of "Wolken (Clouds)", along with his "Seestücke (Seascapes)".

¹¹ G. Richter, quoted in "Notes, 1964-1965", reproduced in D. Elger and H-U. Obrist (eds.), *Gerhard Richter: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, London, 2009, p. 30.

²¹ G. Richter, *Ibid.*, p. 29.



Richter's landscapes rank among his most important photo-paintings. The dramatic, mysterious vistas he chose had once inspired another generation of artists: the German Romantics. Figures such as Caspar David Friedrich had proposed that painting could offer a window onto the world. Depictions of towering trees, celestial skies and waves crashing upon rocks allowed the viewer to experience the sublime majesty of nature. For Richter, working in the post-war period, such promises seemed a distant memory. The innocent ideals of his forefathers were lost dreams. Now, instead, humankind looked to photography to reveal truths about the world. By selecting subjects reminiscent of a bygone Romantic age, Richter suggested that we had simply placed our faith in a new medium. His landscapes yearn for a time when painting was the lie we believed.

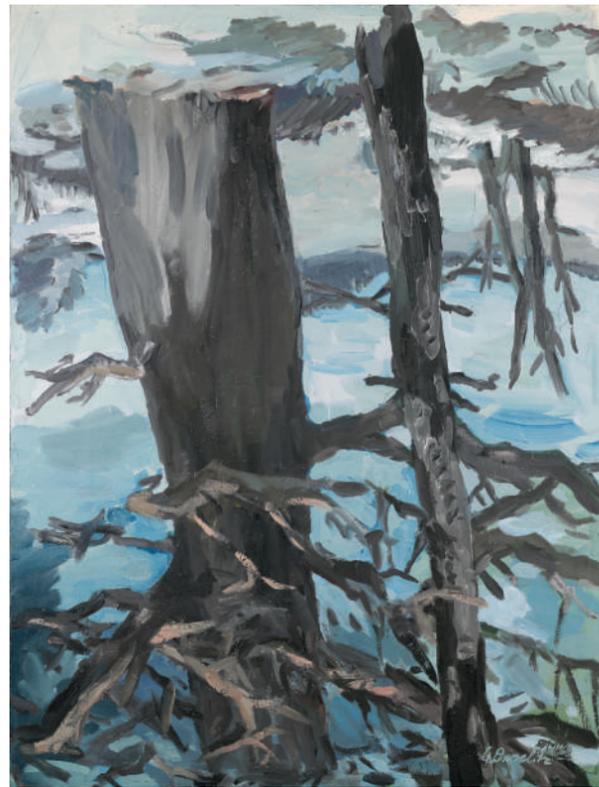
It was through these works that Richter ultimately began to move away from figuration, eventually adopting free abstraction. In *Waldstück (Okinawa)*, the transition is set in motion. Leaves and foliage dissolve into illegible patterns. All sense of concrete reality disappears. We quickly lose our bearings, as though lost in the jungle ourselves. Elsewhere in his practice, Richter had already begun to explore certain types of abstract painting, including his series of grey monochromes. *Waldstück (Okinawa)*, with its blurred grisaille surface, is only a few steps away. Richter would later emphasise the point in his series of abstract paintings entitled *Wald (Forest)* (1990). Abstraction and figuration, he came to realise, were not opposites. Instead, like photography and painting, they were simply two sides of the same coin.

1969, notably, was the year that fellow German artist Georg Baselitz made his first upside-down painting. He, too, used the motif of the forest, asking whether abstracting the image removed its meaning. As curator Mette Marcus points out, Richter plays a similar game in his *Waldstücke*. The other three paintings in the series are set in Chile: a place that—like Okinawa—had a complex past. Marcus explains that both regions had been “historical flashpoints in the twentieth century,” noting that Okinawa had been the site of one of the largest battles in the Second World War. The paintings, however, stay silent. “They remain the grey-shade pictures,” she writes, “at a deliberate distance from their own secrets.”³¹ Stories haunt them, but ultimately fade into shadow. It is left to the viewer to decide where the work's truth lies.

³¹ M. Marcus, quoted in “Landscapes and the Landscape”, in *Gerhard Richter: Image After Image*, exhibition catalog, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 2005, p. 69.



Gerhard Richter, *Waldstück*, 1965. Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design, Nuremberg, Germany. © Gerhard Richter 2023 (0156). Photo © Neues Museum Nuremberg (Annette Kradisch).



Georg Baselitz, *Der Wald auf dem Kopf*, 1969. Museum Ludwig, Cologne, Germany. © Georg Baselitz, 2023. Photo © akq-images.



“THEY REMAIN THE GREY-SHADE PICTURES, AT A DELIBERATE DISTANCE FROM THEIR OWN SECRETS.”

METTE MARCUS

ANSELM 15 KIEFER



ANSELM KIEFER

■ λ 15

Voyage au bout de la nuit

signé et inscrit "wenn hinter dir die Möwe stürzt ünd schreit... Pegasus" Triangulum A Kieffer
Pisces' (au dos)
huile, émulsion, acrylique sur plomb monté sur toile et bateau en métal
192.5 x 335.5 cm.
Réalisé en 2001.

*signed and inscribed "wenn hinter dir die Möwe stürzt ünd schreit... Pegasus" Triangulum A Kieffer
Pisces' (on the reverse)
oil, emulsion, acrylic on lead mounted on canvas and metal boat
75¼ x 132⅞ in.
Executed in 2001.*

安塞姆·基弗 (1945年生)
前往黑夜盡頭的旅途 丙烯 鉛 乳劑漆 蟲膠 木頭和織物拼貼 畫布 2001年作

€500,000-700,000 | US\$550,000-760,000 | £430,000-600,000

PROVENANCE

Collection privée, Allemagne
Acquis auprès de celle-ci en 2004

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 161; un détail de l'œuvre p. 160;
une vue de l'exposition p. 390).

Cette œuvre est accompagnée d'une lettre de l'artiste.





Jackson Pollock, *One: Number 31, 1950, 1950*, Museum of Modern Art (MoMA), New York, United States. © 2023 The Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York. Photo © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.

¹⁾ A. Kiefer, quoted in S. O'Hagan, "When I was four I wanted to be Jesus. It was only a short step to becoming an artist", in *The Observer*, London, 27 April 2008.

"I have grown to like the ruins," says Anselm Kiefer. "It is like Isaiah in the Old Testament. All will crumble into dust. I like this. The ruins, the dust, this is where I begin from." ¹⁾ World War II and the ruins of Germany haunt Kiefer, who was born in 1945, in the last days of the war. He recalls playing in the rubble as a child.

Voyage au bout de la nuit (2001) is over three meters across, and more sculpture than painting. A rusted ship travels across the dark, swirling night sky, which is rippled like cracked earth. Splattered white paint creates stars and galaxies. Coordinates and the names of stars are strewn across the surface. White lines map the constellations.

In the spirit of Joseph Beuys, Kiefer's art is a deep, ongoing reflection on Germany's past. His work is vast, ambitious, and sometimes brutal. He uses ashes, branches, concrete, lead, fabric, sand, seeds, shellac, plaster and paint. In 1992, he acquired a gigantic studio complex in Barjac in southern France. It has expanded from an old silk factory to include outdoor art installations, subterranean chambers and a five-level concrete amphitheatre. The site has been likened to a "human ant-hill." ²⁾

Kiefer finds inspiration in historical events, alchemy, astronomy, chemistry, religion and literature. *Voyage au bout de la nuit* is one of a number of works that refer to the 1932 novel of the same name by Louis-Ferdinand Céline. Kiefer greatly admires the book, which is famous for its bleak vision of the human condition. The protagonist, Ferdinand Bardamu, Céline's alter ego, is traumatised by his experiences in the First World War. His story can be read as a cry against the madness of twentieth-century conflict and moral decay.

"I can't help suspecting that the only true manifestations of our innermost being are war and insanity, those two absolute nightmares," says Bardamu. ³⁾ Kiefer's art, too, addresses universal dualities. Life and death; heaven and earth; the human and the divine; creation and destruction.

³⁾ L-F. Céline, quoted in *Journey to the End of the Night* (1932), translation by R. Manheim, New York, 1983, p. 359.

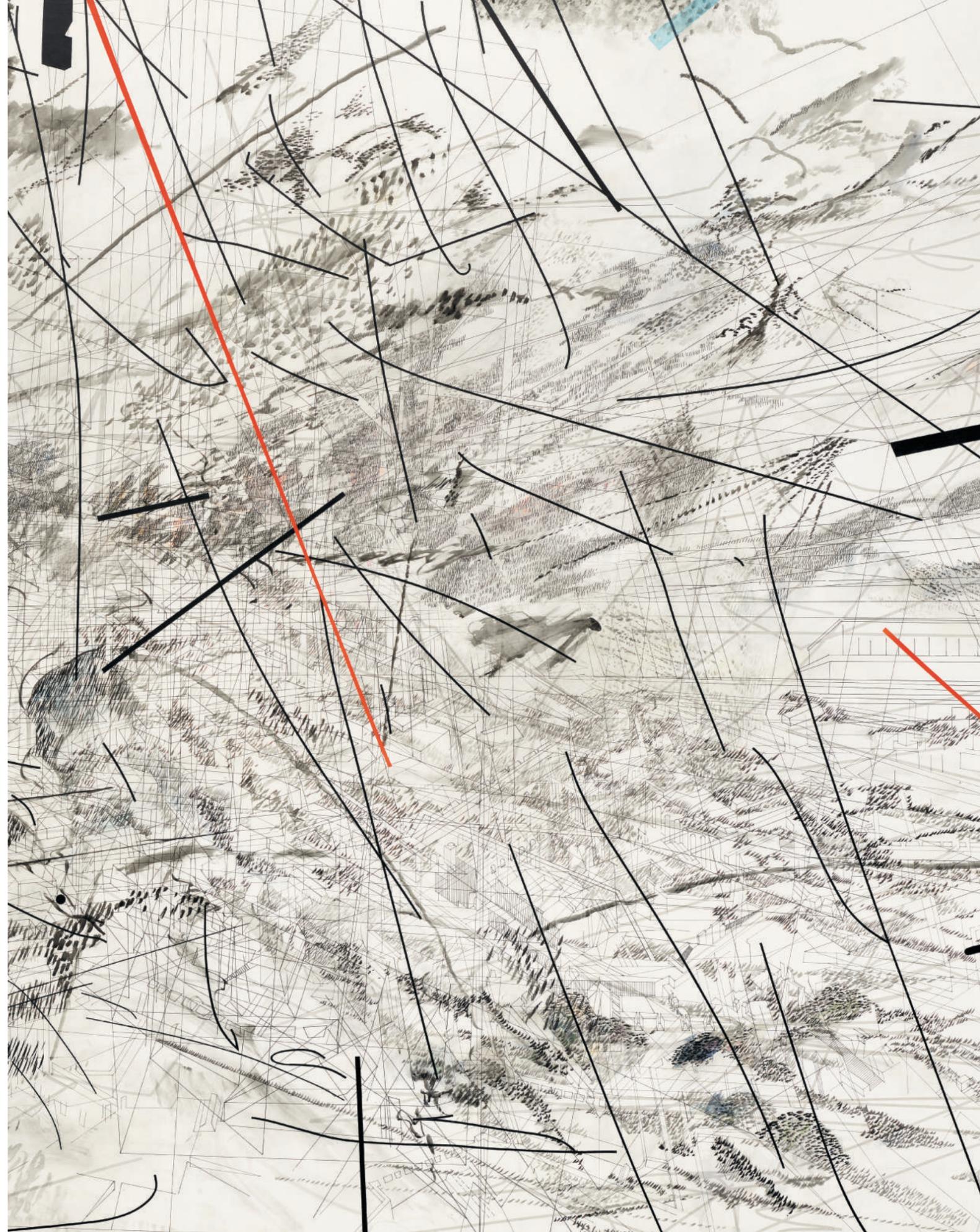
"I HAVE GROWN TO LIKE THE RUINS.
"IT IS LIKE ISAIAH IN THE OLD
TESTAMENT. ALL WILL CRUMBLE
INTO DUST. I LIKE THIS. THE RUINS,
THE DUST, THIS IS WHERE I BEGIN
FROM."

ANSELM KIEFER



JULIE
16 MEHRETU

118



JULIE MEHRETU

■ 16

Blue Magic

inscrit 'THE PROSEST' (sur le châssis)
acrylique, encre de Chine, graphite et collages de papiers peints sur toile montée sur panneau
152.5 x 213.5 cm.
Réalisé en 2007.

*inscribed 'THE PROSEST' (on the stretcher)
acrylic, India ink, graphite and collages of wallpaper on canvas mounted on panel
60 x 84 in.
Executed in 2007.*

朱莉·梅雷圖 (1970年生)
藍色迷幻 丙烯 中國墨 石墨 壁紙拼貼 畫布 裱於木板 2007年作

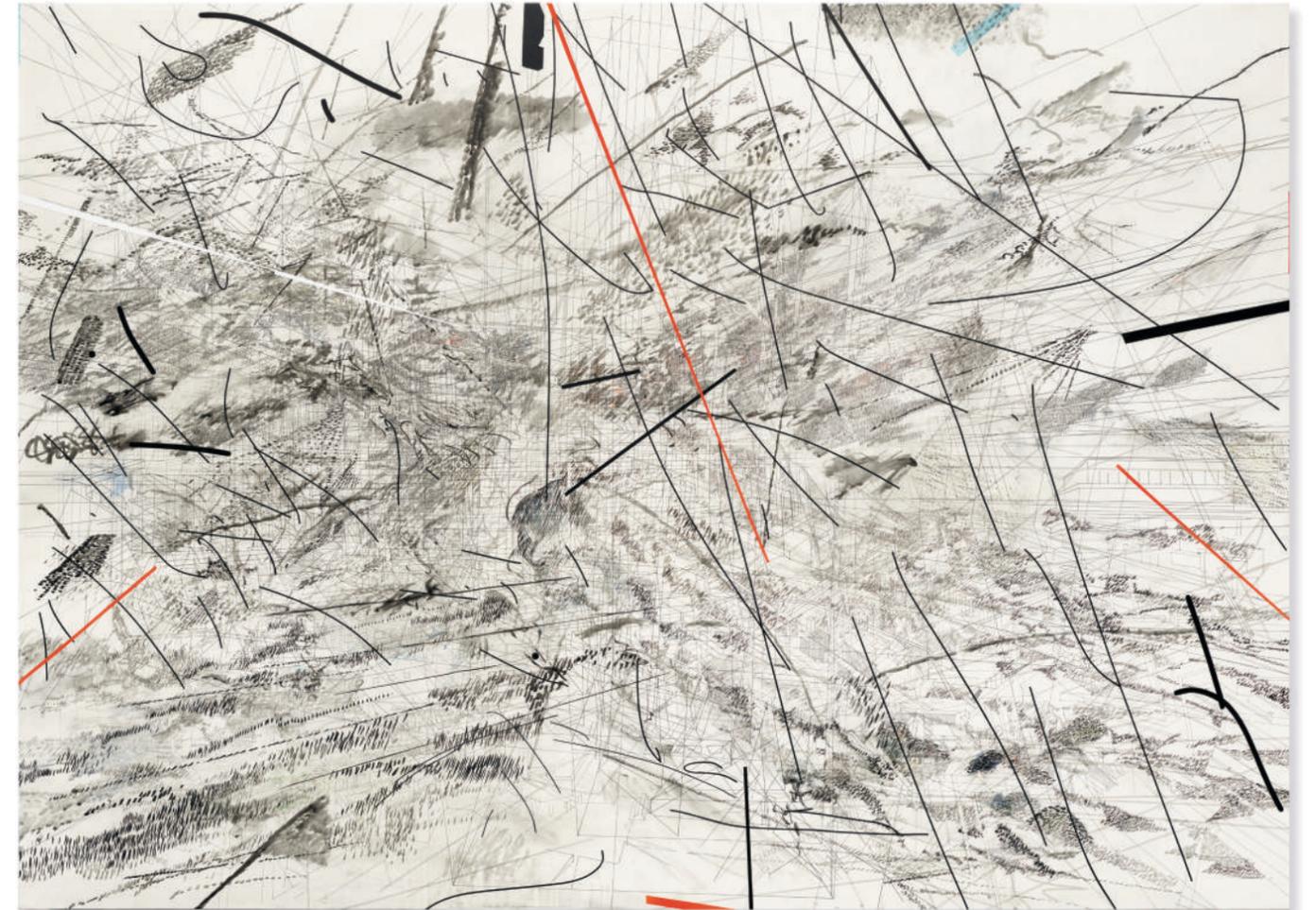
€2,500,000-3,500,000 | US\$2,800,000-3,800,000 | £2,200,000-3,000,000

PROVENANCE

The Project, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2007

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Tizze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 205; une vue de l'exposition
p. 369).





Giacomo Balla, *Abstract Speed + Sound*, 1913-1914, Peggy Guggenheim Foundation, Venice, Italy. © Adagg, Paris, 2023. Photo © Stefano Baldini / Bridgeman Images.

Blue Magic (2007) is a dynamic example of Julie Mehretu's abstract paintings, which explore geopolitics, migration and conflict. Map-like lines, architectural grids and crowded dashes build a layered, intricate surface. Bright red streaks shoot through the monochrome marks. The work evokes urban space and the complex forces of a global, networked society.

¹¹ J. Mehretu, quoted in O. Ilesanmi, "Looking Back: Email Interview Between Julie Mehretu and Olukemi Ilesanmi, April 2003", in *Julie Mehretu: Drawing into Painting*, exhibition catalog, Walker Art Center, Minneapolis, 2003, p. 11.

Mehretu spent her formative years in motion. She was born in Addis Ababa to an Ethiopian college professor and an American teacher. The family fled the country in 1977, at the time of the Ogaden War. She attended college in Dakar, Senegal; Kalamazoo, Michigan; and Providence, Rhode Island. She settled in New York at the turn of the millennium. Her work developed into what she has called a "self-ethnographic" project, unravelling the "numerous conflicting stories, histories, and disparate cultures that, through time and place, came together to make me."¹¹

Mehretu's works usually begin with a blueprint or photograph projected onto a *gessoed* canvas. She traces and erases different elements. The painting is then built in successive layers, each separated by a clear coat of acrylic medium. Fragments of city plans, weather systems and graffiti-like notations are superimposed. As well as intuitive mark-making, Mehretu involves images made with computer-mapping, graphic design, and video-game technologies.

JUST AS THE MARKS BEHAVE,
THEY ALSO MAKE SOUND, SOME
STOMP, SOME SWIM OR BLOW IN
THE WIND, MANY MARCH UPRIGHT
IN STACCATO FORMATION, BUT
ALWAYS WITH SOME KIND OF
RHYTHM. THEY OPERATE AS
NOTATIONS, BUT ALSO AS BEATS,
LONG HORNS, NOTES."

JULIE MEHRETU





The expansive webs of Mehretu's paintings reflect the sprawl of the information age. Their layers are tangled. They juxtapose cross-cultural ideas, moving through time and space. Echoes of Chinese calligraphy, Futurist utopias and the gestures of Abstract Expressionism clash, collapse and combine.

Mehretu works to a soundtrack. "Just as the marks behave, they also make sound," she says. "Some stomp, some swim or blow in the wind, many march upright in staccato formation, but always with some kind of rhythm. They operate as notations, but also as beats, long horns, notes."² *Blue Magic* is the name of a 2007 single by Jay-Z. The lyrics discuss the formation of the rapper's identity in 1980s America, referring to Reaganomics and the Iran-Contra scandal.

² J. Mehretu in conversation with P. H. Bui, in *The Brooklyn Rail*, New York, June 2021.

While suggesting built environments, swarming data and shifting populations, Mehretu's painting does not reveal a clear picture. Its abstraction asks for slow, extended attention. For Mehretu, this is a way of negotiating the world. "Speed is driving the momentum of the structure in which we're all caught," she says, "as both a social reality, mediated reality, and an aesthetic reality. One of the most essential parts of being an artist is to make works of art that have the power of slowness against the deployment of speed."³

³ J. Mehretu, *Ibid*.



Cy Twombly, *Leda and the Swan*, 1962, Museum of Modern Art (MoMA), New York, United States. © Cy Twombly Foundation. Photo © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.



LISA
17 YUSKAVAGE



LISA YUSKAVAGE

17

Pie Face

signé, titré et daté "Lisa Yuskavage 2007 April "Pie Face"" (sur le revers)
huile sur toile
22 x 20.1 cm.
Peint en 2007.

*signed, titled and dated "Lisa Yuskavage 2007 April "Pie Face"" (on the overlap)
oil on canvas
8 5/8 x 7 7/8 in.
Painted in 2007.*

麗莎·約斯卡瓦吉 (1962 年生)
餡餅臉 油彩 畫布 2007 年作

€30,000-50,000 | US\$33,000-55,000 | £26,000-43,000

PROVENANCE

greengrassi, Londres
Acquis auprès de celle-ci en 2008

EXPOSITION

Londres, greengrassi, *Lisa Yuskavage*, octobre-novembre 2007.
Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 325; une vue d'intérieur p. 343).





Giorgione, *Judith*, circa 1504. Musée de l'Ermitage, Saint Petersburg, Russia. Photo © Bridgeman Images.

Pie Face (2007) is a small but potent painting by Lisa Yuskavage. A blonde woman stands in what looks like a bathroom, her face covered in cream. It is beautifully painted, with feathery brushstrokes clogging her hair and dripping onto her chest. She might be the butt of a slapstick joke, or involved in an empowering sexual fantasy.

¹ L. Yuskavage, quoted in J. Whitehead, "The Paintings of Lisa Yuskavage", in *Gadfly*, Charlottesville, April 1998, p. 32.

Yuskavage's work combines Old Masterly elements with notes of kitsch and caricature. She is informed by popular culture as well as art history. Degas, Manet, Bellini and Giorgione are some of her favourite painters. "I want to marry both aspects of myself: poor white trash girl loves Italian Renaissance," she says. ¹

With their exaggerated eroticism, Yuskavage's paintings are often discussed through a feminist lens. They have been described as parodies of the male gaze that dominates the tradition of the female nude. The artist herself, however, sees her subjects as playful, ambiguous and free.

"I believe in the intelligence of my viewers," says Yuskavage. "... A lot of people are afraid to relax with my paintings, have fun looking at them and think whatever they want to think. But I say, "go ahead." ²

² L. Yuskavage, *Ibid.*, p. 31.

"I WANT TO MARRY BOTH ASPECTS OF MYSELF: POOR WHITE TRASH GIRL LOVES ITALIAN RENAISSANCE."

LISA YUSKAVAGE



SHERRIE
18 LEVINE



SHERRIE LEVINE

18

Lega Mask

signé des initiales et numéroté 'LV AP 1' (au dos)
bronze à patine dorée
33.3 x 20.6 x 8 cm.
Réalisée en 2010, cette œuvre porte le numéro un de trois épreuves d'artiste d'une édition de douze exemplaires.

signed with the initials and numbered 'LV AP 1' (on the reverse)
bronze with golden patina
13 1/8 x 8 1/8 x 3 1/8 in.
Executed in 2010, this work is the artist's proof number one from an edition of twelve and three artist's proofs.

謝麗·利文 (1947年生)
萊卡面具 青銅 鑲金 2010年作 版數: 藝術家版本1/3, 共十二件

€70,000-120,000 | US\$79,000-130,000 | £61,000-100,000

PROVENANCE

Paula Cooper Gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2012

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titz Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 171).
Adélaïde, Art Gallery of South Australia, *Versus Rodin: Bodies Across Space and Time*, mars-juillet
2017 (un autre exemplaire exposé).





Masque Bwami, 19th-20th century. Donation of Mr. and Mrs. Thomas F. Carroll, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, United States. Photo © Minneapolis Institute of Art.

Sherrie Levine's *Lega Mask* (2010) is a bronze replica of an African mask. It is based on a Bwami society mask, made by the Lega people in the Democratic Republic of Congo. Executed in 2010, the work forms part of Levine's appropriation practice. Since the 1980s she has reproduced pre-existing paintings, photographs and objects, asking whether copying them changes their meaning.

For the Lega people, the teachings of the Bwami society govern all aspects of life. Their handmade masks, carved in ivory and wood, are revered cultural and spiritual objects. Their smooth polished surfaces represent physical and moral perfection. Rarely worn as face coverings, they reflect the owner's status as a Bwami initiate. They are handed down through generations, developing a patina over time.

Along with artists such as Cindy Sherman and Richard Prince, Levine was part of the "Pictures Generation" which emerged in the 1970s and 1980s. She gained widespread recognition for her 1981 series "After Walker Evans," in which she re-photographed Evans' iconic images of Depression-era America. She would go on to appropriate work by artists including Willem de Kooning, Egon Schiele, Piet Mondrian and Henri Matisse.

Lega Mask reflects Levine's interest in sculpture. In 1996 she cast Marcel Duchamp's famous *Fountain* (1917) in bronze, wittily turning his own "readymade" urinal back into an art object. She has also appropriated other anthropological artefacts, notably in her series of "Makonde Body Masks" (2007) which she exhibited at the 2008 Whitney Biennial. Much like Jeff Koons' seductive replicas, Levine's highly-polished bronze surfaces add new layers of intrigue to her reproductions. "For me," she explains, "the tension between the reference and the work doesn't exist unless the new work has an artistic presence of its own."¹¹

¹¹ S. Levine, quoted in C. Lewallen, "Interview with Sherrie Levine", in *Journal of Contemporary Art*, Volume 6, No. 2, New York, 1993, p. 62.

"FOR ME, THE TENSION BETWEEN THE REFERENCE AND THE WORK DOESN'T EXIST UNLESS THE NEW WORK HAS AN ARTISTIC PRESENCE OF ITS OWN."

SHERRIE LEVINE



JOYCE
19 PENSATO

138



JOYCE PENSATO

■ 19

Golden Mustache

signé, titré et daté 'Joyce Pensato 2013 "GOLDEN MUSTACHE"' (au dos)
émail et peinture métallique sur toile
203.2 x 228.8 cm.
Peint en 2013.

signed, titled and dated 'Joyce Pensato 2013 "GOLDEN MUSTACHE"' (on the reverse)
enamel and metallic paint on canvas
80 x 90 1/8 in.
Painted in 2013.

喬伊斯·潘薩托 (1941-2019)
金色鬍子 琺瑯 金屬顏料 畫布 2013年作

€100,000-150,000 | US\$110,000-160,000 | £87,000-130,000

PROVENANCE

Petzel Gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2013

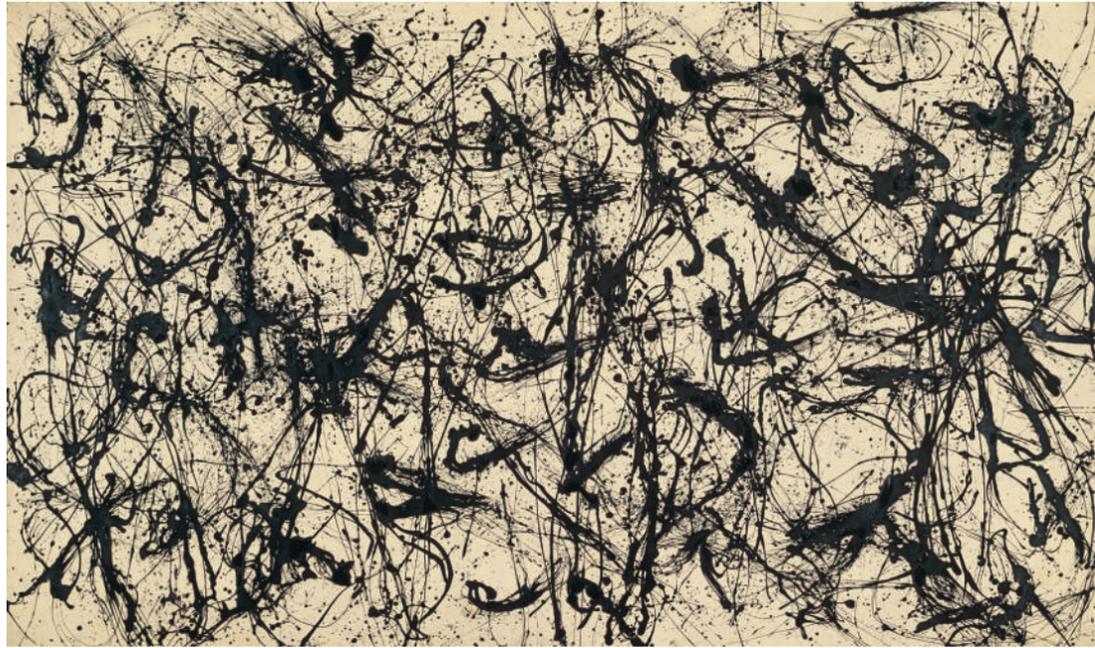
EXPOSITION

Santa Monica, Santa Monica Museum of Art, *Joyce Pensato: I Killed Kenny*, juin-août 2013, p. 106
(illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 6-7; une vue de l'exposition p. 103).
Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 229; une vue de l'exposition
p. 371).

BIBLIOGRAPHIE

C. Press, "Joyce Pensato: Hello, I must be going" in *Forbes*, New York, 2019.





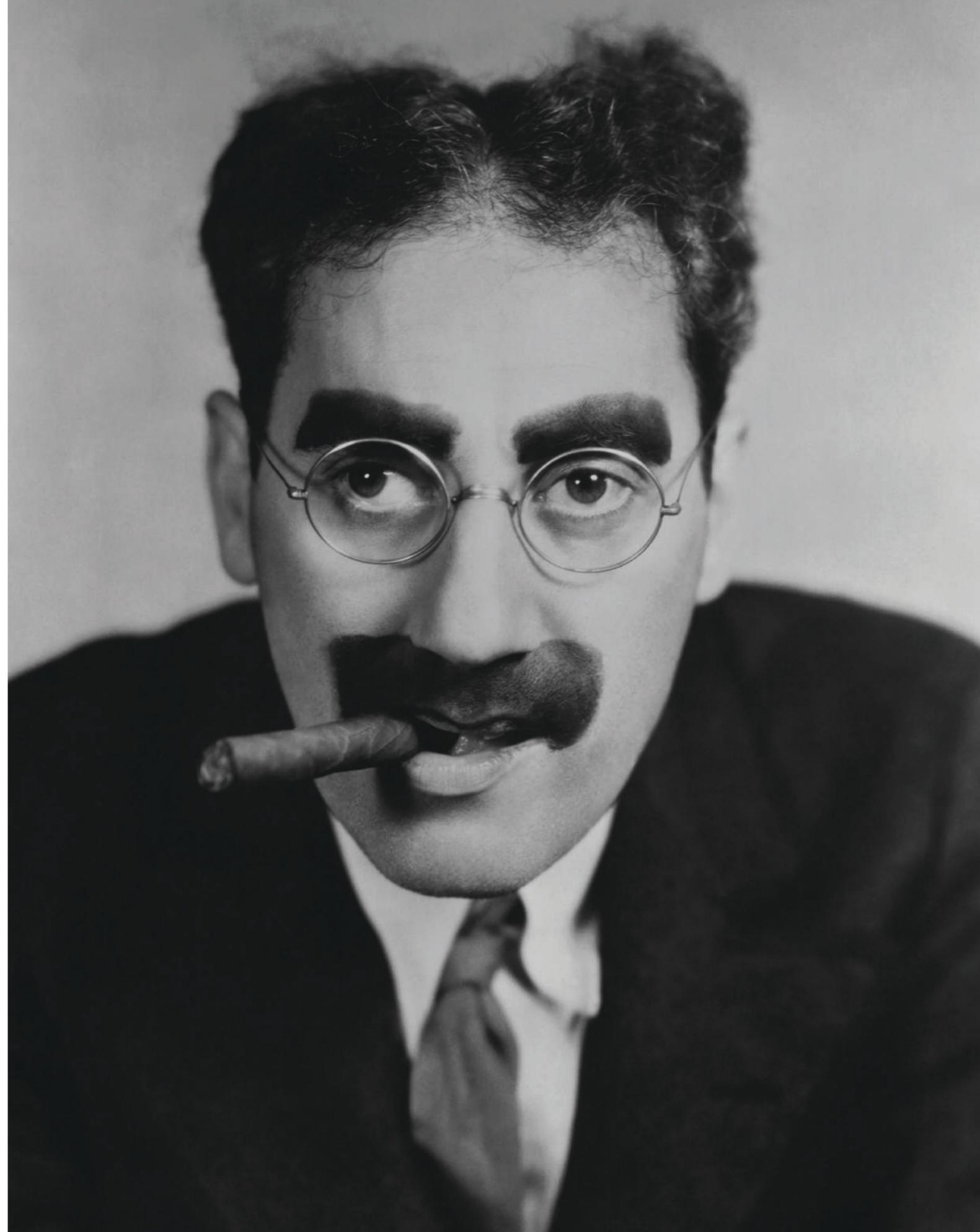
Jackson Pollock, *Number 32*, 1950, 1950. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany. © 2023 The Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York. Photo © Achim Kukulies, Düsseldorf. © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Walter Klein.

Up close, Joyce Pensato's *Golden Mustache* (2013) is an explosion of dripping black and gold enamel paint. A few steps back, and the painting becomes an unmistakable portrait of Groucho Marx. The comedian's iconic glasses, moustache and bushy brows emerge from abstraction, creating a comic and menacing presence.

A lifelong Brooklyn native, Pensato reimagined American TV and comic-book characters—from the Simpsons to Donald Duck, Batman, Mickey Mouse, and the cast of South Park—in a unique and exuberant style. Her Williamsburg studio was filled with toys, figurines and masks. But there is no childish innocence in her work. She painted her subjects with wild, dark energy, and made them emotionally complex.

Pensato's works often appear swiftly, splashily executed, echoing the dynamic "action painting" of Pollock or de Kooning. Her process, however, was slow and deliberate. From her pop-culture figures, she pulled depths of feeling to rival the most raw, powerful canvases of the New York School.

Pensato studied at the Art Students League of New York and the New York Studio School in the early 1970s. She befriended the Abstract Expressionist Joan Mitchell and shared a studio with Christopher Wool, who helped inspire her switch to enamel paint. She found mainstream success later in life, and painted fiercely into the new millennium. In 2013, the year *Golden Mustache* was painted, she was honoured with a major retrospective at the Santa Monica Museum of Art and the Contemporary Art Museum Saint Louis.



Portrait of the American actor Groucho Marx, circa 1933. Photo © Bridgeman Images.



GEORG
20 BASELITZ

144



GEORG BASELITZ

■ λ f 20

Wegtreten, der Mantel

signé, titré et daté 'G. Baselitz 3.VII 014 "Wegtreten der Mantel" (au dos)
huile sur toile
300.2 x 206.7 cm.
Peint en 2014.

*signed, titled and dated 'G. Baselitz 3.VII 014 "Wegtreten der Mantel" (on the reverse)
oil on canvas
118¼ x 81¾ in.
Painted in 2014.*

格奧爾格·巴澤利茨 (1938 年生)
脫下, 大衣 油彩 畫布 2014年作

€500,000-700,000 | US\$550,000-770,000 | £440,000-600,000

PROVENANCE

Galerie Thaddaeus Ropac, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2015

EXPOSITION

Paris, Galerie Thaddaeus Ropac, *Eurasia, A View on Painting*, novembre 2014-février 2015, p. 22
(illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 23; une vue de l'exposition p. 80).





Willem de Kooning, . . . *Whose Name Was Writ in Water, 1975*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, United States. © The Willem de Kooning Foundation / Adagp, Paris, 2023. Photo © The Solomon R. Guggenheim Foundation / Art Resource, NY, Dist. RMN-Grand Palais / The Solomon R. Guggenheim Foundation / Art Resource, NY.

Wegtreten, der Mantel (Dismissed, the Coat) (2014) is a monumental painting by Georg Baselitz, one of the titans of post-war German art. The canvas is three meters tall. A huge figure stands against the black background, painted in liquid strokes of pale blue, yellow and pink. His midsection is missing, cut through by a ghostly pool of green.

Baselitz made his name in the 1960s.

His formally disturbed paintings reflected the unstable, fragmented identity of post-war Germany. The “Fracture” works slashed pastoral imagery into pieces. The “Heroes” depicted ragged soldiers in wastelands. From 1969 he quite literally turned painting upside down, to see if he could empty it of its meaning.

At the core of Baselitz’s work is the question of what it means to be German, and to be a German artist. Along with Anselm Kiefer, Sigmar Polke, and Gerhard Richter, he helped to reshape his country’s artistic identity after the Second World War. His inspirations include medieval woodcuts, African sculpture, Art Brut, Abstract Expressionism and the writings and drawings of Antonin Artaud. “I set out to formulate things as if I were the first one, the only one, and as if all the precedents didn’t exist—even though I know that there are thousands of precedents ranged against me,” Baselitz says. “One has always to think of making something, something valid. That’s my life.”¹¹

Baselitz has continually reinvented painting. In recent years, he has also “remixed” his own works of the 1960s. He develops and reimagines them in his fluid, graphic late style. The present work reprises the 1966 “Fracture” painting *Drei Streifen – Der Maler im Mantel (zweites Frakturbild)* (*Three Stripes – The Painter in the Coat (Second Fracture Painting)*). That painting, too, is sliced into three sections. The figure appears wounded, and in place of his midriff is a tree-trunk. Its title suggests a self-portrait.

In *Wegtreten, der Mantel*, the figure is spotlighted against the darkness. The loose brushstrokes evoke the free gestures of Abstract Expressionism. Baselitz transforms again. “You remember a situation, a painting, a time, in such a really emotional way that you have no alternative but to revisit it,” he explains. “Of course to do it better. It’s a form of protest.”²¹



Georg Baselitz, *Drei Streifen—Der Maler im Mantel (Zweites Frakturbild)*, 1966, Private collection. © Georg Baselitz, 2023. Photo © Jochen Littkemann, Berlin.

“I SET OUT TO FORMULATE THINGS AS IF I WERE THE FIRST ONE, THE ONLY ONE, AND AS IF ALL THE PRECEDENTS DIDN’T EXIST—EVEN THOUGH I KNOW THAT THERE ARE THOUSANDS OF PRECEDENTS RANGED AGAINST ME. ONE HAS ALWAYS TO THINK OF MAKING SOMETHING, SOMETHING VALID. THAT’S MY LIFE.”

GEORG BASELITZ

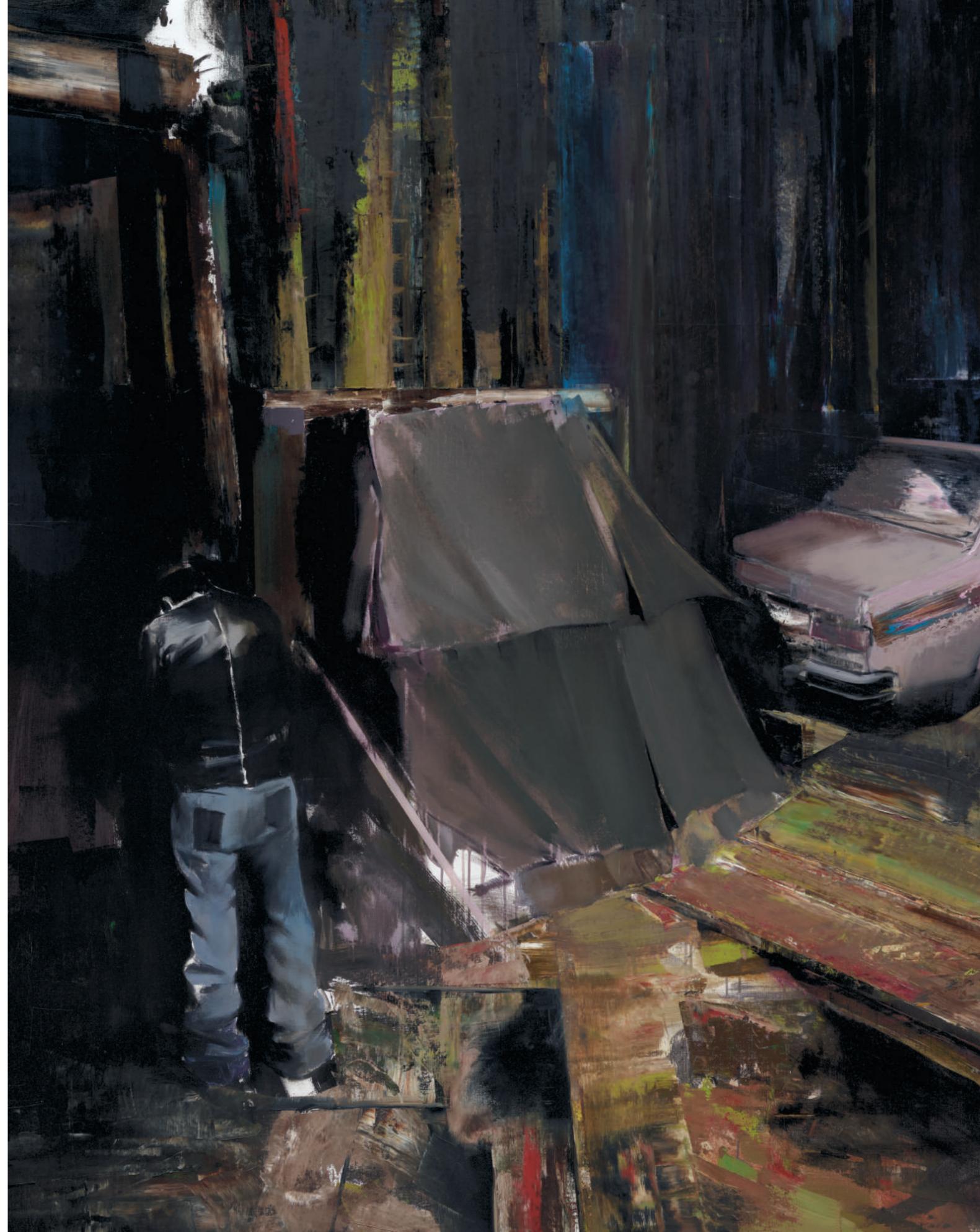
¹¹ G. Baselitz in conversation with J.-L. Froment and J.-M. Poinso, 1983, in D. Gretenkott (ed.), *Georg Baselitz: Collected Writings & Interviews*, London, 2010, p. 71.

²¹ G. Baselitz in conversation with T. Wagner, 2006, in *ibid.*, p. 270.



ADRIAN
21 GHENIE

150



ADRIAN GHENIE

■ λ f 21

The Flight into Egypt I

signé et daté 'Ghenie 2008' (au dos)
huile et acrylique sur toile
200 x 320.5 cm.
Peint en 2008.

*signed and dated 'Ghenie 2008' (on the reverse)
oil and acrylic on canvas
76¼ x 126½ in.
Painted in 2008.*

艾德里安·格尼 (1977 年生)
逃亡埃及 I 油彩 丙烯 畫布 2008 年作

€2,000,000-3,000,000 | US\$2,300,000-3,400,000 | £1,800,000-2,600,000

PROVENANCE

Galerie Judin, Berlin
Acquis auprès de celle-ci en 2008

EXPOSITION

Berlin, Galerie Judin, *Adrian Ghenie, The Flight into Egypt*, novembre-décembre 2008.
Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Adrian Ghenie*, novembre 2009-février 2010.
Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*, juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 108-109; une vue de l'exposition p. 379).
Belfast, The Metropolitan Arts Centre, *I Will Go There, Take me Home*, mai-juillet 2015.

BIBLIOGRAPHIE

J. Judin, *Adrian Ghenie*, Ostfildern, 2009, p. 44 (illustré en couleurs pp. 45-47).





Francis Bacon, *Study for Bullfight No. 1, 1969*. Private collection. © The Estate of Francis Bacon / All rights reserved / Adagp, Paris and DACS, London, 2023. Photo © Bridgeman Images.

Over three meters across, *The Flight into Egypt I* (2008) is an important early painting by Adrian Ghenie. The Romanian artist, who grew up under the Ceaușescu regime, is fascinated by the darkness of recent European history. He works from second-hand images, including photographs and film-stills, and builds layers of art history into his paintings. *The Flight into Egypt*

refers to the New Testament story in which Joseph and Mary flee Bethlehem after an angel warns them of Herod's massacre of the innocents. Ghenie transforms the biblical narrative into a scene depicting a shadowy encampment, suggesting escape, displacement or exile.

¹¹ A. Ghenie, in conversation with M. Peppiatt and J. Judin (ed.), in *Adrian Ghenie Paintings 2014-2019*, Berlin, 2020, pp. 119-120.

The flight into Egypt was a common subject in Renaissance art. It appears in works by Poussin, Caravaggio and Tintoretto. The latter is a particular inspiration for Ghenie. He has described his own work as "from that kind of Baroque species ... A type of painting which turns the energy and the movement of the body into the image."¹¹

The present work's dramatic scale and chiaroscuro echo the work of these Old Masters. But Ghenie does not depict the Holy Family. Instead we see a makeshift tent, the rear end of a car, and a man—in leather jacket and jeans—with his back turned. A stag's head evokes the decor of an old-fashioned room. Ghenie often designs his compositions with a collage of found and printed imagery. The objects are like props in a stage-set.

Ghenie also uses abstract techniques. By dragging paint across the surface with a palette knife, he creates marbled blurs of gold and turquoise that recall the scraping method of Gerhard Richter. He masks off some areas to form sharp edges of pigment. Elsewhere, liquid paint drips down the canvas. Together with the jarring pictorial elements, these gestures make the setting ominous and unstable.

²¹ A. Ghenie, in conversation with M. Radu, in *Adrian Ghenie: Darwin's Room*, exhibition catalog, Romanian Pavilion, Venice, 2015, p. 29.

Another influence for Ghenie is Francis Bacon. He admires Bacon's vivid, fleshy brushwork, and shares his interest in the photograph. Like cinema and television, photographic images are part of twentieth-century experience. Ghenie explores them from a cultural and autobiographical viewpoint, painting what he calls "the texture of history."²¹



Le Caravage, *Le Repos pendant la Fuite en Égypte*, circa 1596-1597, Galleria Doria Pamphilj, Rome, Italy. Photo © Bridgeman Images.

“ART HISTORY IS ALREADY FULL OF THIS KIND OF DEPICTION ... EVERYTHING YOU SEE ON TV, IF YOU REMOVE THE CLOTHES, IT'S THE SAME AS A RENAISSANCE SCENE—A MAN FOLLOWED BY HIS WIFE HOLDING A CHILD WITH A LANDSCAPE IN THE BACKGROUND. THE ONLY THING THAT'S MISSING IS A DONKEY.”

ADRIAN GHENIE





Gerhard Richter, *Abstraktes Bild*, 1992, Private collection. © Gerhard Richter 2023 (0156). Photo © Christie's Images.

Flight into Egypt dates from a pivotal year in Ghenie's practice. The exhibition space Galeria Plan B, which he had co-founded in Cluj, Romania, in 2005, expanded to a second location in Berlin. Ghenie began to divide his time between the two cities. His paintings grew in scale, complexity and depth. Alongside *The Flight into Egypt I*, that year he made his landmark "Collector" quartet, which depicts the Nazi official Hermann Göring, and his first "Pie Fight" works, which draw on the slapstick of silent cinema.

Ghenie returned to the present work's theme with the major painting *Rest During the Flight into Egypt* (2016), which is now in the collection of the Los Angeles County Museum of Art. He said he was informed by images of the contemporary refugee crisis, but that the subject was timeless. "Painting has always reacted to big, epic stories, whether battles or biblical stories," he observed. "Art history is already full of this kind of depiction . . . Everything you see on TV, if you remove the clothes, it's the same as a Renaissance scene—a man followed by his wife holding a child with a landscape in the background. The only thing that's missing is a donkey."³¹

³¹ A. Ghenie, quoted in A. Battaglia, "Every Painting Is Abstract: Adrian Ghenie on His Recent Work and Evolving Sense of Self", in *ArtNews*, New York, 17 February 2017.



22 TAKIS



TAKIS

■ λ 22

Télépeinture

signé et daté 'Takis 64' (au dos)
métal, aimants, fils de nylon et acrylique sur toile
61.6 x 75.5 x 45 cm.
Réalisé en 1964.

signed and dated 'Takis 64' (on the reverse)
metal, magnets, nylon threads and acrylic on canvas
24¼ x 29¾ x 17¾ in.
Executed in 1964.

塔基斯 (1925-2019)
遠程繪畫 金屬 磁鐵 尼龍線 丙烯 畫布 1964年作

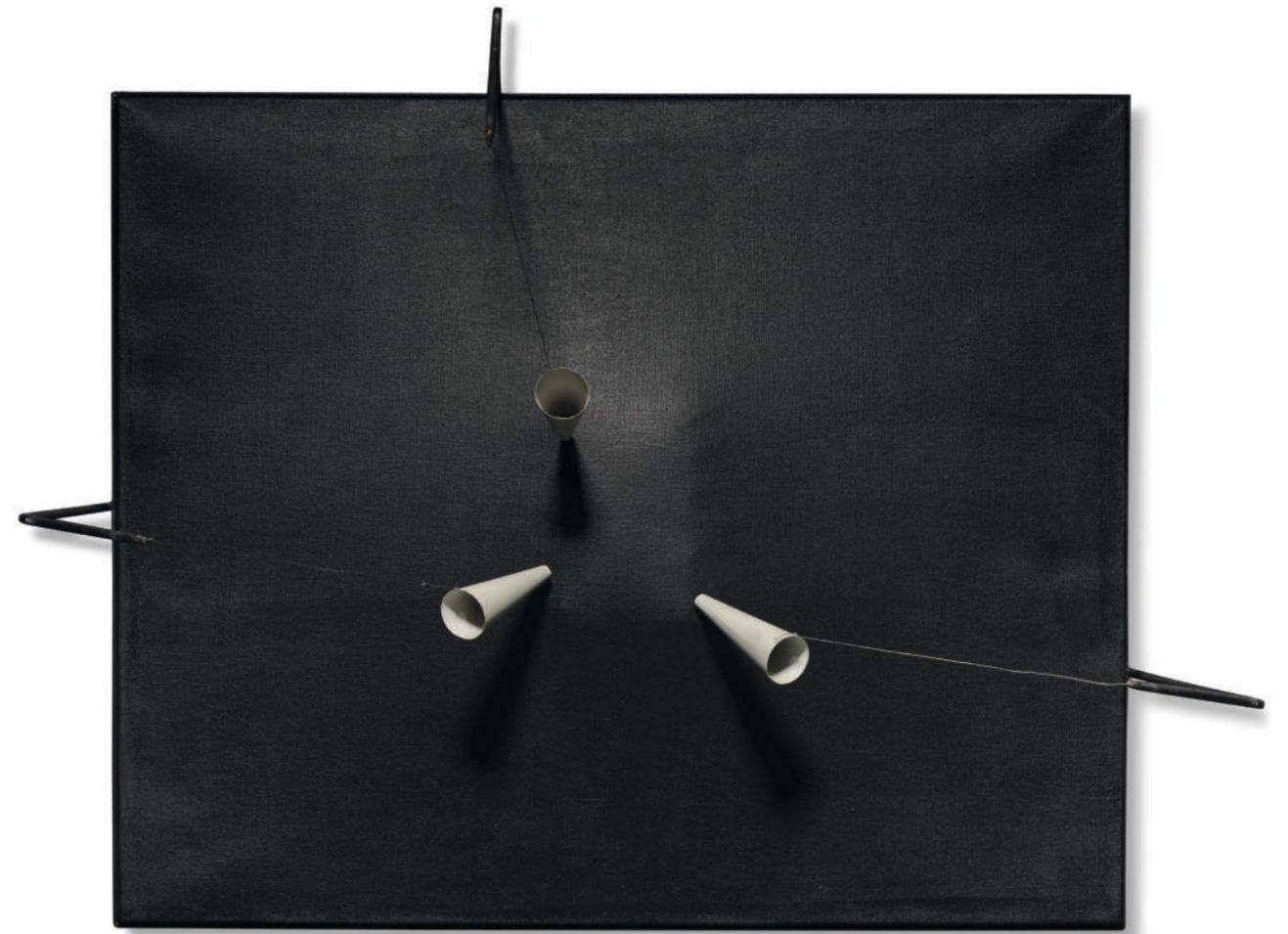
€50,000-70,000 | US\$55,000-77,000 | £44,000-60,000

PROVENANCE

Galerie Xippas, Paris
Galerie Lara Vincy, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 1993

EXPOSITION

Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume (juillet-octobre); Lausanne, Musée d'Art Contemporain (novembre-avril); Madrid, Fundación la Caixa (juillet-avril), *Takis*, 1993-1994, No. 86, p. 298.



“COLD BLUE MINERAL MUSIC
OF THINKING METAL—YOU CAN
HEAR METAL THINK IN THE
ELECTROMAGNETIC FIELDS
OF TAKIS.”

WILLIAM S. BURROUGHS

Panayiotis Vassilakis, better known as Takis, was a pioneer of kinetic sculpture. Born in Athens in 1925, he grew up fascinated by ancient Cycladic art and the works of Picasso and Giacometti. He moved to Paris in the 1950s and took his work in a radical new direction, exploring the sculptural possibilities of magnetism, light and sound.

Takis was entirely self-taught. He was guided by an intuitive interest in the invisible forces that shape our world. His use of magnets, radar, antennae, aeriels and dials related to the technological age he lived in, but his approach was more poetic than scientific. He wanted to put the viewer in touch with cosmic mysteries.

The present work is an example of *Télépeintures* or *Tele-paintings* by Takis. Three white metal cones are strung from wires, then pulled towards the black canvas by hidden magnets. They are suspended in the air as if by magic. Takis saw electromagnetism as a unifying energy that “binds together in space, objects, metals, roaming particles of the cosmos.”¹⁾

Charismatic and endlessly innovative, Takis was admired by avant-garde figures ranging from Marcel Duchamp to the American Beat poets. William S. Burroughs responded to Takis’ work in 1965: “Cold blue mineral music of thinking metal—You can hear metal think in the electromagnetic fields of Takis.”²⁾

¹⁾ Takis, quoted in H. & N. Calas, *Takis: Monographies*, Paris, 1984, p. 110.

²⁾ W. Burroughs, quoted in M. Warak, “Energies in the Early Works of Takis”, in D. Kahn (ed.), *Energies in the Arts*, Cambridge, Massachusetts, 2019, p. 257.



John Deakin, *Takis, circa 1955*.
© Adagp, Paris, 2023. Photo
© Bridgeman Images.



YAYOI
23 KUSAMA

164



YAYOI KUSAMA

■ 23

Dots-obsession [QZBA]

signé, titré et daté "Yayoi Kusama 2007 "DOTS-OBSESSION QZBA" (au dos)
acrylique sur toile
194 x 194 cm.
Peint en 2007.

*signed, titled and dated "Yayoi Kusama 2007 "DOTS-OBSESSION QZBA" (on the reverse)
acrylic on canvas
76 3/8 x 76 3/8 in.
Painted in 2007.*

草間彌生 (1929年生)
圓點的癡迷 [QZBA] 丙烯 畫布 2007年作

€700,000-1,000,000 | US\$770,000-1,100,000 | £610,000-860,000

PROVENANCE

Ota Fine Arts, Tokyo
Victoria Miro Gallery, Londres
Acquis auprès de celle-ci en 2007

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 167; une vue de l'exposition
pp. 388-389).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Yayoi Kusama Studio.
Une carte d'enregistrement dans les archives du Studio de Yayoi Kusama, sous le No. 04807,
sera remise à l'acquéreur.





Vincent Van Gogh, *La Nuit étoilée*, 1888, Musée d'Orsay, Paris, France. Photo © Bridgeman Images.

¹¹ Y. Kusama, quoted in "Naked Self-Obliteration: Interview with Jud Yalkut", in *The New York Free Press & West Side News*, New York, 15 February 1968.

Dots are Yayoi Kusama's obsession. For almost six decades, polka dots have consumed her world—and her art. For Kusama, these tiny repetitive forms reflect the boundlessness of the universe. "Our earth is only one polka dot among a million stars in the cosmos," she said she said in 1968. "Polka dots are a way to infinity."¹¹

In *DOTS-OBSESSION [QZBA]* (2007), Kusama's vast field of white dots demonstrates this idea. Like a constellation in the night sky, the spectacle seems as though it might continue endlessly. Executed in 2007, the work belongs to a series of the same title. Kusama's *Dots Obsession* installations, begun in 1996, consist of polka-dot-covered balloons. In the associated paintings, her pale orbs seem to float in space, illuminated against the darkness.

These works are closely related to Kusama's celebrated "Infinity Nets". She first showed these paintings shortly after her arrival in New York in 1958. They subsequently brought her success in Europe. Kusama's years in America were defined by great emotional turmoil, and the repetitive act of painting eased her pain. In the "Infinity Nets", the polka dots arose from the gaps between looping webs of paint. The present work builds upon the all-over surfaces of these compositions, recalling Kusama's early links with Minimalism and Abstract Expressionism.

Kusama had a troubled childhood, and began experiencing visions at the age of ten. "My art originates from hallucinations only I can see," she explains. "I translate the hallucinations and obsessional images that plague me into sculptures and paintings."²¹ Kusama was later diagnosed with obsessive compulsive disorder. She calls herself an "obsessional artist."

In an interview of 1998, the artist Damien Hirst asked Kusama to describe her earliest memory. "I was born on highlands," she replied. "I remember the beautiful stars at night. They were so beautiful I felt the sky was falling upon me."²³ In *DOTS-OBSESSION [QZBA]*, the recollection lives on.

²¹ Y. Kusama, in conversation with G. Turner, in *BOMB*, New York, 1 January 1999.

²³ Y. Kusama, quoted in "Across the Water: Interview with Damien Hirst", in *Yayoi Kusama: Now*, exhibition catalog, Robert Miller Gallery, New York, 1998, p. 14.

"OUR EARTH IS ONLY ONE POLKA DOT AMONG A MILLION STARS IN THE COSMOS. POLKA DOTS ARE A WAY TO INFINITY."

YAYOI KUSAMA



ANISH
24 KAPOOR

170



ANISH KAPOOR

■ λ 24

Sans titre

signé et daté 'Anish 2005' (au dos à l'intérieur)
fibre de verre et peinture
180 x 179.5 x 32.5 cm.
Réalisé en 2005.

signed and dated 'Anish Kapoor 2005' (inside the reverse)
fibreglass and paint
70⁷/₈ x 70⁷/₈ x 12³/₄ in.
Executed in 2005.

安尼施·卡普爾 (1954年生)
無題 塗色玻璃纖維 木頭 2005年作

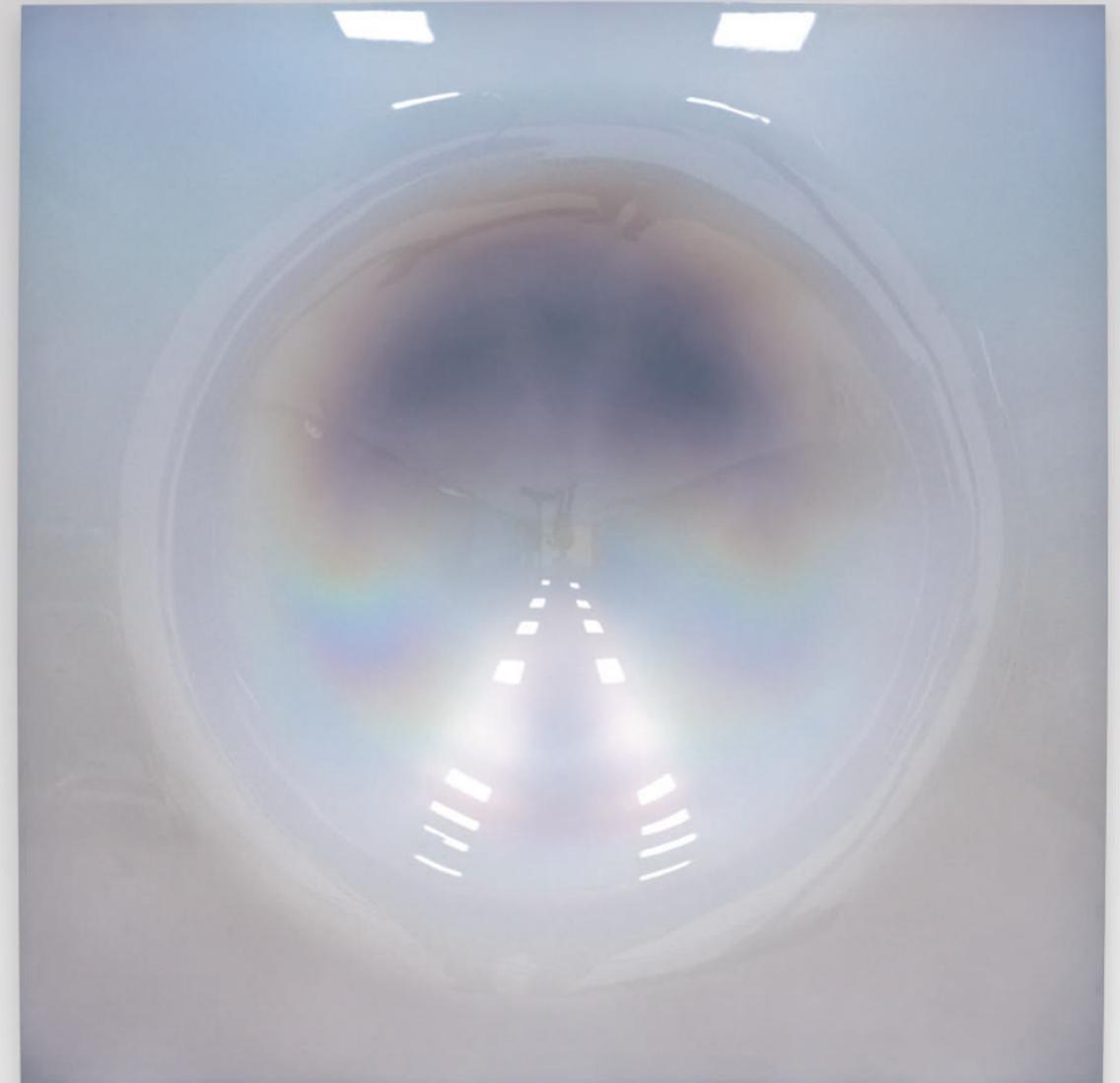
€250,000-450,000 | US\$280,000-500,000 | £220,000-390,000

PROVENANCE

Lisson Gallery, Londres
Acquis auprès de celle-ci en 2005

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 152-153).





Anish Kapoor's work seduces the viewer. Its reflective surface draws you in, only to disappear as you approach. In its place is a distorted view of reality. At this point, the work stops being an object. It becomes invisible. Instead, wit becomes an experience.

Created in 2005, this work continues Kapoor's exploration of the monochrome concave mirror, and marks his transition to using Fibreglass to iterate this language. Whilst earlier mirror works had been created in polished stainless steel and stone, the development of this body of work into Fibreglass and paint allowed a new dimension to the subtlety of presence the void works play with, where the space around the object becomes liminal, active and vertiginous. "When it is really perfect enough", Kapoor explains, "something happens—it literally ceases to be physical; it levitates; it does something else. What happens with concave surfaces is, in my view, completely beguiling."¹⁾



Barnett Newman, *Onement V*, 1952. Private collection. © 2023 The Barnett Newman Foundation / Adagp, Paris. Photo © Christie's Images.

Kapoor was born in Mumbai, and moved to London to attend art school in the early seventies. He came to prominence in the 1980s, and won the Turner Prize in 1991. It was during this period that he began to explore the idea of the void in works that Kapoor has described as evoking a "modern sublime."²⁾ The Romantics had explored the sense of awe that humankind experienced in nature. Barnett Newman and his contemporaries recreated this feeling through abstract painting. In Kapoor's hands, it is reborn in sculpture. His work confronts the viewer like an infinite abyss.

Kapoor was also influenced early on by Minimalism. Like Donald Judd and others he admired, he was not interested in telling stories through his art. His works do not represent anything: they simply exist. But they cannot do it alone. "The work doesn't exist without the viewer, without somebody looking at it," explains Kapoor. "To a large extent all work is incomplete. It's completed by the person who is looking at it."³⁾

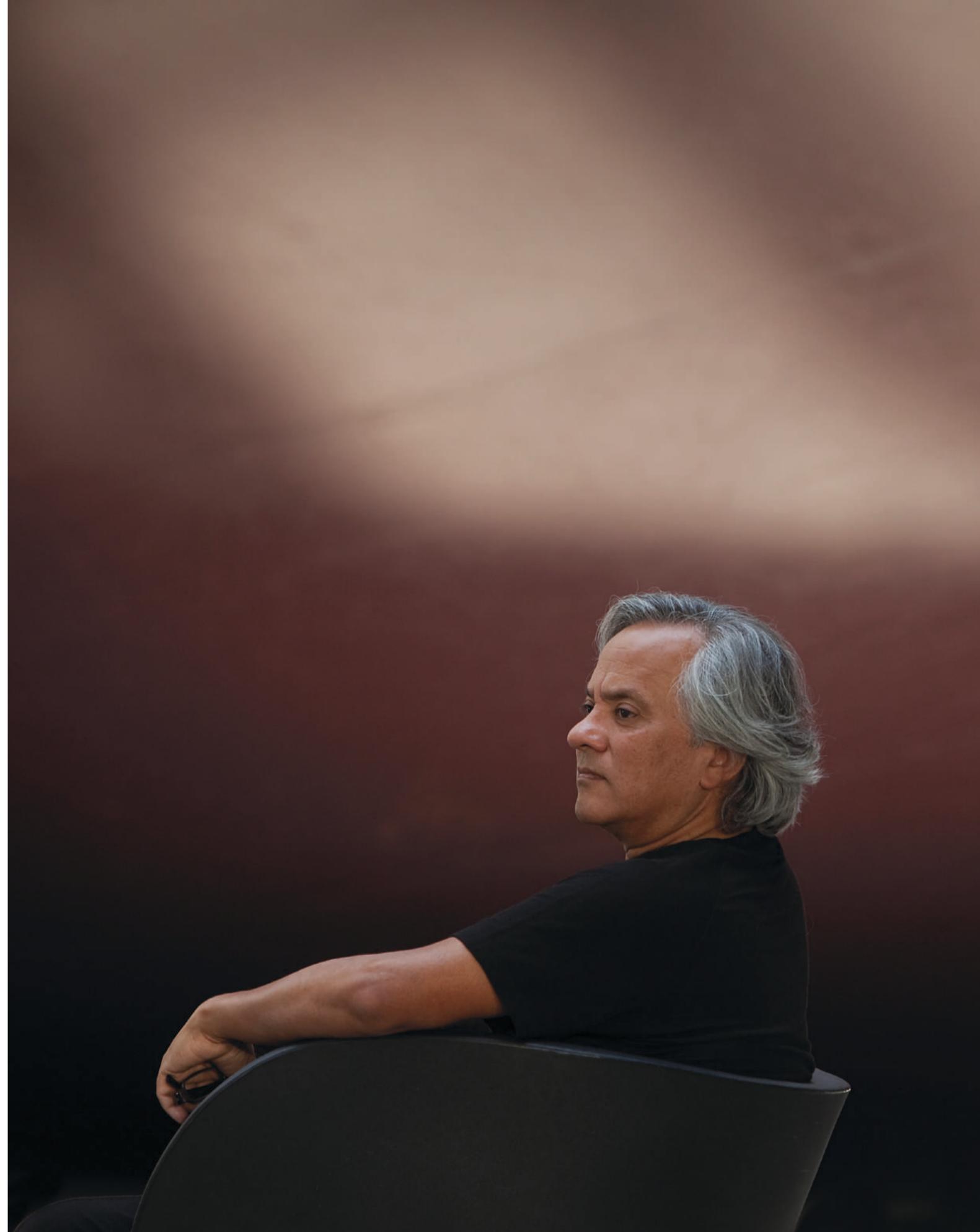
This work was made at an important time in Kapoor's career. During the mid-2000s he produced some of his most iconic public installations, including *Cloud Gate* (2004-2006) at Chicago's Millennium Park and *Sky Mirror* (2006) at New York's Rockefeller Center. Today, he remains one of the most important sculptors of his generation, mounting a major exhibition at last year's Venice Biennale.

¹⁾ A. Kapoor, quoted in *Anish Kapoor*, exhibition catalog, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, p. 53.

²⁾ A. Kapoor, quoted in D. de Salvo, *Anish Kapoor in Conversation*, in D. Anfam (ed.), *Anish Kapoor*, London, 2012, p. 403.

³⁾ A. Kapoor, in conversation with A. Meer, in *BOMB*, New York, 1 January 1990.

Opposite:
Anish Kapoor
in front of his work
***Le Leviathan*, 2011.**
 Collection of Raphaël Gaillarde, Paris, France.
 © Anish Kapoor, All rights reserved, DACS / Adagp, Paris, 2023.
 © RMN-Grand Palais - Copyright management.
 Photo © Collection of Raphaël Gaillarde, Dist. RMN-Grand Palais / Raphaël Gaillarde.



RUDOLF
25 STINGEL



RUDOLF STINGEL

■ 入 25

Sans titre

signé et daté 'Stingel 2010' (au dos)
huile et émail sur toile
210.9 x 170.2 cm.
Peint en 2010.

*signed and dated 'Stingel 2010' (on the reverse)
oil and enamel on canvas
83 x 67 in.
Painted in 2010.*

魯道夫·斯丁格爾 (1956 年生)
無題 油彩 琺瑯 畫布 2010 年作

€600,000-1,000,000 | US\$670,000-1,100,000 | £520,000-860,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste
Paula Cooper Gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2010

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 288; une vue d'intérieur p. 338;
une vue de l'exposition p. 383).





Yves Klein, *Monogold, Untitled, 1961*, Museum Ludwig, Cologne, Germany.
© Succession Yves Klein c/o Adagp, Paris, 2023. Photo © Rheinisches Bildarchiv
Cologne, Zimmermann, Rolf, rba_c013449.

Spanning two meters in height, this work is a large-scale example of Rudolf Stingel's Baroque-inspired paintings. Gold patterns ripple across its surface, catching the light. It is a spectacle of opulence and decadence. Executed in 2010, the work belongs to one of Stingel's most important series. Inspired by the patterns of damask wallpaper, these canvases challenge the distinction between art and ornament. They are both beautiful and subversive, asking bold questions about the nature of painting.

Since the earliest days of his career, Stingel has ripped up the rulebook. He did this, ironically, by creating his own. In 1989 he published *Instructions*: a manual describing how to make one of his paintings. In doing so, Stingel challenged the aura of mystery

that had long been associated with art-making. The artist's hand, according to *Instructions*, was neither sacred nor full of secrets. Instead, art was something that could be made by everyone.

Works such as the present play with this idea. In certain lights, they look like slabs of decorated wall, or a floor covered in antique carpet. On closer inspection, however, they reveal themselves as intricately-rendered paintings. Stingel has staged this dialogue in reverse, too. He has covered Grand Central Station and the Palazzo Grassi in patterned rugs. He has replaced museum walls with metallic surfaces. At what point, he asks, does "art" begin?

Stingel's *Baroque* paintings are enigmas. On one hand, they reject the idea of art as something complex and otherworldly. On the other, they remain as seductive as any abstract painting. Stingel was born in Merano, Italy and grew up in the Tyrolean Alps. He was aware of Baroque and Rococo art and architecture from an early age. The sumptuous patterns he mimics are full of luxury and nostalgia, like relics from a lost era. The paintings, in spite of themselves, glisten with magic and wonder.

In keeping with the spirit of *Instructions*, Stingel seeks to hide his own input. The present work extends the techniques of his early silver paintings, which were made by spraying metallic paint through creased tulle fabric. Here, Stingel uses enamel and a finely-detailed stencil. Like Yves Klein's monochromes, the silkscreens of Andy Warhol or the works of Stingel's contemporary Christopher Wool, the painting deliberately conceals the trace of its own making. The viewer is left to decide whether to hunt for clues, or whether simply to submit to its illusion.



Lina Bertucci, *Portrait of Rudolf Stingel*, 2019. © Rudolf Stingel. Photo © Lina Bertucci.



STERLING **G**
26 RUBY

182



STERLING RUBY

■ 26

SP85

signé des initiales, titré et daté 'SR. 09 "SP. 85"' (au dos)
peinture aérosol sur toile
254 x 366 cm.
Réalisé en 2009.

*signed with the initials, titled and dated 'SR. 09 "SP. 85"' (on the reverse)
spray paint on canvas
100 x 144 1/8 in.
Executed in 2009.*

斯特林·魯比 (1972年生)
SP85 噴漆 畫布 2009年作

€300,000-500,000 | US\$330,000-550,000 | £260,000-430,000

PROVENANCE

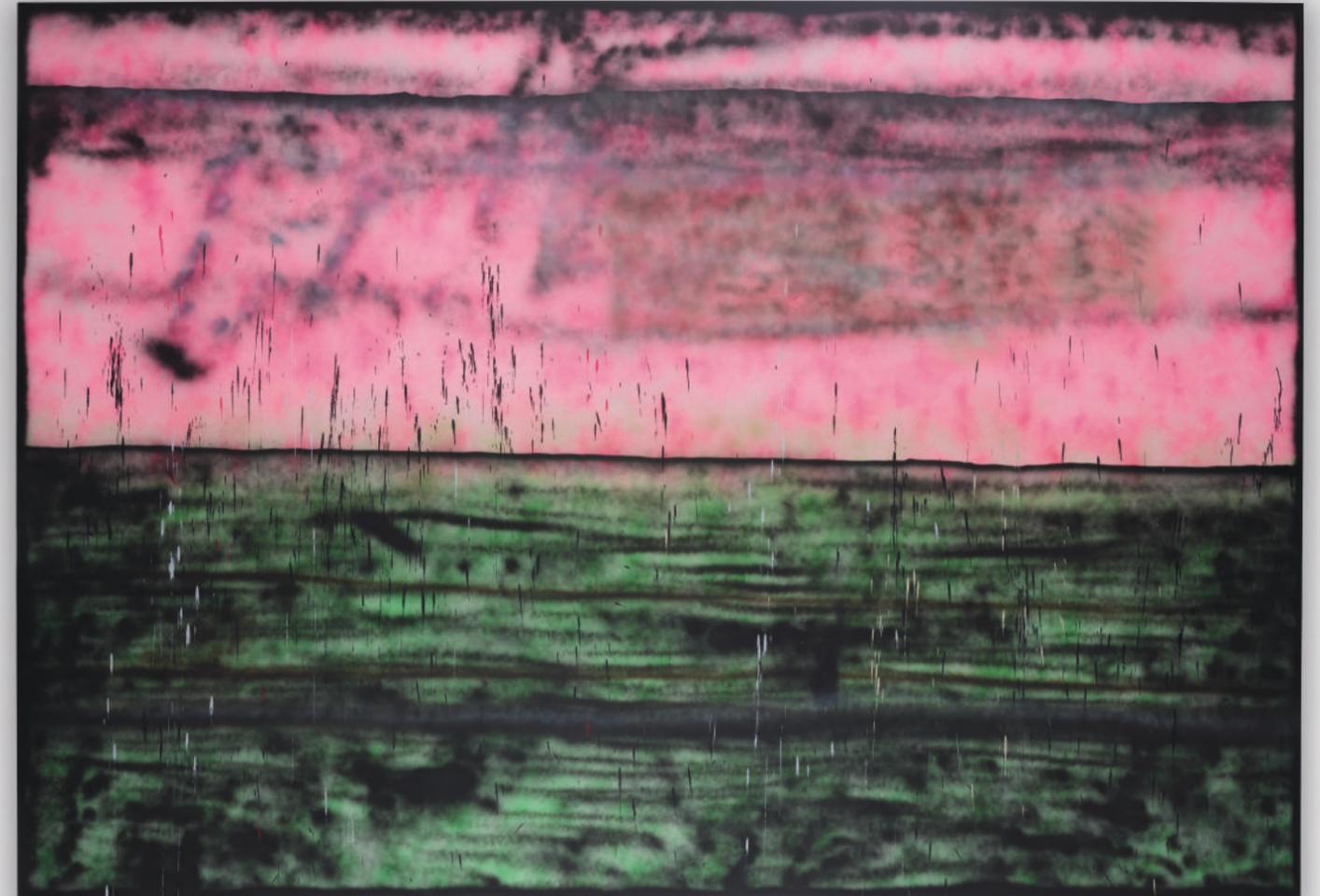
Pace Wildenstein Gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2010

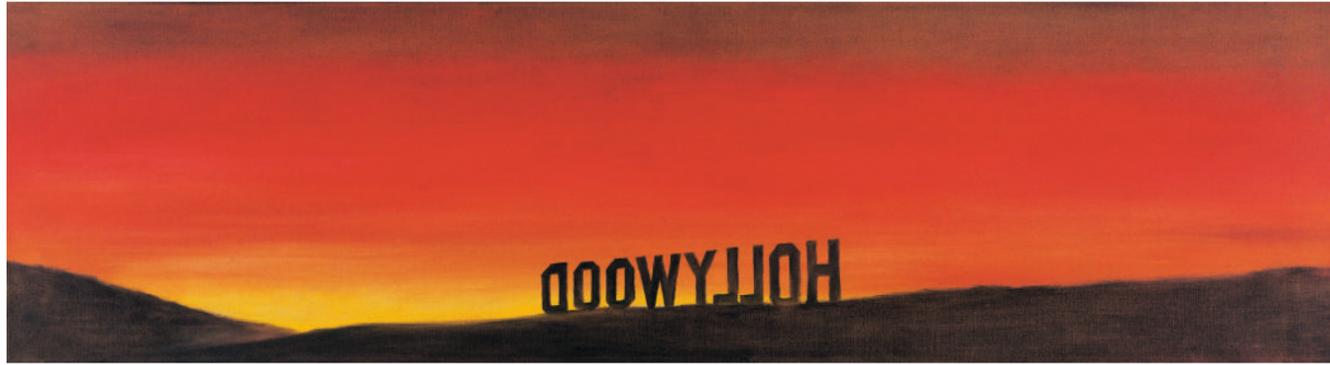
EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 256-257; une vue
de l'exposition p. 366).
Vienne, Aula des 21er Hauses des Belvedere, novembre-décembre 2016.

BIBLIOGRAPHIE

S. Rubin, *Sterling Ruby: Desktop Vol. 1*, catalogue d'exposition, Pace Gallery, Pékin, 2011 (illustré en
couleurs n.p.).





Ed Ruscha, *The Back of Hollywood, 1977*, Musée d'Art Contemporain, Lyon, France. © Ed Ruscha. © Collection of the maLYON. Photo © Blaise Adilon.

SP85 (2009) is a monumental work from Sterling Ruby's best-known series. "SP" stands for "spray paint"—his chosen medium. Ruby made these works between 2007 and 2014, inspired by the surroundings of his studio in Los Angeles. Graffiti was an important influence. So too were the dramatic skies that hung over the city. In *SP85*, his shimmering pink and green bands resemble a tagged street wall, but also a sunrise or sunset.

The work was made in 2009: the year after Ruby's first solo museum exhibition at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles. His practice, however, sits at a distance from the traditional art world. Ruby was born on a German air base and spent his childhood on a farm in Pennsylvania. Local redware pottery and Amish quilts were among his earliest influences. Throughout his career he has explored a wide range of unusual materials, including poured urethane, nail polish and urban detritus. He has worked across video, sculpture, collage, ceramics and fashion design.

Ruby's use of spray paint is similarly unconventional. The artist took a studio in Hazard Park after completing his MFA in 2005. There, he observed the relationship between graffiti artists and the authorities. Rival gangs in the neighbourhood would play out their disputes in spray paint upon the city walls. At night, anti-graffiti teams would be sent to cover them up. The following day, the artists would begin again. In his own paintings, Ruby mimicked this process of destruction and creation. His works start with marks and tags, which he then overwrites with swathes of colour.

The "SP" works are hymns to street culture. Examples such as this, however, are also celebrations of nature. *SP85* anticipates Ruby's series of "Vivids" which directly referenced the majestic skies he observed on his drives to and from the studio. He recalls witnessing "extremely vivid and colourful sunrises and sunsets, yielding horizon lines that transform the urban sprawl into a meditative celestial plane."¹ While Ruby's works invite comparison with the gritty styles of Ed Ruscha or Christopher Wool, *SP85* also evokes the sublime colour fields of Mark Rothko and Barnett Newman. "I have always thought of art as similar to poetry," Ruby has said. "... It can't be proven and yet, if done right, has a sense of unmistakable aura."²

¹ S. Ruby, quoted in the press release for the exhibition "Sterling Ruby: Vivids", Gagosian Gallery, Hong Kong, 2014.

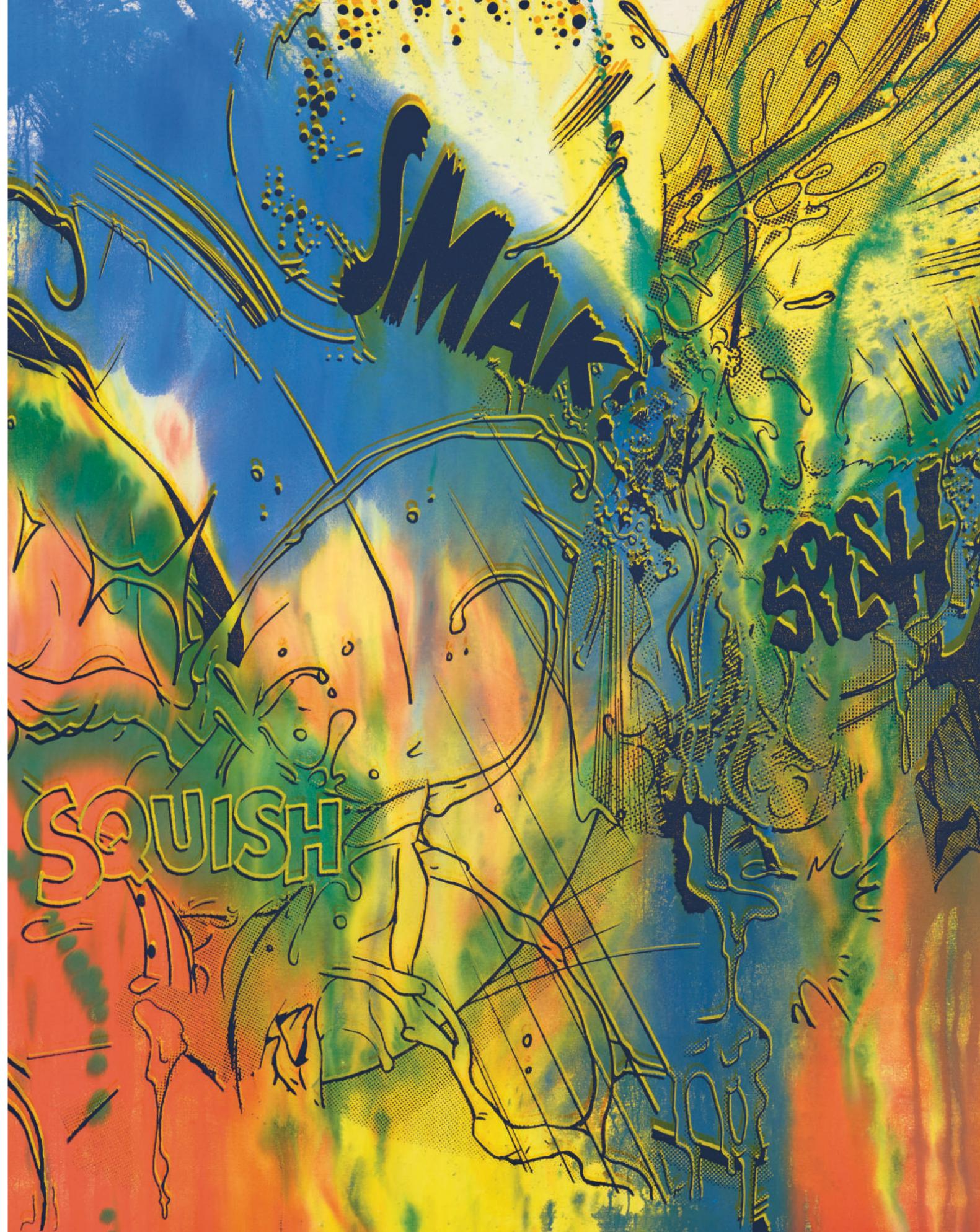
² S. Ruby, quoted in J. Ribas, "Sterling Ruby: Sincerely Hostile", in *Flash Art*, Milan, No. 271, March-April 2010.



Sterling Ruby. © Sterling Ruby.
Photo © Courtesy of Sterling Ruby Studio.



CHRISTIAN
27 MARCLAY



CHRISTIAN MARCLAY

■ 27

Actions: Smak Squish Splsh (No. 5)

signé et daté 'Chri Marclay 2013' (sur le revers)
acrylique et encre sur toile
160 x 236.9 cm.
Peint en 2013

signed and dated 'Chri Marclay' (on the overlap)
acrylic and ink on canvas
63 x 93¼ in.
Painted in 2013.

克里斯蒂安·馬克雷 (1955年生)
Actions: Smak Squish Splsh (5號) 丙烯 水墨 畫布 2013年作

€200,000-400,000 | US\$220,000-440,000 | £180,000-340,000

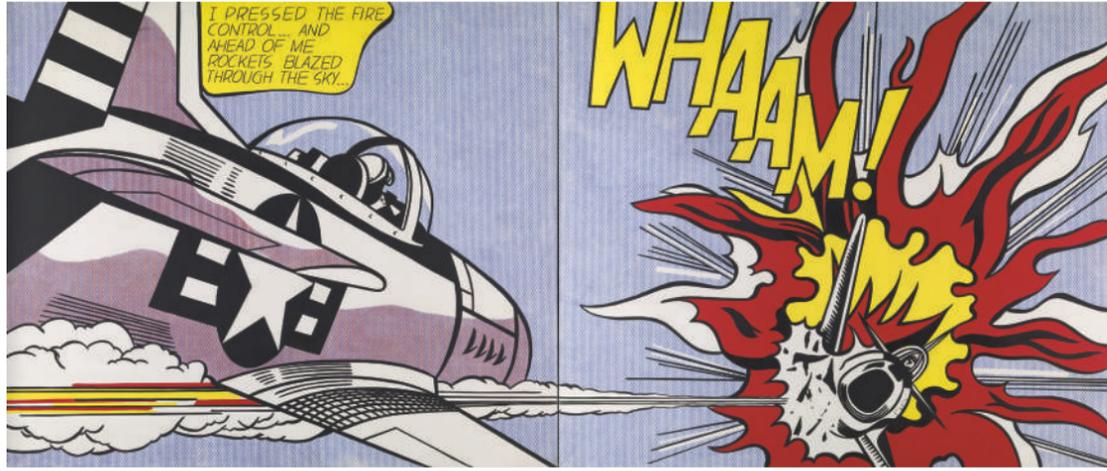
PROVENANCE

White Cube, Hong Kong
Acquis auprès de celle-ci en 2014

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 191).





Roy Lichtenstein, *Whaam!*, 1963, Tate Modern, London, United Kingdom. © Estate of Roy Lichtenstein New York / Adagp, Paris, 2023. Photo © Tate.

In *Actions: Smak Squish Splsh (No. 5)* (2013), Christian Marclay paints the sound of painting. In bold, graphic font, the words "SMAK," "SPLSH" and "SQUISH" are spelled out across the three-meter-wide canvas. Around them, lines dance and stutter. Clouds of orange, green, blue and yellow rain down. It is a sensory symphony, crackling with the noises of art.

Executed in 2013, the work belongs to Marclay's series of onomatopoeia paintings. An onomatopoeia sounds like the thing it describes: "SMAK," "SPLSH" and "SQUISH" do exactly that. They evoke the sound of wet paint meeting canvas. They look like it, too: their letters resemble brushstrokes, alternating between angles and curves.

The work's background is painted, and the words are silkscreened on top. This technique makes deliberate reference to Pop Art, building on Marclay's engagement with the work of Andy Warhol in 2006. The work's use of text, meanwhile, recalls the cartoon paintings of Roy Lichtenstein. "I've always been curious about how sounds are visualised," Marclay explains, "and in the case of comics, the words aren't written—they're drawn, which makes them even more expressive."¹ He collaged fragments from comic books before scanning and enlarging them. The words, he explains, "became a list of instructions," providing "the score for the painting actions."² The paintings were accompanied by a related video, in which onomatopoeic words zoomed around on a loop.

Born in California and raised in Switzerland, Marclay came to prominence in New York in the 1980s. He has always been fascinated by music and sound. He has worked across a range of media, gaining widespread recognition for his video works such as *Video Quartet* (2002) and *The Clock* (2010). Marclay sees strong links between musical improvisation and painterly abstraction. In the present work, his colourful gestures play with the language of Abstract Expressionism. Looking closely, it is almost possible to hear them: SMAK, SPLSH, SQUISH.

¹ C. Marclay, quoted in "Q&A: Christian Marclay", in *Time Out*, London, 18 November 2013.

² C. Marclay, *Ibid.*



Greg Funnell, *Christian Marclay at White Cube's storage space in London*, 2015. © Christian Marclay. Photo © Greg Funnell.



TAUBA
28 AUERBACH



TAUBA AUERBACH

■ f 28

Corrugation III

signé et daté 'TAUBA AUERBACH 2011' (sur le revers)
acrylique sur toile
152.4 x 114.3 cm.
Peint en 2011.

signed and dated 'TAUBA AUERBACH 2011' (on the overlap)
acrylic on canvas
60 x 45 in.
Painted in 2011.

陶芭·奥尔巴赫 (1981年生)
波纹 III 丙烯 画布 2011年作

€100,000-150,000 | US\$110,000-160,000 | £87,000-130,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste
Paula Cooper Gallery, New York
Collection privée, Maryland et Floride (acquis auprès de celle-ci en 2011)
Collection privée, Aix-en-Provence (acquis auprès de celle-ci en 2014)
Paula Cooper Gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2015

EXPOSITION

Bergen, Bergen Kunsthall (novembre-décembre); Malmö, Konsthall (mars-juin); Bruxelles, Wiels Contemporary Art Center (mars-juin), *Tauba Auerbach: Tetrachromat*, 2011-2013, p. 108 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 64 et 88).

BIBLIOGRAPHIE

J. Deitch, S. Rothkopf, J. Burton et J. Meyer, *The Painting Factory, Abstraction after Warhol*, Los Angeles, 2012 (illustré en couleurs p. 126).





Vegard Kleven, Installation view of the exhibition "Tetrachromat" of Tauba Auerbach, 2011, Bergen Kunsthall, Bergen, Norway. © Adagp, Paris, 2023. Photo © Tauba Auerbach, *Tetrachromat*, Bergen Kunsthall, Norway, 2011. Courtesy of the artist, Paula Cooper Gallery, New York and STANDARD (OSLO), Oslo. Photographer: Vegard Kleven. The exhibition has been initiated by Bergen Kunsthall and is a collaboration with Malmö Konsthall and WIELS Contemporary Art Centre, Brussels.

"IN THE 'FOLDS' AND RELATED WORKS, THE CANVAS DEVELOPS LIKE A PHOTO AS I PAINT."

TAUBA AUERBACH

The surface of Tauba Auerbach's *Corrugation III* (2011) looks like a rippled wave. A spectrum of red and yellow light pans across it, throwing its ridged pattern into relief. In reality, however, the work is flat. Its corrugated appearance is just an illusion.

Auerbach's *Corrugations* are related to the "Folds" series that propelled the artist to public acclaim. In 2011, shortly after its creation, the present example featured alongside works from this series in the major exhibition "Tauba Auerbach: Tetrachromat." The show opened at the Bergen Kunsthall, Norway before travelling to the Malmö Konsthall, Sweden and Wiels Contemporary Art Center, Brussels.

To make these works, Auerbach explains: "I contort and fold the canvas, ironing it or letting it sit under weights to set the creases. After a few days I loosely spread the creased fabric on the floor and spray it directionally with acrylic paint put through an industrial house paint sprayer—a process in which pigment acts like raking light. When the paint is dry I stretch the canvas taut. The resulting flat surface carries a near-perfect imprint of the canvas' previous three-dimensional self; the surface still appears wrinkled or folded."¹¹

¹¹ T. Auerbach, quoted in *Folds*, exhibition catalog, Bergen Kunsthall, Bergen 2012, p. 105.

Based in New York, Auerbach works across multiple media, including photography, typography, musical instrument design, weaving, glass sculpture and video. Much of the artist's practice explores the behaviours of different materials, often inventing new tools and techniques to observe them. "In the 'Folds' and related works," explains Auerbach, "the canvas develops like a photo as I paint."²¹ The image emerges slowly, as if in a darkroom. Paint becomes a kind of technology. The results are both factual and fictional.

²¹ T. Auerbach, quoted in C. Bedford, "Five Non-Figurative Artists on Abstraction", in *Frieze*, London, 1 February 2012.



KELLEY
29 WALKER



KELLEY WALKER

■ + 29

Black Star Press

signé des initiales et daté 'KW 2008' (au dos)
sérigraphie en quadrichromie sur toile
264,2 x 210,8 cm.
Réalisé en 2008.

signed with the initials and dated 'KW 2008' (on the reverse)
four-colour process silkscreen on canvas
104 x 83 in.
Executed in 2008.

凯利·沃克 (1969年生)
黑星新聞 四色絲網印刷 畫布 2008年作

€120,000-180,000 | US\$140,000-200,000 | £110,000-160,000

PROVENANCE

Paula Cooper Gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2011

EXPOSITION

Bregenz, Kunsthau, *Wade Guyton, Kelley Walker*, mars-juin 2013 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition n.p. et p. 279).
Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*, juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 301; une vue de l'exposition p. 384).
Genève, Musée d'Art Moderne et Contemporain, *Kelley Walker*, mai-septembre 2017.





Andy Warhol, *Little Race Riot*, 1964, Art Institute of Chicago, Chicago, United States. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by Adagp, Paris, 2023. Photo © The Art Institute of Chicago / Art Resource, New York / Scala, Florence.

Kelley Walker hijacks images from the public domain. He manipulates and recycles them, using layers of scanning, printing and painterly techniques. *Black Star Press* (2008) started with a photograph taken in May 1963 in Birmingham, Alabama, showing a civil-rights demonstrator being attacked by a policeman with a dog. Walker has inverted the image and turned it bright red. Pools, drips and splashes obscure parts of the picture.

Walker studied art in Tennessee and Arizona, and now works in New York. The world of visual media that surrounds him, including magazines, billboard advertisements and street graffiti, informs his practice. His works explore our troubled relationship to these potent images. They are complex, ambiguous and unstable.

Walker's image here is similar, though not identical, to the photograph used in Andy Warhol's "Race Riot" series. The feeling of near-recognition is uncanny. The differences ask that we look closely. "This documentary image, like the one Warhol used for his 'Race Riot' series, first entered into circulation through the strategic manipulation of the press by Martin Luther King," ¹¹ notes Walker.

Where Warhol made his works in the protest's immediate aftermath, Walker is working at some historical distance. He probes the image's shifts in meaning over time, asking whether this moment of horror has become a mere aesthetic commodity.

Like Warhol, Walker works in series. Changes emerge through repetition and variation. The earliest *Black Star Press* works are black and white, with the splashes applied in chocolate. In the red versions, the splashes are mechanically printed. Walker's picture seems worn by handling and circulation. Its marks evoke painterly gesture, but also erasure, vandalism and violence.

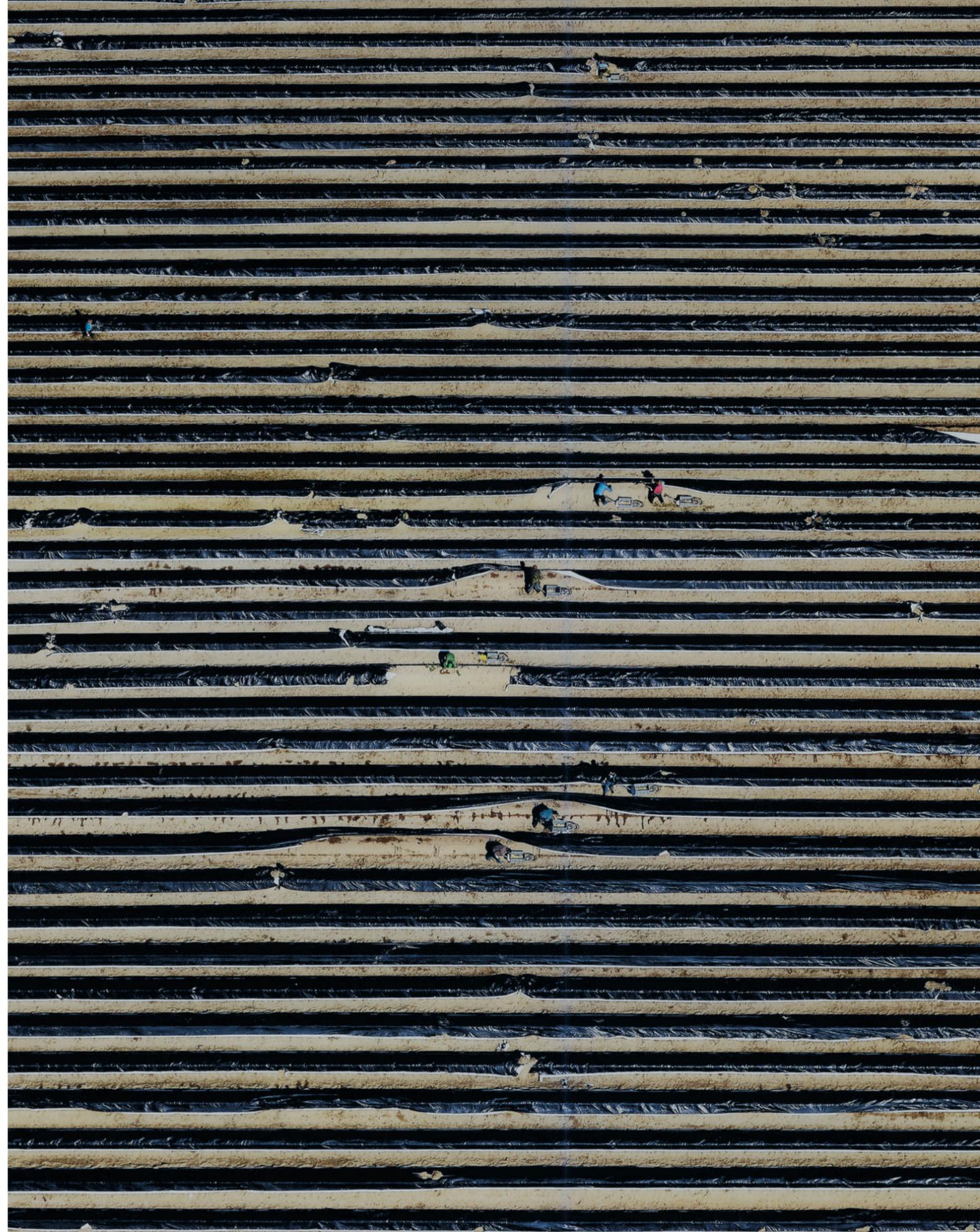
"THIS DOCUMENTARY IMAGE, LIKE THE ONE WARHOL USED FOR HIS 'RACE RIOT' SERIES, FIRST ENTERED INTO CIRCULATION THROUGH THE STRATEGIC MANIPULATION OF THE PRESS BY MARTIN LUTHER KING."

KELLEY WALKER

¹¹ K. Walker, quoted in B. Nickas, "My Pop", in *Artforum*, Volume 42, No. 2, New York, October 2004.



ANDREAS
30 GURSKY



ANDREAS GURSKY

■ λ 30

Beelitz

signé à l'encre 'Andreas Gursky' sur une étiquette du photographe (au dos du cadre)
tirage C-print, monté sous Diasec; dans un cadre d'artiste
image: 284.5 x 197 cm.
feuille/montage: 298 x 209 cm.
Réalisée en 2007, cette œuvre porte le numéro quatre d'une édition de six exemplaires.

*signed, titled, dated and numbered '4/6' (on the reverse); signed in ink 'Andreas Gursky'
on the photographer's label (on the reverse of the frame)
C-print, Diasec mounted; in an artist's frame
image: 112 x 77½ in.
sheet/mount: 117¾ x 82¼ in.
Executed in 2007, this work is number four from an edition of six.*

安德烈亞斯·古爾斯基 (1955年生)
貝利茨 C型印刷 迪亞賽克 原裝畫框 2007年作 版數: 4/6

€120,000-180,000 | US\$140,000-200,000 | £110,000-160,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste
Monika Sprüth/Philomene Magers Gallery, Londres
Acquis auprès de celle-ci en 2007

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 119).

BIBLIOGRAPHIE

J. Millar, "In praise of blandness finding perfection in the neutrality of Andrea Gursky's
photographs" in *Press Coverage, Sprüth Magers*, avril 2007 (illustré en couleurs p. 67).
M. Hentschel, *Andreas Gursky: Werke. Works 80-08*, catalogue d'exposition, Kunstmuseen Krefeld,
Moderna Museet, Stockholm, Vancouver Art Gallery, 2009 (illustré en couleurs p. 225).
U. Kittelmann, *Andreas Gursky*, Museum Frieder Burda, catalogue d'exposition, Baden-Baden,
2015 (illustré en couleurs p. 133).





Agnes Martin, *Fiesta*, 1985. Donation, The American Art Foundation, 1992, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, United States. © Agnes Martin Foundation, New York / Adagp, Paris, 2023. Photo © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA.

From a distance, Andreas Gursky's *Beelitz* (2007) looks like an abstract painting. Its horizontal stripes recall the work of Agnes Martin or Frank Stella. Up close, however, the image resolves. The German town of Beelitz, just south of Berlin, is known for its cultivation of white asparagus. Here, from an aerial vantage point, Gursky captures a field of plastic-covered rows, dotted with farm workers.

Gursky was born in Leipzig but grew up in Düsseldorf. Both his father and grandfather were commercial photographers. He studied photojournalism at Folkwang University of the Arts, Essen, where his teachers included the Bauhaus-influenced photographer Otto Steinert. Between 1980 and 1987 he attended the Kunstakademie Düsseldorf. There, he studied with the celebrated duo Bernd and Hilla Becher. Their documentary approach to the German industrial landscape would have a profound influence on Gursky's style.

Over the years Gursky has photographed sites of human activity: from shops, hotels and trading floors to nightclubs and festivals. Executed on a theatrical scale, his works offer pictures of globalisation. They are both immersive and intimate. Despite their crystal-clear detail, his figures are often dwarfed by larger abstract structures. Individuals merge into all-over patterns, becoming anonymous. Gursky's god's-eye view allows him to emphasise these relationships: *Beelitz* was taken from a helicopter, producing a flat, compressed depth of field with no single focal point. The artist often manipulates his images digitally, enhancing colours and playing with perspective.

Gursky also delights in the unplanned. "The image looks completely abstract," he says of *Beelitz*. "Then you approach and see human beings. What they are doing is not predictable, when you are flying in a helicopter, so... *Zufall*—chance, accident—is also important in my work. I could have a very formal concept, but I think it's more interesting that you play with these accidents."¹¹

¹¹ A. Gursky, quoted in J. Ure-Smith, "Andreas Gursky goes on show in Berlin", in *Financial Times*, London, 23 April 2010.

"THE IMAGE LOOKS COMPLETELY ABSTRACT. THEN YOU APPROACH AND SEE HUMAN BEINGS. WHAT THEY ARE DOING IS NOT PREDICTABLE, WHEN YOU ARE FLYING IN A HELICOPTER, SO ... ZUFALL—CHANCE, ACCIDENT—IS ALSO IMPORTANT IN MY WORK. I COULD HAVE A VERY FORMAL CONCEPT, BUT I THINK IT'S MORE INTERESTING THAT YOU PLAY WITH THESE ACCIDENTS."

ANDREAS GURSKY



WADE
31 GUYTON



WADE GUYTON

■ 31

Sans titre

signé et daté 'Wade Guyton 2008' (sur le revers)
jet d'encre Epson UltraChrome sur toile
213,8 x 175,7 cm.
Réalisé en 2008.

signed and dated 'Wade Guyton 2008' (on the overlap)
Epson UltraChrome inkjet on canvas
84 1/8 x 69 1/8 in.
Executed in 2008.

韋德·蓋頓 (1972年生)
無題 愛普生UltraChrome噴墨 畫布 2008年作

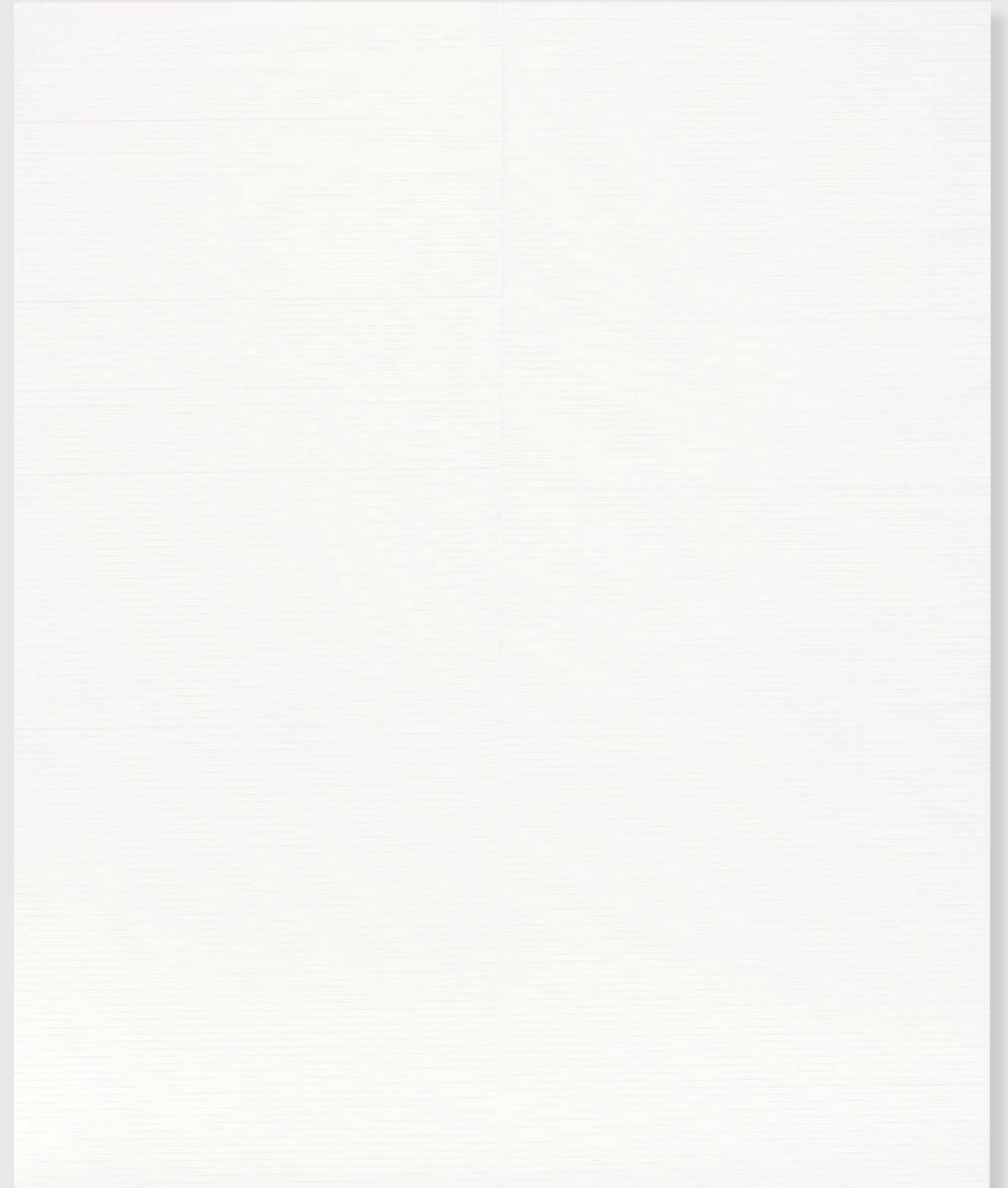
€100,000-150,000 | US\$110,000-160,000 | £86,000-130,000

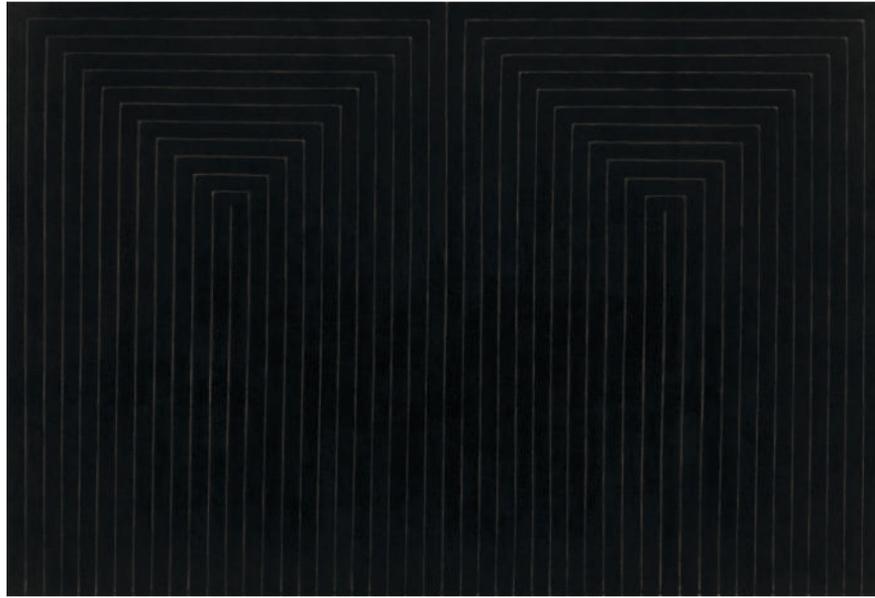
PROVENANCE

Galerie Chantal Crousel, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2008

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 121; un détail de l'œuvre p. 120).





Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor, II, 1959*, Museum of Modern Art (MoMA), New York, United States. © Adagp, Paris, 2023. Photo © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.

More than two meters tall, this work is a large-scale example of Wade Guyton's "printer paintings." It is made by feeding canvas through an industrial Epson inkjet printer. The results blur the boundaries between man and machine, staging thrilling encounters between art and technology.

Guyton began his "printer paintings" in 2005. They evolved from a series of so-called "drawings" he made in 2002. In these early works, Guyton printed out the letter "X" onto pages ripped from magazines. After transitioning to canvas, he began to explore a variety of images: from scanned pictures and motifs, to single letters typed in Microsoft Word, to photographs of his own studio floor.

Like Andy Warhol before him, Guyton delights in exposing the ghost in the machine. His linen stutters as it forces its way through the unsuspecting printer. The artist deliberately manipulates the material to encourage glitches and errors. In the present work, a vertical seam down the center indicates where the fabric had to be folded in order to fit through the printer's jaws.

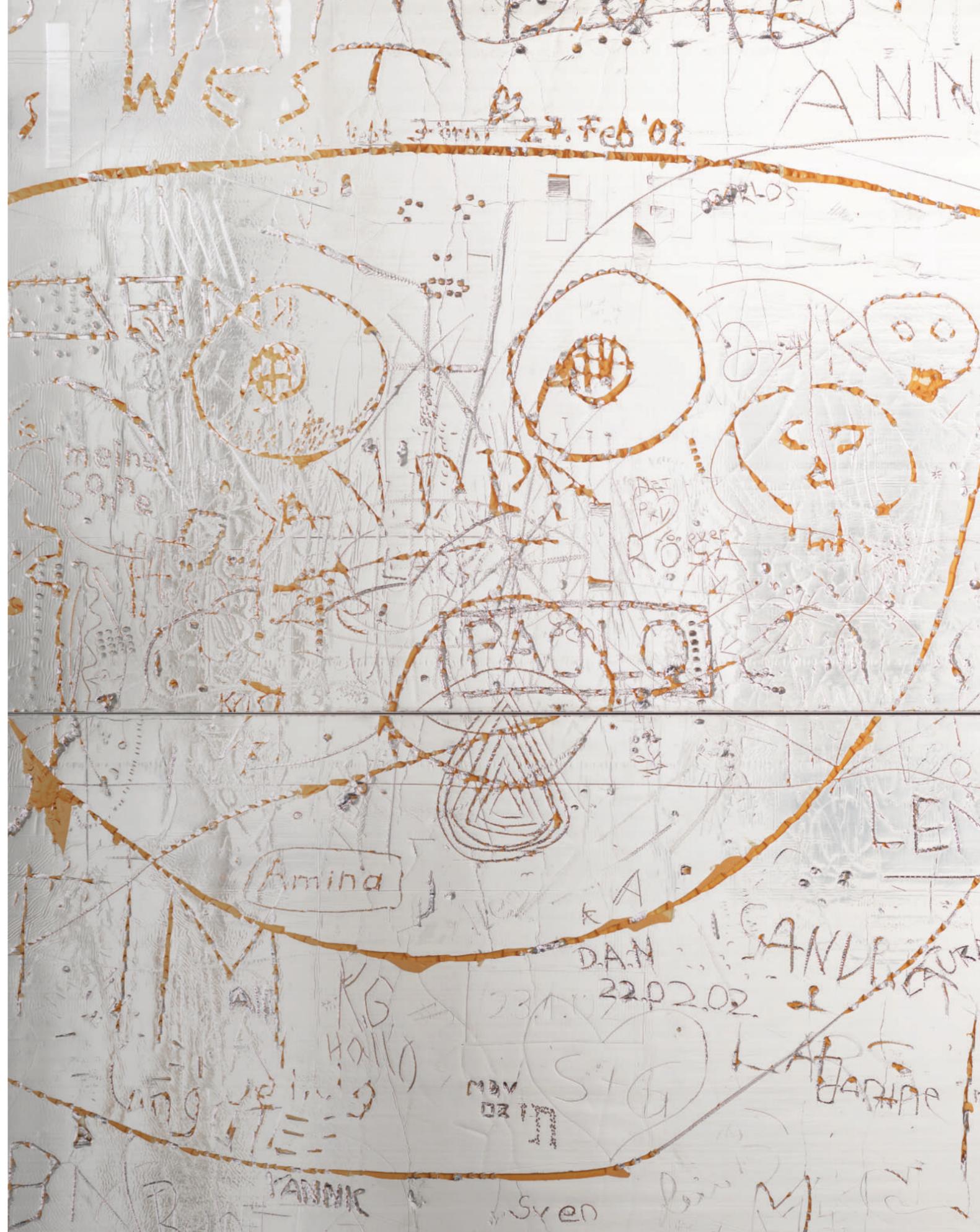
Guyton is a pioneer of new technology, but his works also remain deeply connected to art history. The present work's thin horizontal lines recall the works of Agnes Martin or Frank Stella. It engages with many of the dualities explored by Minimalism and geometric abstraction: order versus chaos, objecthood versus art. Yet, in the process, it proposes a host of new possibilities for painting.

"WE ARE ALL FRUSTRATED WITH COMPUTERS, ALL THE TIME... BUT WE ALSO ALWAYS DEVELOP A RELATIONSHIP WITH COMPUTERS THESE DAYS - SOMETHING MY PARENTS NEVER HAD... THERE'S ALWAYS A KIND OF NEGOTIATION, SOMETIMES YOU ARE IN TUNE WITH IT AND OTHER TIMES YOU ARE FIGHTING WITH IT."

WADE GUYTON



RUDOLF
32 STINGEL



RUDOLF STINGEL

■ λ 32

Sans titre

signé et daté 'Stingel 2002' (au dos de chaque panneau)
panneau isolant Celotex, bois et aluminium; diptyque
241.4 x 235.6 cm.
Réalisé en 2002.

*signed and dated 'Stingel 2002' (on the reverse of each panel)
celotex insulation panel, wood and aluminum; diptych
95 x 92 3/4 in.
Executed in 2002.*

魯道夫·斯丁格爾 (1956 年生)
無題 Celotex隔熱板 木材 鋁材; 雙聯畫 2002年作

€300,000-500,000 | US\$340,000-560,000 | £260,000-430,000

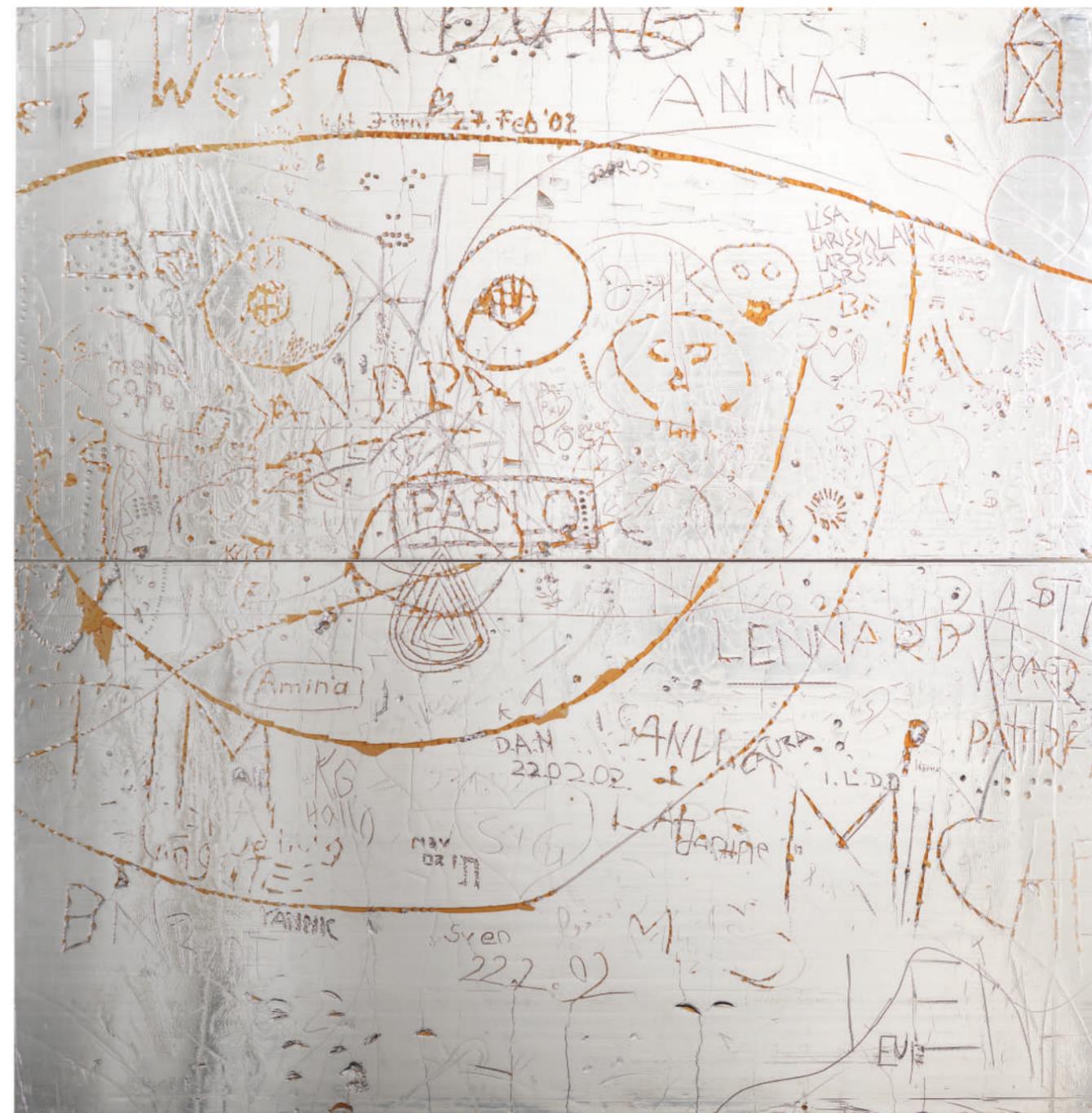
PROVENANCE

Paula Cooper Gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2011

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 287; un détail de l'œuvre p. 286;
une vue de l'exposition p. 382).
Vienne, 21er Haus des Belvedere, *Die Sprache der Dinge - Materialgeschichten aus der Sammlung*,
juin 2016-janvier 2017, p. 117 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 97).

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat d'authenticité du Studio Rudolf Stingel.





Jean-Michel Basquiat, LNAPRK, 1982. Whitney Museum of American Art, New York, United States. © Estate of Jean-Michel Basquiat. Licensed by Artstar, New York. Photo © Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala.

For Rudolf Stingel, painting is something that we all do every day. We leave our mark as we move through the world, adding to a fabric of marks left by others. He minimises his own creative role, often inviting gallery-goers to get involved in his art.

This is one of Stingel's "Celotex" works. It is a large section of foil-faced insulation board that has been incised with graffiti by the viewing public. Names, dates, love-hearts and a huge smiling face are carved and punched into the soft silver surface. The composition is the result of many different hands and voices. Like a mirror, the silver also reflects the viewer. It makes them part of the work.

For his mid-career retrospective in 2007, Stingel lined the walls of the Museum of Contemporary Art, Chicago with Celotex. For the show's second leg, these inscribed panels were installed above unmarked ones at the Whitney Museum of American Art in New York. The visitors gradually created a silver room of elaborate, floor-to-ceiling engravings. The present work was modified when shown in Vienna in 2016.

Stingel sees art as universal, democratic and accessible. In 1989 he published *Instructions*, a do-it-yourself guide to making a "Stingel" painting. In 2004 he carpeted New York's Grand Central Station, transforming the passage of 125,000 daily commuters. He has also mounted carpet to museum walls, asking viewers to brush transient "paintings" into its plush surface with their hands.

Stingel believes that a painting is not meaningful in itself, but produces meaning in each encounter with a viewer. This work is a physical demonstration of this idea. Its surface is not one man's personal expression, but a site of collective, open-ended creation.



Installation view, Rudolf Stingel, 2007. Museum of Contemporary Art, Chicago, United States. © Rudolf Stingel. Photo © All rights reserved.



Artist Rudolf Stingel before an exhibition press conference, "Rudolf Stingel. Live", at the Neue Nationalgalerie of Berlin, 9 February 2010, Germany. Photo © Picture Alliance / DPA / Alina Novopashina / Bridgeman Images.

SARAH
33 LUCAS



SARAH LUCAS

■ λ 33

Hoolian

signé, numéroté et avec le cachet de fondeur 'SARAH LUCAS 4/6 PANGOLIN EDITIONS' (au-dessous)
bronze à patine dorée sur briques en ciment
47 x 55 x 55 cm.
Réalisée en 2013, cette œuvre porte le numéro quatre d'une édition de six exemplaires
et deux épreuves d'artiste.

*signed, numbered and with the foundry stamp 'SARAH LUCAS 4/6 PANGOLIN EDITIONS' (to the underside)
bronze with golden patina on concrete bricks
18½ x 21¾ x 21¾ in.
Executed in 2013, this work is number four from an edition of six and two artist's proofs.*

莎拉·盧卡斯 (1962 年生)
Hoolian 青銅 鑲金 2013 年作 版數: 4/6, 另有藝術家版本兩版

€100,000-150,000 | US\$110,000-160,000 | £86,000-130,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste
Kurimanzutto Gallery, Mexico
Acquis auprès de celle-ci en 2013

EXPOSITION

Venise, Pavillon central à la 55^e exposition internationale d'art, La Biennale de Venise, The
Encyclopedic Palace, *Sarah Lucas*, juin-novembre 2013.
Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 183; une vue de l'exposition p.
366).
Vienne, 21er Haus des Belvedere, *Sammlung Titze revisited, Skulpturale Highlights im Unteren
Belvedere*, février 2015, No. 6.

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat d'authenticité des archives Sarah Lucas et de la
galerie Kurimanzutto.





Sarah Lucas, *The Encyclopaedic Palace*, 1 June - 24 November 2013, 55th Venice Biennale, Italy. © Sarah Lucas.

Photo © Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC - Photographer: Francesco Galli.

(Other works visible: Sarah Lucas, *Patrick More*, *Dacre*, *Nahuiollin*, *Nduda*, *Realidad*, 2013. © Sarah Lucas.)

Hoolian (2013) is one of six bronze sculptures created for Sarah Lucas' presentation at the Venice Biennale in 2013. Displayed in the sculpture garden of the Central Pavilion, they formed part of the exhibition "The Encyclopaedic Palace" curated by Massimiliano Gioni. The works were cast from stuffed tights: a medium that Lucas had previously explored in her sexually-provocative "Bunnies" and "NUDs". Here, however, they are transformed into sleek bronze forms, their gleaming organic curves reminiscent of works by Constantin Brâncuși.

After hitchhiking around Europe as a teenager, Lucas studied at Goldsmiths College. She came to prominence in the 1990s. Her first major project was "The Shop" in East London, where she sold handmade keyrings, t-shirts, ashtrays and other items with fellow artist Tracey Emin. Both, along with Damien Hirst, Gary Hume and others, were part of a generation known as the "YBAs" (Young British Artists). They were subversive and irreverent, seeking to shock their audiences. Lucas was regarded as one of the wildest.

Working across sculpture, photography and installation, Lucas places nudity, sex and the human body at the center of her practice. She has worked with found materials ranging from food to cigarettes to newspapers and furniture. She first discovered the potential of tights during her days in "The Shop". "I made an octopus out of tights stuffed with newspaper," she explained. "And I really liked it. I thought, "Tights are sexy, in a way. So I'll do something else with them."¹⁾

In embracing bronze—a material with a rich history—Lucas posed a feminist challenge to a male-dominated canon. She explains that the "fragility" of the "NUDs" prompted me to find a way to make them harder, and that's when I started experimenting with bronze, which connected them to a whole lineage of abstract sculpture."²⁾ Both seductive and surreal, *Hoolian* stakes out new territory for the medium.

¹⁾ S. Lucas, quoted in M. Collings, *Sarah Lucas*, London, 2002, p. 89.

²⁾ S. Lucas, quoted in "It's Raining Stones: Sarah Lucas in Conversation with Massimiliano Gioni", in *Sarah Lucas: Au Naturel*, exhibition catalog, New Museum, New York, 2019, p. 21.



Julian Simmons, *Portrait of Sarah Lucas*. Photo © Julian Simmons.

"I MADE AN OCTOPUS OUT OF TIGHTS STUFFED WITH NEWSPAPER, AND I REALLY LIKED IT. I THOUGHT, "TIGHTS ARE SEXY, IN A WAY. SO I'LL DO SOMETHING ELSE WITH THEM."

SARAH LUCAS



SETH
34 PRICE

230



SETH PRICE

■ 34

Soft History

jet d'encre UV sur polystyrène formé sous vide sur des cordes nouées; triptych
(i) 235 x 117 x 7 cm.
(ii) 235 x 116 x 6 cm.
(iii) 235.5 x 114.5 x 8 cm.
Réalisé en 2012.

*UV-cured inkjet on polystyrene vacuum-formed over knotted ropes; triptych
(i) 92½ x 46⅞ x 2¾ in.
(ii) 92½ x 45⅞ x 2⅞ in.
(iii) 92¾ x 45⅞ x 3⅞ in.
Executed in 2012.*

塞斯·普莱斯 (1973 年生)
柔軟的歷史 UV噴墨 聚苯乙烯 結繩 2012年作

€100,000-200,000 | US\$120,000-220,000 | £86,000-170,000

PROVENANCE

Petzel Gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2012

EXPOSITION

New York, Petzel Gallery, *Seth Price, Folklore U.S.*, octobre-décembre 2012.
Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 240-241).

BIBLIOGRAPHIE

B. Funcke, *Seth Price Knots*, New York, 2018 ((i) illustré en couleurs n.p.; (iii) illustré à l'envers en couleurs n.p.).

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat d'authenticité de l'artiste et de la Galerie Petzel.





Seth Price, *Essay with Knots*, 2008. Donation of Marlene Hess et James D. Zirin and donation of the Speyer Family Foundation, Museum of Modern Art (MoMA), New York, United States. © Seth Price. Photo © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.

Soft History (2012) is a large-scale triptych from Seth Price's major series of "Knot Paintings." Each of its three panels is covered in twists of rope, and then vacuum-sealed in plastic. Price is fascinated by the relationship between art and consumerism, and his works explore the way that images and ideas circulate in the internet age. The ropes in *Soft History* resemble tangled thoughts, packaged up as mass-produced commodities.

Price studied literature and political science at Brown University, and began making art at the turn of the millennium. Based in New York, he works across multiple media. His practice includes painting, sculpture, video, installation and photography, as well as music and fashion design. He is a writer and philosopher as much as an artist, and has published novels, criticism and poetry.

In 2002, Price wrote an important text entitled *Dispersion*. In it, he discussed the differences between high art and popular culture. One is seen as unique and authentic, he explained. The other lends itself to mass reproduction. What would happen, he asked, if the two worlds merged? Price later printed the essay and used it as the basis for his 2008 "Knot Painting" *Essay with Knots*, now held in the Museum of Modern Art, New York.

Soft History was made four years later, coinciding with Price's presentation at "documenta 13" in Kassel. The rope's patterns are deliberately scrambled, like strands of paint or evolving ideas. Plastic—a material once associated with modernity and progress—traps them forever. The work imagines what knowledge, history and creativity might look like if they could be wrapped, sealed and distributed like packaged goods.

"PAINTING IS LIKE A HISTORICALLY PERFECTLY EVOLVED ART FORM. IT'S LIKE THE WAY A COCKROACH OR A SHARK IS PERFECTLY EVOLVED. OF COURSE, IT DOES CONTINUE TO EVOLVE BUT THE HANGING, TWO-DIMENSIONAL OBJECT BOUNDED BY A FRAME CAN GO ON FOREVER BECAUSE IT'S SO GOOD."

SETH PRICE



TONY
35 SMITH



TONY SMITH

■ 35

For V.T.

signé, titré, daté, numéroté et avec le cachet de fondeur 'T. SMITH "FOR V.T." 1969 4/6 WORK EXECUTED BY Lippincott NORTH HAVEN CONN' (au-dessous)

bronze soudé à patine noire

71 x 150 x 152 cm.

Réalisée en 1969, cette œuvre porte le numéro quatre d'une édition de six exemplaires et une épreuve d'artiste.

signed, titled, dated, numbered and with the foundry stamp 'T. SMITH "FOR V.T." 1969 4/6 WORK EXECUTED BY Lippincott NORTH HAVEN CONN' (to the underside)

welded bronze with black patina

28 x 59 x 59 7/8 in.

Executed in 1969, this work is number four from an edition of six and one artist's proof.

托尼·史密斯 (1912-1980)

致V.T. 黑銅 1969年作 版數: 4/6, 另有藝術家版本一版

€120,000-180,000 | US\$140,000-200,000 | £110,000-150,000

PROVENANCE

Tony Smith Estate, New York

Paula Cooper Gallery, New York

Collection Bernar Venet, Le Muy (acquis auprès de celle-ci en 1989)

Acquis auprès de celle-ci en 2004

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de la sculpture de Tony Smith, réalisé par la Fondation Tony Smith et publié par MIT Press en 2024.



EXPOSITION

Newark, Newark Museum et New Jersey State Council on the Arts (octobre-novembre); Montclair, Montclair Art Museum (novembre-janvier); Princeton, Art Museum of Princeton University (janvier-février); Trenton, New Jersey State Museum (février-avril); Vineland, Cumberland County College (avril-mai); Holmdel, Garden State Arts Center (juin-août); Morristown, Morris Museum (octobre), *Nine Sculptures by Tony Smith*, 1970-1971 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition n.p.).

New York, M. Knoedler & Co., *Tony Smith: Recent Sculpture*, mars-avril 1971 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition pp. 21 et 30).

New York, Paula Cooper Gallery, *Changing Group Exhibition*, juin 1986 (un autre exemplaire exposé).

New York, Paula Cooper Gallery, *Group Exhibition*, septembre 1986 (un autre exemplaire exposé).

Cambridge, Bakalar Sculpture Gallery, List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, *Tony Smith: The Shape of Space*, janvier-avril 1987 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition pp. 4-5).

Münster, Westfälisches Landesmuseum (février-avril); Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg (mai-juin), *Tony Smith - sculptures et dessins, 1961-1969*, 1988, p. 72, No. 8 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 9).

Münster, Westfälisches Landesmuseum (février-avril); Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg (mai-juin), *Tony Smith: Sculptures and Drawing, 1961-1969*, 1988 (un autre exemplaire exposé).

New York, Paula Cooper Gallery, *Changing Group Exhibition*, décembre 1988-janvier 1989 (un autre exemplaire exposé).

New York, Paula Cooper Gallery, *Group Exhibition*, janvier-février 1992 (un autre exemplaire exposé).

Madrid, Fundación Torre Picasso (juin-juillet); Bilbao, Sala Rekalde (décembre-janvier); Nice, Galerie Carrée, Villa Arson (janvier-mars); Genève, Musée d'Art Moderne et Contemporain (septembre-janvier); Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne (mai-juillet); Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art (septembre-janvier); Londres, Serpentine Gallery (avril-mai), *Tony Smith*, 1992-1996, p. 104, No. 7 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 105, 107-109, 112-113).

Oslo, Galleri Riis, *Tony Smith: Sculptures 1956-1969*, mai-juin 1994 (un autre exemplaire exposé).

Seoul, Kukje Gallery, *Tony Smith*, septembre-octobre 1997 (un autre exemplaire exposé).

New York, Matthew Marks Gallery, *Tony Smith: For Series*, janvier-février 2002 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition n.p.).

Valence, Instituto Valenciano de Arte Moderno, *Tony Smith*, mars-mai 2002 (un autre exemplaire exposé; la maquette en carton illustrée p. 99).

Paris, Palais de Tokyo, *Spy Numbers*, mai-août 2009, No. 9 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs p. 79 in *Palais de Tokyo Magazine*, No. 9, été 2009).

Paris, Palais de Tokyo, *Chasing Napoleon*, octobre-janvier 2010, No. 10 (un autre exemplaire et illustré en couleurs p. 84 in *Palais de Tokyo Magazine*, No. 10, automne 2009).

Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld (septembre-novembre); Vaduz, Kunsthauus Liechtenstein, Vaduz (février-avril); Toulouse, Musée Les Abattoirs, Festival International d'Art de Toulouse (mai-septembre), *Kiki Smith, Seton Smith, Tony Smith*, 2012, p. 239 (un autre exemplaire exposé).

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*, juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 279; une vue de l'exposition p. 379).

Vienne, 21er Haus des Belvedere, *Sammlung Titze revisited, Skulpturale Highlights im Unteren Belvedere*, février 2015, No. 8.

Vienne, 21er Haus des Belvedere, *Die Sprache der Dinge - Materialgeschichten aus der Sammlung*, juin 2016-janvier 2017, p. 117 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 98; une vue de l'exposition p. 53).

Los Angeles, Pace Gallery, *Tony Smith*, juin-juillet 2022 (un autre exemplaire exposé).

BIBLIOGRAPHIE

E. Rosenberg, "Tony Smith: A Monumental Happening" in *New Jersey Music and Arts* 26, New Jersey, No. 4, décembre 1970, No. 3 (un autre exemplaire illustré).

L. R. Lippard, *Tony Smith*, New York et Stuttgart, 1972, No. 72 (le prototype en bois illustré p. 73).

D. Scott, "Changing the identity of the third dimension" in *South End News*, Boston, 29 janvier 1987.

G. H. Claassen, *Tony Smith's Sculpture: Five Morphological Paradigms*, Indiana University, Bloomington, 1991 (un autre exemplaire illustré n.p.).

G. Didi-Huberman, *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*, Paris, 1992 (le prototype en bois illustré n.p.).

J. Pachner, *Tony Smith: Architect, Painter, Sculptor*, New York University, Institute of Fine Arts, New York, 1993 (un autre exemplaire illustré).

J. Barredo et S. Patxi, "Análisis e Interpretación Geométrica de la Obra de Tony Smith", catalogue d'exposition, Sala Rekalde, Bilbao, 1994 (un autre exemplaire illustré).

S. Marchán Fiz, *La Historia del Cuba: Minimal Art y Fenomenología*, Bilbao, 1994, p. 103.

Catalogue d'exposition, Museum of Modern Art, *Tony Smith: Architect, Painter, Sculptor*, New York, 1998 (un autre exemplaire illustré en couleurs p. 165).

T. Smith, S. Smith et K. Smith, *Not An Object. Not A Monument: The Complete Large-Scale Sculpture of Tony Smith*, Göttingen et New York, 2007, p. 92.

R. Bouthillier, "Chasing Napoleon: Palais de Tokyo" in *Esse*, Paris, 15 octobre 2009-17 janvier 2010, p. 2.



Installation view of Tony Smith, *For V.T.*, 1969, and Adrian Ghenie, *The Flight into Egypt I*, 2008, "Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection", 2014, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, Vienna. (Other work visible: Nigel Cooke, *In Da Club - The Rapture*, 2010. © Nigel Cooke.)





For V.T. (1969) is a six-sided shape in black bronze. Viewed from some angles, it looks like a near-perfect cube. From others, the form reveals a sharp diagonal slant. Tony Smith's hard-edged sculptures, which he began making relatively late in life, are often described as Minimalist. He saw them in more spiritual, intuitive terms, relating to the underlying order of the world. "I think the volume of my work has much to do with a response to contemporary life generally," he said. "... I have always admired very simple, very authoritative, very enduring things."¹¹

¹¹ T. Smith, quoted in L. Lippard, "Tony Smith: Talk About Sculpture", in *ArtNews*, New York, April 1971, p. 48.

Born in 1912, Smith studied under László Moholy-Nagy at the New Bauhaus, Chicago, during the late 1930s. He apprenticed with the architect Frank Lloyd Wright before becoming an architectural designer himself. In 1945 he moved to New York, where he became close friends with the Abstract Expressionist painters Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko and Clyfford Still. He began to turn away from architecture in the late 1950s, and made *Black Box*, his first steel sculpture, in 1962.

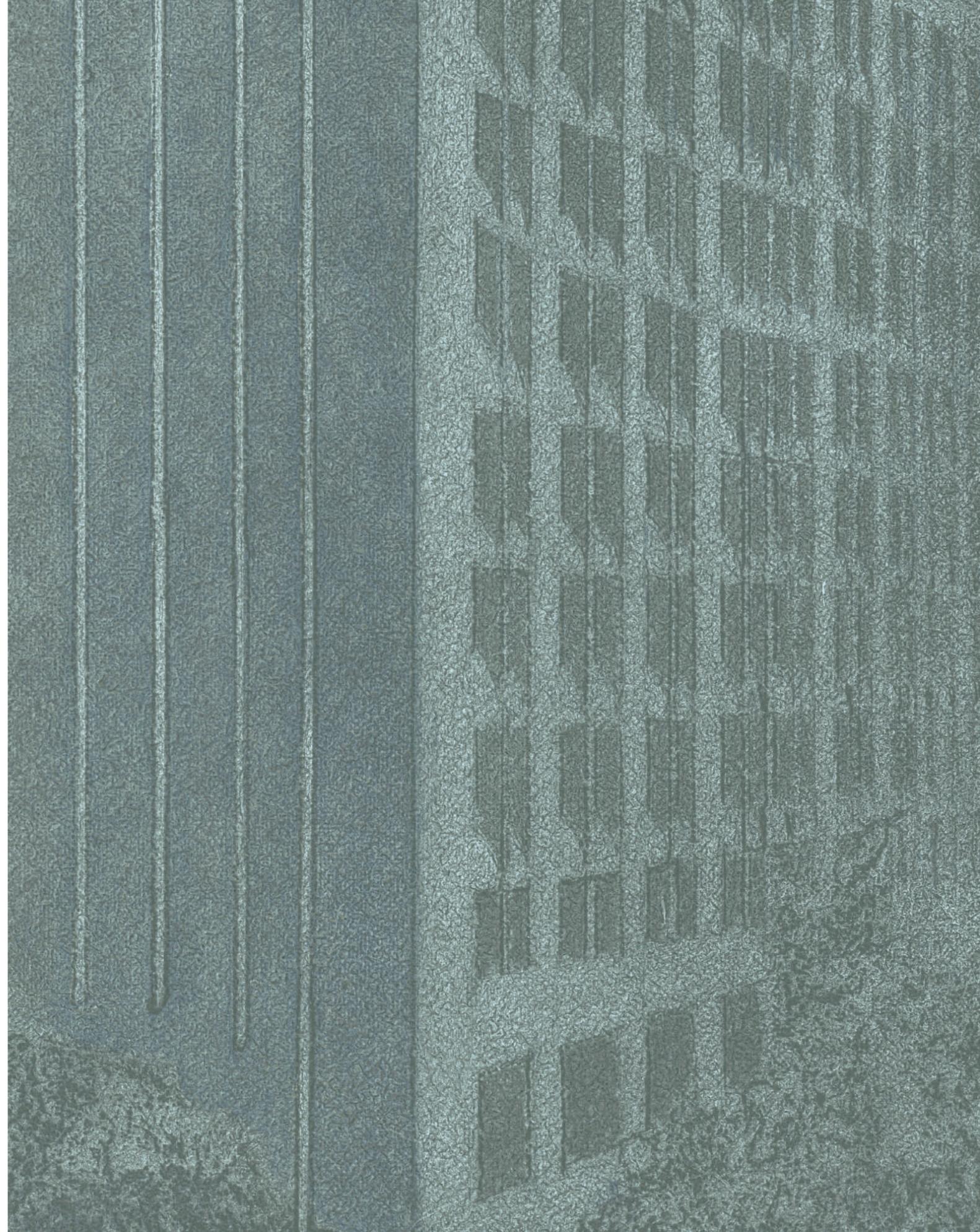
Smith's architectural background informed his sculptures. They were often monumental. He drew upon nature, including the microscopic structure of crystals, for their sophisticated geometry. He worked with tetrahedrons and octahedrons, shapes whose potential he felt had not been explored in art. He wanted to make mysterious and powerful objects that proposed new understandings of their environment.

For V.T. is part of a series Smith began working on while teaching at the University of Hawaii in the summer of 1969. He dedicated the nine sculptures in this body of work to nine friends, several of whom were his colleagues in Hawaii. The works began as small marbles, were scaled up in plywood, and finally were constructed in bronze with a special black patina. Another version of *For V.T.* from the edition of six is in collection of the Museum of Fine Arts, Boston.

Burckhardt Rudolph, Tony Smith, Orange, N.J., 1966.
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, United States.
© Adagp, Paris, 2023. Photo © Albright-Knox Art Gallery, Dist.
RMN-Grand Palais / image AKAG.



RICHARD
36 ARTSCHWAGER



RICHARD ARTSCHWAGER

■ f 36

School

signé, titré et daté "'School" R. Artschwager '66' (au dos)
acrylique sur Celotex; dans un cadre d'artiste
127,6 x 80 cm.
Peint en 1966.

*signed, titled and dated "'School" R. Artschwager '66' (on the reverse)
acrylic on Celotex; in an artist's frame
50¼ x 31½ in.
Painted in 1966.*

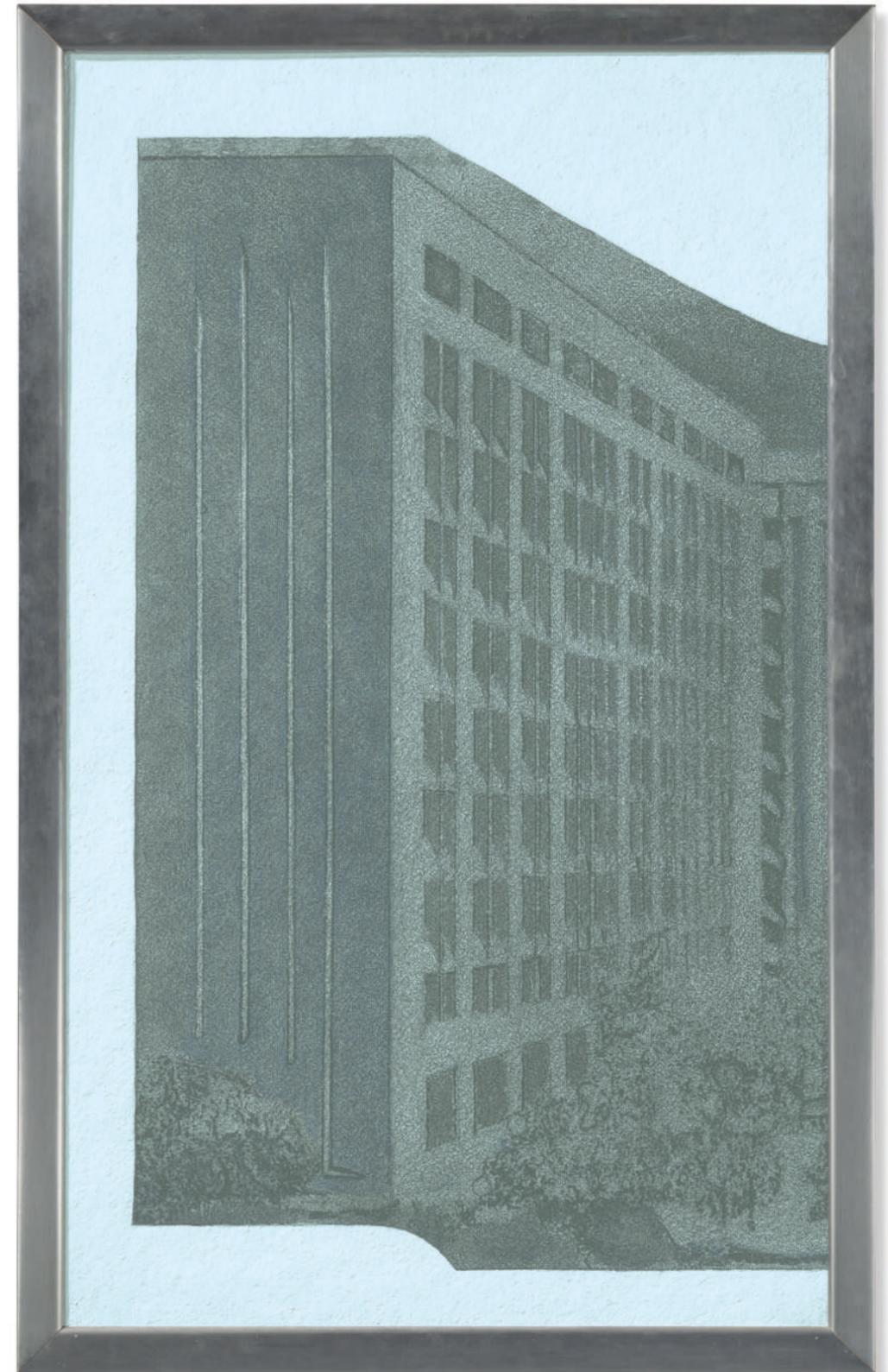
理查德·阿特施瓦格·恩茨 (1923-2013)
學校 丙烯 纖維板 藝術家原框 1966年作

€60,000-80,000 | US\$66,000-87,000 | £52,000-69,000

PROVENANCE

Leo Castelli Gallery, New York
Galerie Reinhard Onnasch, Berlin
Collection Loïc Malle, Paris
Acquis auprès de celle-ci

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat d'authenticité de l'artiste.





Gerhard Richter, *Verwaltungsgebäude*, 1964, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), San Francisco, United States.
© Gerhard Richter 2023 (0156). Photo © All rights reserved.

School (1966) is one of Richard Artschwager's "Celotex" paintings. He began these works in the early 1960s, at the dawn of his career. Depicting everyday subjects on an unconventional surface, they aligned his practice with the evolution of Pop Art and Minimalism during this period.

Artschwager was born in Washington, D.C. in 1923, to parents of Prussian and Ukrainian origin. After graduating with a science degree from Cornell University, he decided to pursue his love of art. He studied for a year in Paris with Amédée Ozenfant, and began his career making furniture. Industrial materials would later come to play key roles in his paintings and sculptures, which explored the distinction between artwork and object.

Inspired by Franz Kline, Artschwager first made use of Celotex in 1962. Made of dried sugarcane fibres, it is a material typically used for building insulation. Much like the German artist Gerhard Richter, who began working with found photographs during this period, Artschwager would frequently use images he found in newspapers and magazines. He methodically transposed them onto Celotex using a grid.

Artschwager found that the material's distinctive variegated texture gave the images a coarse, grainy quality. The results look like old photographs or newsprint—the very things that the artist had used as sources. "Celotex ... had this roughness, the look of pinhole photographs," he explained. "You see, it replaced the human touch that the photo didn't have ... I wanted something that had the feel of drawing, the character of painting, and introduced the look of mechanical reproduction."¹¹

¹¹ R. Artschwager, quoted in S. H. Madoff, "Richard Artschwager's Sleight of Mind," in *Art News* 87, No. 1, New York, January 1988, p. 118.

"CELOTEX... HAD THIS ROUGHNESS, THE LOOK OF PINHOLE PHOTOGRAPHS. YOU SEE, IT REPLACED THE HUMAN TOUCH THAT THE PHOTO DIDN'T HAVE... I WANTED SOMETHING THAT HAD THE FEEL OF DRAWING, THE CHARACTER OF PAINTING, AND INTRODUCED THE LOOK OF MECHANICAL REPRODUCTION."

RICHARD ARTSCHWAGER



ADAM
37 PENDLETON

250



A

ADAM PENDLETON

■ 37

Black Dada (K/A)

encre sérigraphique sur toile montée sur panneau; diptyque
193 x 244 cm.
Réalisé en 2012.

*silkscreen ink on canvas mounted on panel; diptych
76 x 96 1/8 in.
Executed in 2012.*

亞當·彭德爾頓 (1984年生)
黑色達達(K/A) 網版印刷 畫布 裱於木板；雙聯畫 2012年作

€80,000-150,000 | US\$90,000-170,000 | £69,000-130,000

PROVENANCE

Pace Gallery, Londres
Acquis auprès de celle-ci en 2012

EXPOSITION

Londres, Pace Gallery, *Adam Pendleton: I'll Be Your*, septembre-octobre 2012, No. 3 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 3).
Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*, juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 227).
Londres, Whitechapel Gallery, *Adventures of the Black Square: Abstract Art and Society 1915-2015*, janvier-avril 2015, p. 280, No. 102 (illustré en couleurs p. 157).

BIBLIOGRAPHIE

S. Indrisek, "Studio Check: Adam Pendleton" in *Modern Painters*, octobre 2012 (la série mentionnée pp. 44-47).





Installation view, Adam Pendleton, *Personne et les autres*, 2015, The 56th Venice Biennale, Italy. © Adam Pendleton. Photo © All rights reserved.

For Adam Pendleton, “Black Dada” is more than a series of works. It is his personal manifesto. Just as the Dada artists reacted to the violence of the First World War, he argues, so too should art respond to ongoing racial conflict.

Pendleton conceived the idea of “Black Dada” in 2008. He took the name from the 1964 poem “Black Dada Nihilismus” by the American beat poet Amiri Baraka. Baraka, formerly known as LeRoi Jones, was a leading figure in the Black Arts Movement of the 1960s. Pendleton began to draw links between the movement’s revolutionary spirit and the art of the European and American avant-gardes. He wrote: “History is an endless variation, a machine upon which we can project ourselves and our ideas.”¹⁾

The present work is one of Pendleton’s “Black Dada” paintings. These works consist of black forms silkscreened onto black canvas. Their structures are based on enlarged photocopies of *Incomplete Open Cubes* (1974) by Sol LeWitt, who was one of the artist’s first collectors. They also incorporate letters from the phrase “Black Dada”—in this case “K” and “A”.

For his exhibition at the Venice Biennale in 2015, Pendleton displayed examples of these paintings alongside references to “Black Lives Matter”: a movement that underpins much of his practice.

Pendleton works in a variety of media. Alongside painting, he explores collage, video and performance. In 2017 he published the *Black Dada Reader*, drawing together texts and ideas that have inspired his approach. As well as Baraka’s poem, they include Hugo Ball’s “Dada Manifesto” of 1916, as well as writings by figures such as Gertrude Stein, Ad Reinhardt, Félix González-Torres and the jazz musician Sun Ra.

¹⁾ A. Pendleton, quoted in *Black Dada*, in *Black Dada Reader*, London, 2017, p. 344.

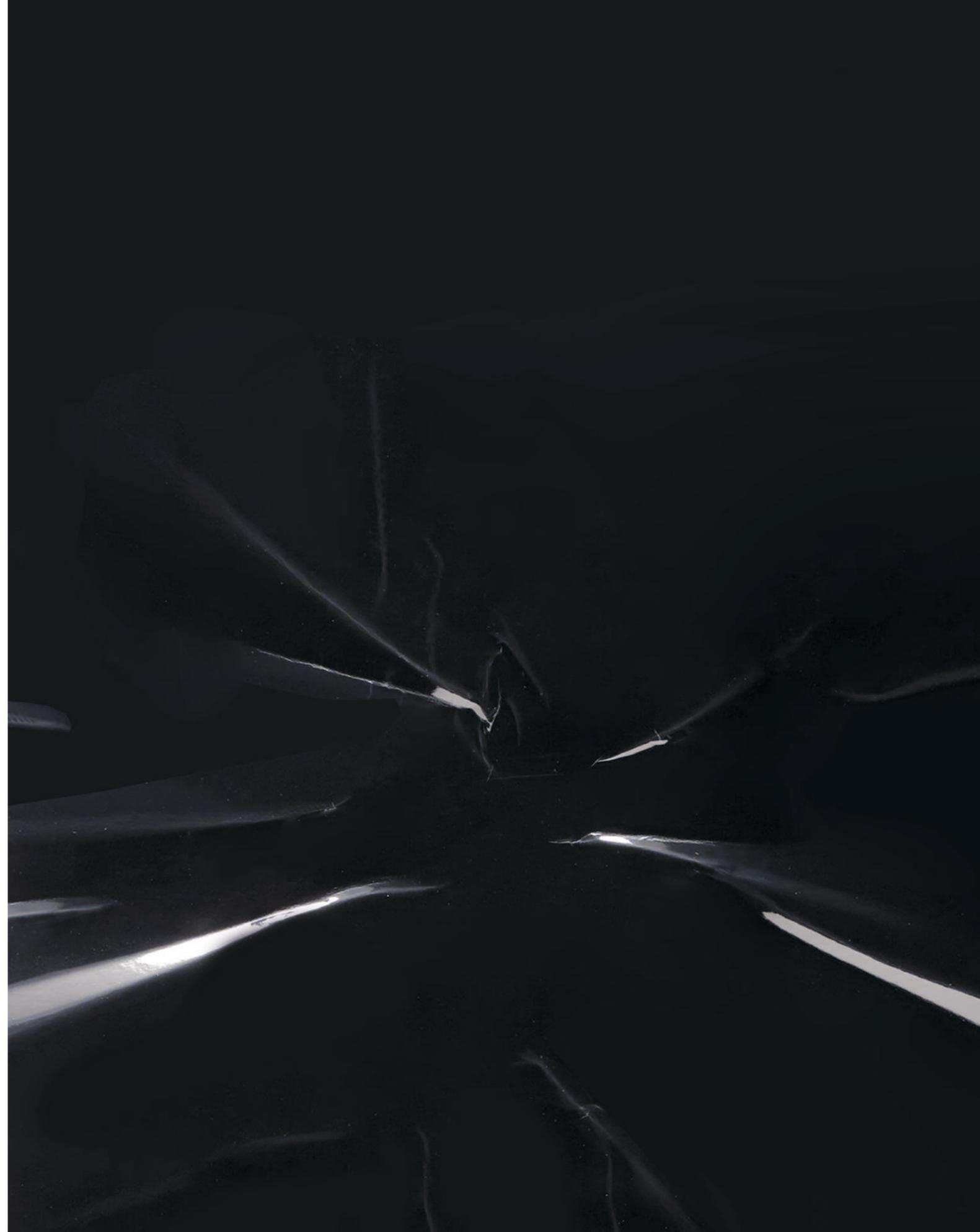
“HISTORY IS AN ENDLESS VARIATION, A MACHINE UPON WHICH WE CAN PROJECT OURSELVES AND OUR IDEAS.”

ADAM PENDLETON



WOLFGANG
38 TILLMANS

256



WOLFGANG TILLMANS

λ 38

Lighter 66

signé, titré et daté au graphite "Lighter 66", 2008, unique' (au dos)
tirage C-print
image/feuille: 61 x 50.8 cm.
Réalisée en 2008, cette œuvre est unique.

signed, titled and dated in graphite "Lighter 66", 2008, unique' (on the reverse)
C-print
image/sheet: 24 x 20 in.
Executed in 2008, this work is unique.

沃爾夫岡·提爾曼斯 (1968年生)
打火機66 C型印刷 2008年作; 作品僅有一件

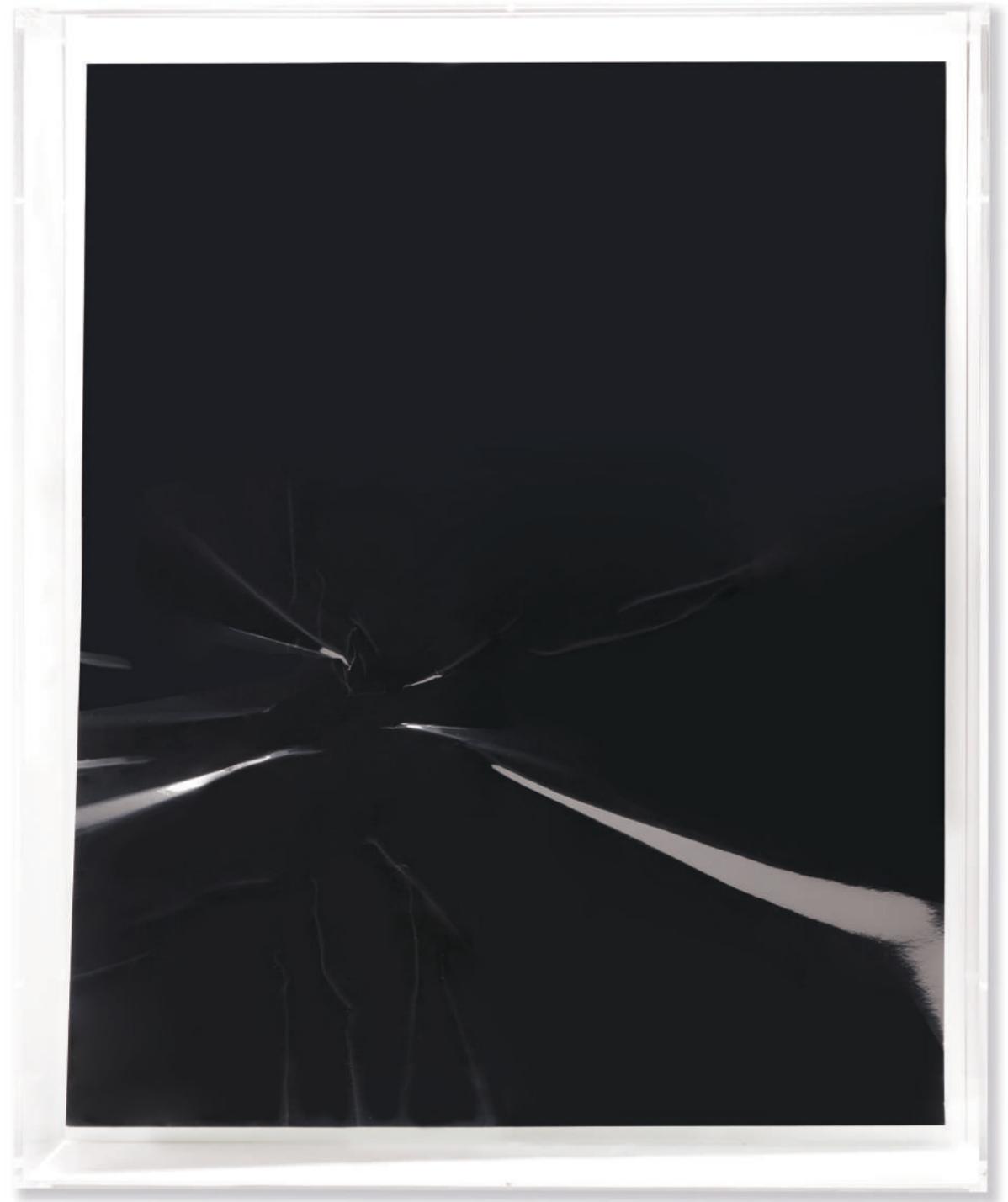
€15,000-20,000 | US\$17,000-22,000 | £13,000-17,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste
Andrea Rosen Gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 2008

EXPOSITION

Vienne, Winter Palace & 21er Haus des Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*,
juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 293).





Wolfgang Tillmans, 1998. Photo © Bernd Klein.

The German artist Wolfgang Tillmans rose to prominence during the 1990s, and in 2000 became the first photographer to win the Turner Prize. His intimate portraits, party scenes and still lifes are closely connected to the anti-establishment subcultures of London and Berlin. His inventive practice pairs intimacy and playfulness with a commitment to social awareness and a persistent questioning of existing values and hierarchies.

During the past two decades Tillmans has increasingly explored his medium's abstract and material properties. *Lighter 66* (2004) comes from a series in which the photographic paper becomes a sculptural object. Tillmans was inspired by the way a sheet of paper crumpled when a printer jammed in his studio.

Each "Lighter" work is a unique chromogenic print, created without a camera. The photographic paper receives its colour through exposure to light and chemicals. Sometimes Tillmans creases the sheet before development, and sometimes afterwards. The process results in a range of alternately vivid and subtle, single or multiple colour-fields. The puckered paper is presented in an acrylic vitrine to heighten its sculptural quality.

"For me, the abstract picture is already objective," says Tillmans, "because it's a concrete object and represents itself: the paper on which the picture is printed is for me an object, there is no separating the picture from that which carries it."¹¹

¹¹ W. Tillmans, quoted in D. Pietz, "Man fotografiert, was man liebt", in *Süddeutsche Zeitung*, Munich, 20 February 2007, p. 13.

"FOR ME, THE ABSTRACT PICTURE IS ALREADY OBJECTIVE, BECAUSE IT'S A CONCRETE OBJECT AND REPRESENTS ITSELF: THE PAPER ON WHICH THE PICTURE IS PRINTED IS FOR ME AN OBJECT, THERE IS NO SEPARATING THE PICTURE FROM THAT WHICH CARRIES IT."

WOLFGANG TILLMANS



PAOLA
39 PIVI



PAOLA PIVI

■ 入 39

What is my name

plume, mousse d'uréthane, plastique, plumes et bois
235 x 118 x 133 cm.

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

feathers, urethane foam, plastic, feathers and wood

92½ x 46½ x 52¾ in.

Executed in 2007, this work is number one from an edition of three.

波拉·彼薇 (1971年生)

我的名字是什麼 聚氨酯泡沫 塑料 羽毛 木頭 2007年作 版數: 1/3

€30,000-50,000 | US\$33,000-55,000 | £26,000-43,000

PROVENANCE

Galleria Massimo de Carlo, Milan

Acquis auprès de celle-ci en 2007

EXPOSITION

Venise, Tese Bella Novissima, Arsenale di Venezia (juin-août); Toulouse, Festival de Création Contemporaine, Le Printemps de Septembre, No. 11 (septembre-octobre); *Hamsterwheel*, 2007-2008 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition du Festival de Création Contemporaine, *Le Printemps de Septembre* à Toulouse).

Vienne, Winter Palace & 21er Haus de Belvedere, *Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection*, juin-octobre 2014 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 233; un détail de l'œuvre p. 232; une vue d'intérieur p. 344; une vue de l'exposition p. 392).

Vienne, 21er Haus des Belvedere, *Sammlung Titze revisited, Skulpturale Highlights im Unteren Belvedere*, février 2015, No. 11.





Paola Pivi at the Venice Biennale, 6th June 2007. Venice, Italy. Photo © Guillaume Ziccarelli.

Exhibited in 2007 in the context of the Venice Biennale, *What is my name* (2007) is the first of Paola Pivi's iconic bear sculptures. More than two meters tall, the creature towers above the viewer. From a distance it looks alarmingly real. Up close, we realise that it is covered in feathers. It is surreal, alluring and terrifying.

Pivi was born in Italy. She originally wanted to become an engineer before deciding to pursue art. Her practice includes sculpture, video, photography, performance and installation. She uses humour and displacement to make us reconsider the world around us.

Pivi believes in spirit animals. While her early work featured ostriches, zebras and donkeys, she felt a particular connection to bears. Her obsession was sparked by a trip to Alaska in 1996, where she saw one for the first time. The danger of the encounter, she recalls, was both overwhelming and thrilling.

In 2006, Pivi moved to Alaska, where she continues to live and work. Over the years, the bear sculptures have come to define her practice. By using feathers, the artist gives her creatures a sense of exoticism and flamboyancy. In doing so, she highlights our distance from nature. The bears seem like beings from another world: strange curiosities that we cannot quite comprehend.

At the same time, for Pivi, these works are deeply personal. For all their playfulness, their anthropomorphic qualities offer timely warnings to humanity. "Polar bears, before being in pain from global warming, were and are amazing and strong beautiful creatures," she explains, "and they are not so different or distant from humans ... Most humans loved a teddy bear at some point in their life, the connection is already there and ancestral."¹¹

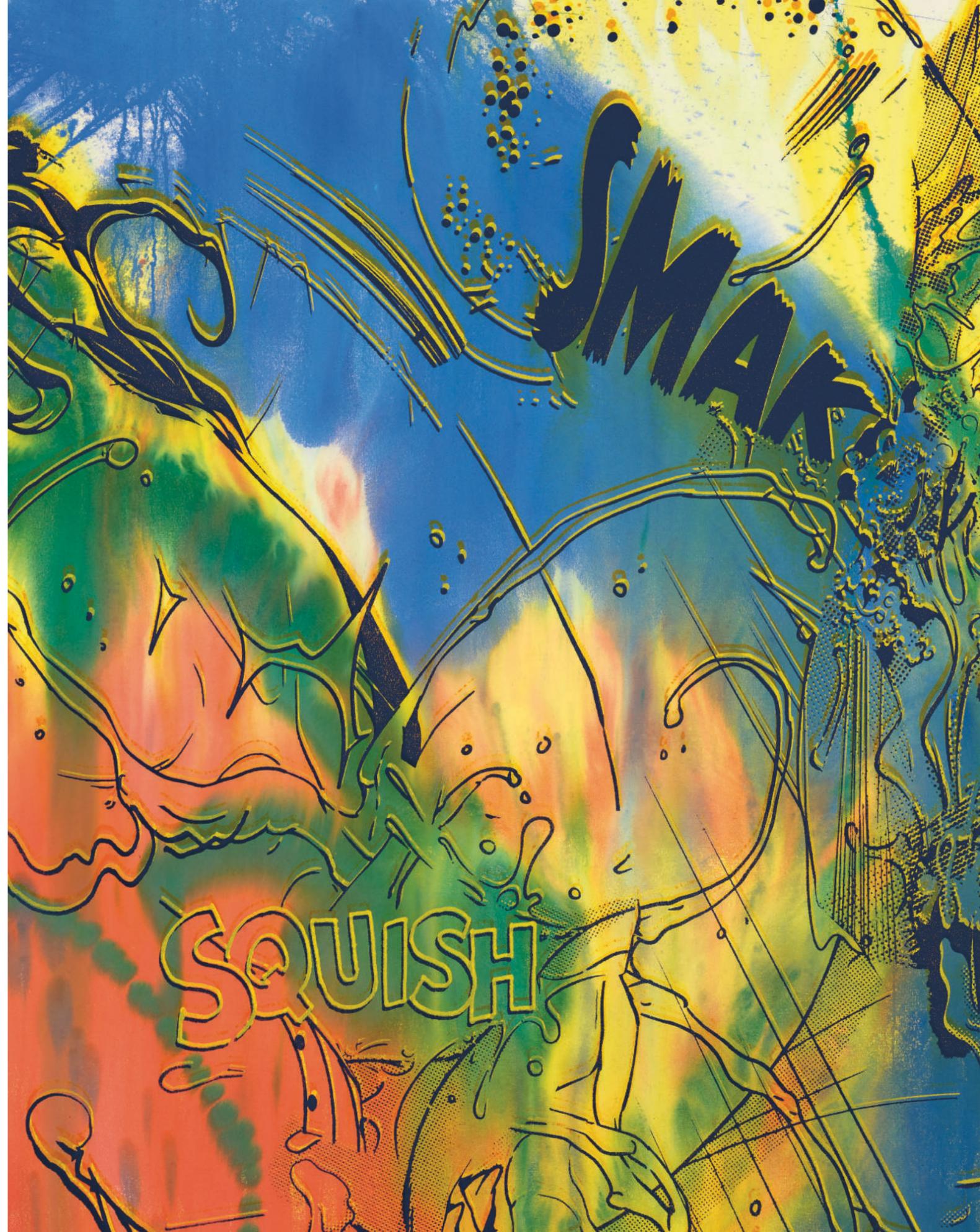
¹¹ P. Pivi, quoted in conversation with M. Westall, in *FAD Magazine*, London, 2 March 2023.

“MOST HUMANS LOVED A TEDDY BEAR AT SOME POINT IN THEIR LIFE, THE CONNECTION IS ALREADY THERE AND ANCESTRAL.”

PAOLA PIVI



TRADUCTION **O**
/ TRANSLATION **O**





LOVE STORIES

La collection d'Anne et Wolfgang Titze est celle d'un couple.

Elle est l'aboutissement d'un long travail, d'intenses dialogues et parfois de tension créative entre eux. Elle reflète leurs goûts, leur curiosité et leur sensibilité.

Ce chemin vers l'art contemporain a commencé en 1995. Il a rencontré les courants artistiques les plus exigeants de l'histoire de l'art. Il a procuré à ces deux voyageurs de grands bonheurs, mais ni les doutes, ni les interrogations ne les ont épargnés.

Anne et Wolfgang Titze, par leurs lectures, leurs échanges avec les artistes, leur proximité avec les galeries, leurs visites de musées et d'expositions, se sont donné le temps nécessaire pour éduquer leur regard et comprendre l'importance d'un geste artistique.

Ils ont souvent privilégié la complexité, la subtilité, la délicatesse et la force d'une œuvre.

La collection consacre ainsi une part importante à l'art conceptuel et au minimalisme.

Elle rend hommage à des artistes aujourd'hui reconnus, parmi lesquels de nombreuses femmes.

Restée discrète malgré ses fréquents prêts muséaux, cette collection a été révélée au public en 2014, lorsque le Palais du Belvédère à Vienne a accueilli cent cinquante œuvres de la collection Titze pour l'exposition « Love Story ».

Le produit de cette vente financera une dotation affectée à la création d'une fondation qui établira des collaborations à long terme avec des institutions en Autriche, en France et en Suisse. Cette vente permettra de réaliser une ambition : faire vivre la collection d'Anne et de Wolfgang Titze et en assurer la pérennité.

Anne Titze (née Anne de Boismilon) est française. Elle a été *Grand Reporter (Producer)* pour la prestigieuse émission d'actualités « 60 Minutes » de la chaîne américaine CBS NEWS. Elle produit et réalise aujourd'hui des documentaires et des films d'auteur. Économiste et conseiller d'entreprises, de nationalité autrichienne, Wolfgang Titze nourrit une passion de longue date pour la musique et pour l'art.





COMMENT PARLER D'AMIS ?

Comment parler d'amis ? De grands amis ? Comment parler d'une relation que l'admiration est venue enrichir ? Tant d'années après notre première rencontre, je suis encore subjugué par la rapidité avec laquelle Anne et Wolfgang Titze ont assimilé tant de culture et se sont ouverts à une grande aventure artistique qui perdure encore aujourd'hui...

En un week-end seulement !

D'abord le choc ressenti tandis qu'ils viennent juste de passer le seuil de la porte pour être accueillis dans le Moulin... Au sol, des plaques d'acier assemblées pour former un carré parfait. « J'insiste : Vous pouvez marcher dessus... » dans l'angle de la pièce, une voiture compressée... là encore, des tubes de néon colorés fixés au mur... et au milieu du salon, une spirale très compacte de pierres blanches... Et ce regard interrogateur qui m'incite à préciser que ce relief agressif est un Stella, que son titre est *Gozo* de 1983... L'embarras, la surprise augmentent à chaque description... et Wolfgang me montrant du doigt un grand morceau de feutre marron tenu au mur par deux clous... j'explique, enthousiaste, qu'il s'agit d'une œuvre historique de Robert Morris... 1969 ! ...l'antiforme... en réaction à la rigueur géométrique du minimalisme... Tous ces noms, toutes ces dates, ces titres... à quoi correspondent-ils ? Est-ce que c'est de l'art ?

Un autre monde... un univers étrange...

Oui, la musique, l'opéra... ils maîtrisent parfaitement, ...même la peinture et la sculpture jusqu'au début des années soixante...

Alors, ce week-end ?

Ces trois jours qui auraient pu leur paraître trop long se sont achevés après de longues conversations dans une atmosphère et un enthousiasme extraordinaires... Nos amis étaient prêts et, trente ans plus tard, la démonstration de leur conversion est reconnue par tous. Avec une grande lucidité, un travail d'éducation, de recherche, de rencontres personnelles avec des marchands et les plus grands artistes, avec les visites d'ateliers pour des choix d'œuvres parmi les plus significatives.

Des chef-d'œuvres de Richter à ceux de Judd et LeWitt, de McCracken et Agnes Martin à Kusama, Baselitz et Kiefer, tous les grands noms qui constituent l'histoire depuis ces cinquante dernières années ont enrichi cette collection remarquable.

À ce degré de qualité et d'engagement, avec cette ambition constante d'acquérir des moments d'histoire, leur parcours est exemplaire. Cette collection est un manifeste et nous montre sans ambiguïté que l'on peut dépasser nos limites en passant du stade de l'étonnement à celui de l'affirmation.

Bernar Venet



MA COMPAGNE DE ROUTE

Anne pénètre dans une pièce avec une énergie solaire et une vitalité sans limite. Elle est ma compagne de route, mon amie et une brillante ex-Producer qui a contribué à donner à « 60 minutes » une lecture du monde.

Son regard, à l'affût de tous les détails, est légendaire. Elle est branchée sur haute fréquence et elle enregistre toutes les minuscules fluctuations de la tête et du cœur.

Elle peut déplacer des montagnes. Lorsque nous étions dans une zone de guerre, si nous avions besoin d'un navire, elle nous obtenait toute la flotte.

Elle traque avec férocité la vérité. Elle est sans peur. Que ce soit plonger dans des zones de pauvreté à vous fendre le cœur ou bien dans des jungles hostiles, elle témoigne du sang froid d'un grand explorateur.

Je suis plutôt « tough ». Mais j'ai toujours docilement obéi à ce qu'elle me demandait de faire, même lorsqu'il s'agissait de passer la nuit avec des routiers, au milieu de nulle part, pour compléter un de nos reportages.

Bref, j'aime son étonnante intelligence, sa curiosité et sa quête ardente de la vérité.

J'aime son mari. Leur collection d'art.

Et sa présence- pour toujours- dans ma vie.

Diane Sawyer

Ce qui rend cette collection si formidable, c'est que c'est une œuvre d'art sur l'Art.

Ce n'est pas une collection typique d'aujourd'hui, pas seulement les grands noms des marchands ni ceux des artistes à la mode.

Vous regardez cette collection et vous savez qu'elle est celle de gens intelligents, originaux et sûrs d'eux dans leurs choix.

Le genre de collection que l'on voyait en Europe. Une conversation d'œuvres d'hier et d'aujourd'hui.

Mike Nichols





QUAND LA PRIVATE PASSION SE TRANSFORME EN PUBLIC WEALTH.

Love Stories de la collection Anne et Wolfgang Titze

Un artiste suspendu au plafond par une corde, qui transforme son corps en pinceau pour travailler la matière colorée avec ses pieds sur la toile posée à même le sol, comme s'il se frayait un chemin à travers un champ de bataille d'une dimension à peine humaine. Cette œuvre de Kazuo Shiraga a été prêtée en 2019 par Anne et Wolfgang Titze pour l'exposition *Königsklasse* au palais Herrenchiemsee. La puissance expressive du tableau, poussée à l'extrême, dans laquelle le peintre conjugue l'expérience du pouvoir et de la violence avec celle de la beauté et de l'extase, n'était pas uniquement un centre de gravité esthétique de l'exposition dans les salles édifiées par le roi Louis II. L'œuvre était aussi un exemple emblématique de la très grande qualité de la collection Titze, qui avait déjà dépassé son caractère privé. Car depuis longtemps déjà le couple a entrepris d'ouvrir sa collection au public par de nombreux prêts aux musées et par des participations à des projets exceptionnels.

Nous avons, depuis, passé de nombreuses journées ensemble à réfléchir sur l'art : un voyage permanent non seulement à travers leurs œuvres mais à travers les siècles, les pays et les cultures, poussés par le besoin impératif de comprendre ce qui motive et relie les gens au plus profond d'eux-mêmes. La rencontre d'Anne et Wolfgang Titze avec des tableaux, des sculptures, des bâtiments, des villes, et leur réflexion sur ce qui survit à une génération et sur le regard qui évolue, touchent à la fois au rationnel et au mystique. D'un seul coup, un questionnement factuel et une discussion passionnée peuvent se transformer en une contemplation tranquille. Anne et Wolfgang Titze sont capables de se laisser happer par des œuvres, d'être émus par elles - chaque œuvre de leur collection en témoigne. En même temps, ils savent que le monde condensé dans l'art ne peut être conquis que par un éternel apprentissage, lui, éminemment concret.

Love Story était le titre de la première rétrospective de la Collection Titze en 2014. Il est devenu la devise romantique du couple - observateurs confirmés -, qui, avec un regard aiguisé, a su orchestrer l'ensemble des œuvres dans une dialectique forte. Avec *Love stories*, il s'agit d'un développement au pluriel car les collectionneurs ont un projet stratégique pour l'avenir. La vente d'une trentaine d'œuvres assurera la pérennité de la collection ainsi que de ses objectifs. La *Private Passion* se transforme en *Public Wealth*. De là naît une philanthropie et avec elle une manière de partager de façon pérenne le pouvoir de l'art, à la fois ouvert et visionnaire.

Corinna Thierolf

Historienne d'art, commissaire d'exposition indépendante, autrice.



AUS PRIVATE PASSION ERWÄCHST PUBLIC WEALTH.

Love Stories der Sammlung Anne und Wolfgang Titze

Ein Künstler, der sich mit einem Seil an einer Decke befestigt hat, um den ganzen Körper als Pinsel zu benutzen, der die Farbmaterie auf der am Boden liegenden Leinwand mit seinen rutschenden Füßen gestaltet hat, als kämpfte er sich durch ein Schlachtfeld von menschlich kaum zu bewältigender Dimension. Ein auf diese Weise entstandenes Bild von Kazuo Shiraga aus der Sammlung von Anne und Wolfgang Titze stand 2019 im Zentrum unserer Zusammenarbeit für die Ausstellung „Königsklasse“ in Schloss Herrenchiemsee. Die zum Äußersten gehende Ausdruckskraft des Werks, in dem der Maler die Erfahrung von Macht und Gewalt mit jener von Schönheit und Ekstase verquickt, war nicht nur ein ästhetisches Gravitationszentrum der Ausstellung in den von König Ludwig II erbauten Räumen. Das Bild war zudem idealer Repräsentant für die maßstabsetzende und breit aufgestellte Qualität der Sammlung Titze, welche schon damals die private Dimension des Sammelns hinter sich gelassen hatte. Das Paar war längst aufgebrochen, um die von ihm zusammengetragenen Werke mit der Öffentlichkeit zu verbinden und sich mit Museen und ungewöhnlichen Projekten zu vernetzen.

Seither haben wir viele Tage der Kunstbetrachtung gemeinsam verbracht, eine andauernde Reise nicht nur durch ihre Sammlung, sondern durch Jahrhunderte, Länder und Kulturen, motiviert von dem unbedingten Bedürfnis zu verstehen, was Menschen im Innersten antreibt und miteinander verbinden kann. Dabei ereignet sich die Begegnung von Anne und Wolfgang Titze mit Bildern, Skulpturen, Bauwerken, Städten, Ihre Auseinandersetzung darüber, was von einer Generation erhalten bleibt und wie sich der Blick darauf ändert, in einem Spektrum zwischen Rationalismus und Mystik. Mit einem Schlag kann sich sachliche Befragung und leidenschaftliche Diskussion zur stillen Betrachtung wandeln. Anne und Wolfgang Titze können sich in Werke versenken, sie sind bereit - davon zeugt jedes einzelne Werk ihrer Sammlung -, ergriffen zu werden. Zugleich wissen sie, dass die in Kunst verdichtete Welt nur durch ununterbrochenes, explizit sachliches Lernen erobert werden kann.

Love Story war der Titel der ersten retrospektiven Ausstellung der Sammlung Titze 2014. Er wurde zum romantischen Motto des scharf beobachtenden Paares, das mit dialogischen Kräften das Ensemble der Werke orchestriert. Mit den hier angekündigten Love Stories findet eine Erweiterung ins Plural statt, weil die Sammler strategisch weit über sich hinaus planen. Durch den Verkauf von gut dreißig Werken wird die zukünftige Arbeit mit der Sammlung und ihren Zielen gesichert. Aus der „Private Passion“ erwächst „Public Wealth“, es entsteht Philanthropie und mit ihr ein Weg, die offene und visionäre Gabe der Kunst dauerhaft zu teilen.

Corinna Thierolf

Kunsthistorikerin, freie Kuratorin und Autorin





LOT 1

¹⁾ E. Peyton, citée dans J. Cocker, "Elizabeth Peyton", dans *Interview Magazine*, New York, 26 novembre 2008.

Selon Elizabeth Peyton, « faire de l'art, c'est faire vivre quelque chose pour toujours. Nous ne pouvons en aucune manière nous attacher aux êtres humains. La peinture et l'art sont une façon de s'attacher aux choses et de les faire perdurer dans le temps ». ¹⁾

Les peintures de Peyton mettant en scène ses amis, mais aussi des célébrités et des personnages historiques, accèdent à la notoriété du public dans les années 1990, à une époque où l'art figuratif n'était pas à la mode. L'artiste opte pour des formats relativement réduits, réalisés avec des coups de pinceau rapides et fluides. Travaillant souvent à base de photographies, elle choisit ses sujets avec le plus grand soin, ne retenant que les individus qu'elle admire ou avec lesquels elle a des affinités. Ses portraits possèdent l'éclat d'un bijou.

La présente œuvre est une aquarelle représentant la peintre américaine Georgia O'Keeffe. Elle est inspirée d'un portrait réalisé en 1918 par un des pionniers de la photographie, Alfred Stieglitz, qu'O'Keeffe épousera plus tard. Tout au long de leur relation créative, le couple collaborera à environ trois cents portraits photographiques. Peyton dépeint O'Keeffe à un moment-clé de son existence.

O'Keeffe est l'une des nombreuses femmes artistes que Peyton a représentées. Parmi les autres, citons Frida Kahlo et Camille Claudel, ainsi que ses contemporaines Julie Mehretu et Isa Genzken.



LOT 2

Charles Darwin as a Young Man (2013) fut présenté en 2015 lors de l'exposition phare consacrée à Adrian Ghenie à la Biennale de Venise. C'est précisément cette exposition, intitulée « Darwin's Room », qui permit au jeune peintre roumain d'acquies sa renommée sur la scène internationale. Darwin, le père de la biologie de l'évolution, allait devenir l'un des sujets récurrents et emblématiques de l'artiste. Les portraits saisissants du biologiste que Ghenie a réalisés sont révélateurs de la façon dont il appréhende l'histoire.

L'artiste met en scène des personnages ayant impacté le destin de l'humanité, pour le meilleur ou pour le pire. Ainsi, Vincent Van Gogh a changé le cours de l'histoire de l'art. Elvis Presley a transformé radicalement la musique. Les dictatures du XX^e siècle – du Troisième Reich au régime de Ceaușescu – ont modifié en profondeur le tissu des sociétés. Les théories de Darwin ont marqué un tournant dans la science, mais elles ont également été exploitées par le régime nazi. De nombreuses peintures de la série « Darwin's Room » évoquent d'ailleurs ce conflit.

L'art de Ghenie explore la façon dont ces figures continuent à exister dans notre imagination. À l'ère des écrans, l'artiste pense qu'elles sont susceptibles d'être aplaties facilement. À travers la peinture, Ghenie tente de « re-matérialiser » le passé. Son coup de pinceau spontané et ses couleurs intenses donnent vie à ses sujets. Ils sont remplis de mouvements et de sensations, atteignant presque une forme d'abstraction. Le plasticien nous rappelle que ces personnages existaient autrefois en chair et en os, et qu'ils sont bien plus qu'une image pixellisée aperçue à travers l'écran d'un ordinateur.

Réalisé en 2013, *Charles Darwin as a Young Man* porte en lui la trace des nombreuses influences précoces de Ghenie. Il rappelle les portraits animés de Francis Bacon et les surfaces marbrées de Gerhard Richter, ainsi que le geste expressif de Van Gogh. Ghenie se délecte des accidents picturaux et les encourage délibérément dans son travail à l'atelier. Il s'inspire également du cinéma, des films de David Lynch aux sketches burlesques des *Three Stooges*. Les mouvements abstraits et l'épaisse matière de cette œuvre rappellent ses précédentes études « Pie Fight », exposées l'année précédente.

C'est une photographie de Darwin, datant de 1854, qui a inspiré *ce portrait* à l'artiste. À cette époque, le chercheur en biologie, âgé de 45 ans, travaille sur *De l'origine des espèces* (1859), une publication qui allait s'avérer révolutionnaire. Ghenie note que Darwin souffrait alors de nombreux maux sur le plan physiologique, notamment d'une maladie de peau qui l'obligeait à porter souvent des bandages. Ainsi « chaque année, pendant sept ou huit mois, il se montrait incapable de travailler car il se sentait constamment mal en point. Il était trahi par son propre corps » ¹⁾.

Ici, Ghenie apporte un peu de cette « texture » à l'image de Darwin. Le temps peut obscurcir la réalité, suggère-t-il, mais la peinture possède le pouvoir de lui redonner vie.



¹⁾ A. Ghenie, en conversation avec M. Radudans dans *Adrian Ghenie: Darwin's Room*, catalogue d'exposition, Pavillon roumain, Venise, 2015, p. 29.



LOT 3

Sans titre (Crown of Thorns) (2012) est un immense dessin hyperréaliste réalisé au fusain par Robert Longo. L'artiste s'inspire d'une photographie de « Pipeline », un récif au large de la côte d'Oahu, Hawaï. Considérée comme l'une des vagues les plus dangereuses au monde, la « Pipe » est célèbre parmi les surfeurs.

Longo explore les images archétypales appartenant à l'inconscient collectif. Il a réalisé de nombreux dessins de vagues déferlantes, intitulés « Monsters ». Ces œuvres représentent des moments durant lesquels la nature révèle sa puissance explosive. Selon l'artiste, la personnalité de la vague prend sa source dans les profondeurs de l'océan.

Dyslexique lorsqu'il était enfant, Longo était attiré par les magazines illustrés, en particulier par l'hebdomadaire photographique américain *Life*. Il était notamment frappé par les photographies en noir et blanc qui, selon lui, révélaient davantage la vérité que les photographies en couleur.

Longo fait partie de la « Pictures Generation » de New York dans les années 1970 et 1980. Ces artistes, dont Sherrie Levine, Richard Prince et Cindy Sherman, s'approprièrent l'imagerie des médias de masse. La célèbre série « Men in the Cities » qu'il réalise en 1977-1983, dessinée au graphite et fusain photoréaliste, représente des individus en costumes d'affaires dans des poses exagérées, presque contorsionnistes.

Le dessin a toujours été au centre des préoccupations de Longo. Il se l'est approprié tout au long de sa carrière. Travaillant au fusain depuis 1999 environ, il utilise un papier pressé à froid présentant un léger grain, évoquant une impression photographique. Les dessins sont chargés, monumentaux, et deviennent presque sculpturaux lorsque l'artiste utilise une gomme avec laquelle il modèle la surface. « L'idée qu'il s'agit d'objets vaudous ayant nécessité une charge de travail importante s'avère vraiment capitale »¹⁾, explique Longo. Les spectateurs sont souvent surpris au départ lorsqu'ils réalisent qu'ils ne regardent pas une photographie et leur perception de l'œuvre se transforme.

¹⁾ R. Longo, cité dans J. Lloyd, "Robert Longo: I'm making artworks out of dust", dans *Studio International*, Londres, 22 septembre 2017.



LOT 4

Infinity-Nets (AOTWX) (2008) est un exemple à grande échelle des « Infinity Nets » de Yayoi Kusama. De délicats réseaux, aussi fins que de la dentelle, à empâtements blancs, sont comme tissés sur un fond plus sombre. Le pigment est appliqué en d'innombrables petites touches successives. Sans suivre de système rigide, les réseaux se diffusent en spirale sur la toile, à partir de différents centres nodaux. La surface organique semble tour à tour pulser, se gonfler et vibrer. Pour créer ces œuvres, Kusama peint de manière obsessionnelle, parfois pendant de nombreuses heures, dans un processus de transe méditative. « En effaçant son moi individuel, on retourne à l'univers infini »¹⁾, a-t-elle déclaré.

Kusama a peint *Infinity-Nets (AOTWX)* à plus de soixante-dix ans, à une période durant laquelle elle fut reconnue par la critique. En 2006, elle a reçu le Praemium Imperiale for Painting, le prix artistique le plus prestigieux du Japon. Les formes cellulaires des « Infinity Nets » – et le pois qui leur est associé – comptent parmi les motifs les plus iconiques de l'artiste. Elles ont envahi ses peintures, ses sculptures, ses installations de miroirs et même les corps nus des participants de ses « happenings » des années 1960.

Les motifs de Kusama proviennent des hallucinations dont elle a souffert pendant son enfance au Japon. Marquée par un environnement familial difficile, elle a été frappée par des apparitions de pois, de filets et de fleurs qui menaçaient d'engloutir tout son monde : « Ma chambre, mon corps, l'univers entier étaient remplis de [motifs] », se souvient-elle. « Mon moi était éliminé, et j'étais retournée et réduite à l'infini du temps éternel et à l'absolu de l'espace. Ce n'était pas une illusion, mais la réalité ».²⁾ Plus tard, dans les formes répétitives et sans fin de son art, Kusama a exploité ces visions angoissantes comme un refuge et un accès vers une forme de libération.

En 1957, Kusama quitte le Japon pour les États-Unis, mais elle y présentera ses premiers « Infinity Nets » deux ans plus tard. Tout comme *Infinity-Nets (AOTWX)*, ses premiers prototypes étaient blancs. Parmi leurs admirateurs, on trouve l'artiste et critique minimal Donald Judd. « L'expression transcende la question de savoir si elle est orientale ou américaine », écrivait-il. « Bien qu'elle ait quelque chose des deux, et certainement d'Américains tels que Rothko, Still et Newman, elle n'est pas du tout une synthèse et elle demeure tout à fait indépendante ».³⁾

En effet, si ses œuvres peuvent être comparées aux surfaces immersives de l'expressionnisme abstrait, ainsi qu'aux champs visuels cinétiques d'artistes Zéro comme Günther Rambow, avec qui Kusama a partagé plusieurs expositions européennes dans les années 1960, elles relèvent d'un processus de recherche qui lui est entièrement propre. L'artiste retourne au Japon en 1973 et s'installe peu après à l'hôpital psychiatrique de Tokyo, dans lequel elle vit encore aujourd'hui. Les « Infinity Nets » restent au cœur de sa pratique prolifique et ésotérique jusqu'au XXI^e siècle.

¹⁾ Y. Kusama, citée dans G. Turner, "Yayoi Kusama", dans *BOMB*, Volume 66, New York, 1999, p. 64.

²⁾ Y. Kusama, citée dans L. Hoptman et U. Kultermann, *Yayoi Kusama*, New York, 2000, p. 36.

³⁾ D. Judd, cité dans "Reviews and previews: new names this month", dans *Art News*, octobre 1959, dans *Donald Judd Complete Writings 1959-1975*, New York, 2015, p. 2.





LOT 5

Untitled, 1970 est une œuvre en cuivre appartenant à la série « Progression » de Donald Judd. Fixée au mur et produisant sur le spectateur un impact quasi architectural, cette sculpture horizontale, se divise en quatre sections semi-cylindriques. Ces volumes convexes s'élargissent progressivement – 7,62 ; 8,89 ; 10,16 et 11,43 centimètres – tandis que les vides qui les séparent suivent la même séquence en sens inverse. Pour Judd, le recours à ces formules mathématiques permet de minimiser la prise de décision subjective de l'artiste dans le processus de création.

La forme précise du cuivre brillant et son absence d'aspérité, ainsi que sa couleur brute, font également disparaître toute trace de la main de l'artiste. Ardent idéaliste, Judd cherche à créer ce qu'il appelle des « objets spécifiques ». S'éloignant de la tradition illusionniste et expressive de la sculpture et de la peinture, ses œuvres sont des présences autonomes qu'il convient d'expérimenter dans l'espace et le temps.

Les protubérances arrondies que l'on observe ici – souvent appelées *bull-nose segments*, c'est-à-dire « segments en nez de bœuf » – proviennent de la conception originale des œuvres « en progression » de Judd. En 1964, il réalise une sculpture en forme de boîte en contreplaqué dont la face supérieure comporte une cuvette semi-circulaire divisée intérieurement. L'artiste a collé les demi-cercles excisés de cette boîte et les monte sur un support afin de créer sa première « progression » en bois, *Sans titre (1964, DSS 45)*, qu'il laque ensuite en rouge. L'échelle et la composition de cette sculpture inaugurale sont presque identiques à celles de l'œuvre actuelle.

C'est également en 1964 que Judd entame sa collaboration avec Bernstein Brothers, l'usine de tôle basée à Brooklyn, qui a fabriqué *Sans titre*. Ce partenariat lui permet de produire des « progressions » en métal, ainsi que d'autres séries dans une gamme variée de couleurs et de formes. Il explore les pigments automobiles vifs et les revêtements émaillés, galvanisés et anodisés. L'artiste apprécie le laiton, l'acier et le cuivre bruts pour leurs qualités chromatiques intrinsèques, loin de la rationalité froide souvent associée à l'art minimal. L'utilisation de ces matériaux industriels contribue à créer une rupture décisive avec les pratiques de l'histoire de l'art. Ces métaux ont également déplacé la production artistique de l'espace de l'atelier vers le monde de la fabrication industrielle moderne.

Judd utilise une série de formules pour composer ses « progressions » qui font appel à la multiplication, à la division et à l'addition. Mais ces données mathématiques permettent surtout au spectateur d'appréhender de manière intuitive ces structures dans l'espace. « On ne saisit pas nécessairement son fonctionnement quand on s'approche d'une structure », déclare l'artiste, « mais je pense que l'on comprend qu'il existe un plan d'exécution... ». Les « progressions » ont permis d'utiliser un arrangement asymétrique, tout en conservant une sorte d'ordre dans la composition ». ¹⁾ *Untitled, 1970* est un exemple de la présence singulière, sans narration ni référence, que Judd pouvait obtenir grâce à son langage des matériaux, de l'espace et de la couleur.

¹⁾ D. Judd, cité dans *Don Judd: An Interview with John Coplans*, Donald Judd, catalogue d'exposition, Pasadena Art Museum, Pasadena, 1971, p. 40.



LOT 6

« Pour moi, la culture artistique est comme un immense tapis que nous plions et déplaçons en permanence », écrivait Sean Scully en 2010. « Chaque fois qu'il est retourné, plié, déplié, il nous montre quelque chose de nouveau ou d'oublié mais semble désormais actuel ». ¹⁾

Red Unfolding (2009) appartient à un ensemble d'œuvres dont le titre renvoie à ce concept. Après plus de trois décennies de pratique, Scully commence à réfléchir en profondeur aux liens qu'il entretient avec les mouvements artistiques antérieurs. Au début de sa trajectoire de peintre, il prend position contre l'art conceptuel, déclarant que l'abstraction doit exprimer l'émotion humaine. Bridget Riley, Frank Stella et Mark Rothko ont notamment influencé son travail. À l'époque de *Red Unfolding*, Scully commence à exprimer ses opinions de manière plus étayée sur le plan historique. Dans ses écrits d'alors, il étudie l'œuvre d'artistes allant de Georges Seurat à Vincent Van Gogh, en passant par Piet Mondrian, Kasimir Malevich ou les peintres du mouvement cubiste. Il se rend compte que, quelle que soit l'époque, l'art a toujours été aux prises avec la relation entre la forme et l'émotion. Seul le mode d'expression a changé.

Dans les années 1970, Scully fait allégeance aux rayures. Universelles, ces formes simples et imbriquées lui permettent de « dérouler » l'histoire. Elles réunissent à la fois l'approche sérielle et répétitive du minimalisme, et les coups de pinceau libres de l'expressionnisme abstrait. Elles combinent les idéaux classiques de beauté et d'harmonie avec l'ambiguïté postmoderne. D'une certaine façon, elles « chevauchent » la nature et la culture, convoquant de nombreux sujets, des lignes d'horizon lointaines aux façades construites par l'homme. Avec son patchwork de bandes horizontales et verticales, la composition de *Red Unfolding* rappelle le cycle « Wall of light » de Scully, inspiré par un voyage au Mexique dans les années 1980. Il y avait observé le jeu du soleil et de l'ombre sur l'architecture Maya, fasciné par la manière dont la lumière ancienne semblait filtrer à travers les fissures et pénétrer dans le monde moderne.

Cette identification de l'histoire de l'art à un « immense tapis » rappelle une autre influence majeure. Quarante ans plus tôt, en 1969, Scully avait visité le Maroc pour la première fois. Il était tombé amoureux des motifs rayés des textiles locaux, qui lui rappelaient son enfance, lorsqu'il tricotait auprès de sa mère. Scully retournera dans le pays à plusieurs reprises. Au fil des ans, ses palettes riches et terreuses ont toujours fait écho aux tissus brûlés par le soleil d'Afrique du Nord, se mêlant aux couleurs de son Irlande natale. Ici, les tons bleus et noirs se mêlent au roux, à l'orange, à l'acajou, au jaune et au rose pâle. Un spectre de rouge se déploie sur les trois mètres de la toile.

Scully a déclaré qu'il voulait « faire quelque chose dans [sa] vie d'extraordinaire ». ²⁾ À travers le motif humble de la rayure, il a voyagé à travers les époques et les continents. Il s'est interrogé sur la manière dont nous vivons le monde et sur la façon dont l'art peut capturer ces sensations. « Chaque fois que [la culture artistique] est repliée, elle développe de nouveaux secrets, de nouvelles merveilles », écrit-il. « C'est pourquoi l'idée de plier et de déplier est si importante pour moi. C'est pourquoi j'ai utilisé le titre de différentes manières. Plier, déplier ». ³⁾

¹⁾ S. Scully, cité dans "Fold", 4 janvier 2010. Reproduit dans K. Grovier (éd.), *Inner : The Collected Writings and Selected Interviews of Sean Scully*, Berlin, 2016, p. 268.

²⁾ S. Scully, cité dans entretien avec R. Eric Davis, dans *Journal of Contemporary Art*, 1999, www.jca-online.com/scully.html

³⁾ S. Scully, *ibid.*





LOT 7

D'une hauteur de plus de deux mètres, *Dream* (2005) appartient à la série des planches de John McCracken. Commencées en 1966, ces œuvres sont fondatrices de sa patte artistique. Fabriquées en contreplaqué et fibre de verre, ces étroites planches rectangulaires sont recouvertes d'une résine de couleur vive. Plutôt que d'être accrochées au mur comme des tableaux, elles s'y adossent, envahissant ainsi l'espace du spectateur.

Ces planches se révèlent sensuelles et séduisantes. La lumière rebondit sur leurs surfaces lisses, tandis que la couleur – ici, un rose profond – réfléchit la lumière. McCracken pensait que ses œuvres possédaient leur propre personnalité. Leurs couleurs ne sont ni plates ni statiques, elles se révèlent vivantes. Ces planches étaient conçues comme des extraterrestres, offrant un passage vers un autre monde. « Je me demandais s'il s'agissait d'une forme de vie venue de quelque part qui passait par moi », a-t-il déclaré. « Lorsque vous placez ces œuvres de biais, vous obtenez quelque chose qui s'éloigne de notre réalité. C'est à la fois dans le monde et hors du monde. C'est comme une visite ». ¹⁾

McCracken a été associé au mouvement « Lumière et espace » qui a émergé dans le sud de la Californie au cours des années 1960. Ce courant pictural apparaissait comme la réponse de la côte Ouest au courant minimaliste. Bien que les artistes se revendiquant du mouvement « Lumière et espace » partageaient de nombreuses convictions avec leurs contemporains de la côte Est, notamment Donald Judd et Dan Flavin, ils se concentraient davantage sur la perception humaine. Avec Robert Irwin, James Turrell, Larry Bell et d'autres, McCracken s'intéressait à la façon dont nous percevons la lumière, la couleur et le volume.

Comme beaucoup de minimalistes, McCracken utilisait des matériaux industriels. Chaque œuvre était méticuleusement fabriquée à la main et présentait un fini quasi-parfait. Cependant, McCracken s'intéressait profondément au monde métaphysique. Il évoquait des univers parallèles, des vies extra-terrestres et des plans de conscience supérieurs. Alors que de nombreuses œuvres d'art minimalistes commençaient et finissaient par être des objets, les planches de McCracken étaient davantage que la somme de leurs parties. « Mes œuvres sont minimales et réductrices, mais aussi maximales », expliquait-il peu avant sa mort en 2011. « J'essaie d'en faire des déclarations concises et claires sous forme tridimensionnelle, mais aussi de les porter à un niveau de beauté époustouflant ». ²⁾

¹⁾ J. McCracken, cité dans D. Blair, "Otherworldly: Interview with John McCracken", dans *Purple Prose*, No. 13, Paris, hiver 1998.

²⁾ McCracken, cité dans le communiqué de presse de l'exposition "John McCracken: New Works, dans *Bronze and Steel*", David Zwirner, New York, 2010.



LOT 8

Des fragments de couleur dansent sur une toile de trois mètres de large signée Günther Förg. Ils sont lumineux, chaotiques et libres : cette œuvre constitue le final éblouissant d'une vie consacrée à la peinture. Elle appartient à la série des « spot paintings ». Peintes entre 2007 et 2009, ces créations rejettent les structures géométriques de la pratique antérieure de Förg et sont comme des célébrations désinhibées de la couleur. Cette œuvre est un exemple conçu à grande échelle, dont la palette couvre tout le spectre chromatique.

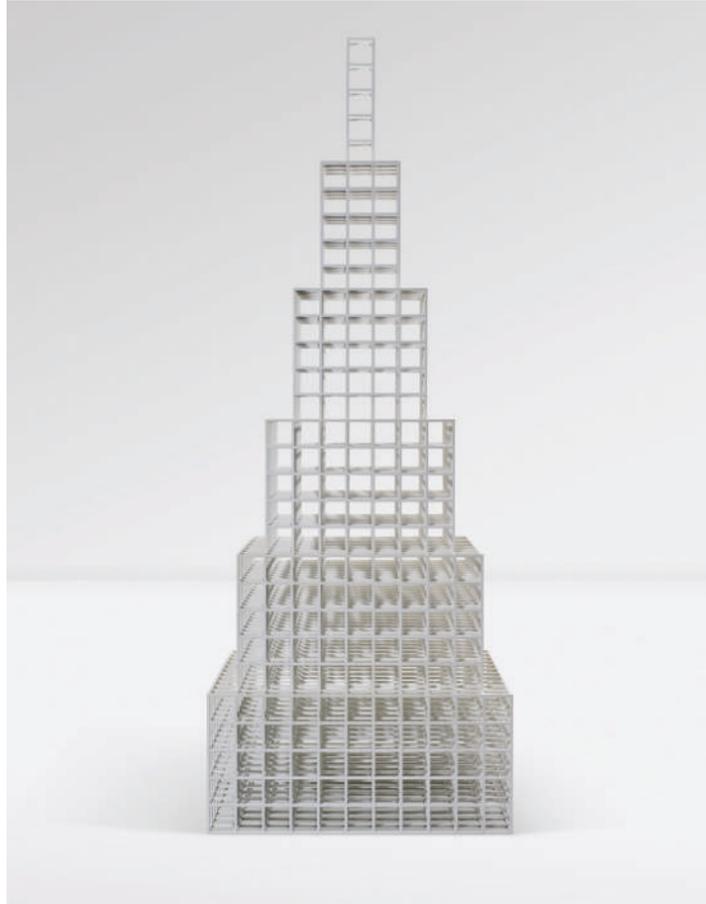
Förg s'est fait connaître en Allemagne dans les années 1980. À l'époque, le monde occidental avait déclaré la peinture comme étant morte. L'artiste et ses contemporains ont décidé de sauver cette pratique artistique. Martin Kippenberger et Albert Oehlen, amis de Förg, ont réalisé des œuvres sauvages et subversives, proposant des styles et des idées contradictoires. Förg a quant à lui adopté une approche plus modérée. Il s'attaqua à la vision prétentieuse de la peinture établie au cours des dernières décennies. L'expressionnisme abstrait était le chantre de la passion et de l'émotion. Le minimalisme, quant à lui, proposait un retour à la pureté élémentaire. Förg interrogea les deux courants.

Ses premières créations évoquent le travail d'artistes tels que Mark Rothko, Barnett Newman, Ellsworth Kelly et Frank Stella. Elles présentent elles aussi des géométries audacieuses et de vastes aplats de couleurs. Pourtant, Förg propose une vision légèrement différente de ses condisciples. Selon lui, la peinture ne devrait pas discourir sur l'art, ni mettre en avant un concept : elle devrait simplement être autorisée à exister. S'inspirant de son intérêt pour la sculpture, Förg a peint sur des matériaux industriels tels que le plomb, le bois et le cuivre, interagissant avec les pigments de façon imprévisible. Soudain, le plaisir physique de peindre devient un sujet à part entière.

Les points de couleurs ponctuels incarnent parfaitement cette idée. Ici, la peinture obéit à peu de lois. Mais les fantômes de l'histoire de l'art persistent dans ses œuvres : on y retrouve des références aux découvertes de l'impressionnisme, au pointillisme et à l'Op Art, aux « Farbtafeln (nuanciers) » de Gerhard Richter et aux « Fingermalerei (peintures au doigt) » de Georg Baselitz. Mais ces tableaux de Förg apparaissent comme libérés des idéaux du passé. « La peinture devrait être sexy », a déclaré l'artiste. « Elle doit être sensuelle. Ce sont des choses qui échapperont toujours au concept ». ¹⁾

¹⁾ G. Förg, cité dans D. Ryan, *Talking Painting: Interview with Günther Förg*, Karlsruhe, 1997.





LOT 9

¹⁾ S. LeWitt, cité dans "Paragraphs on Conceptual Art", dans *Artforum*, Volume 5, No. 10, New York, été 1967, p. 83.

Sol LeWitt était un pionnier de l'art conceptuel. Pour lui, l'idée qui sous-tend une œuvre doit primer sur l'objet lui-même. Ainsi, son travail est conçu pour éveiller l'esprit du spectateur plutôt que son regard ou ses émotions. « L'art conceptuel n'est bon que si l'idée est juste » déclarait-il en 1967. ¹⁾

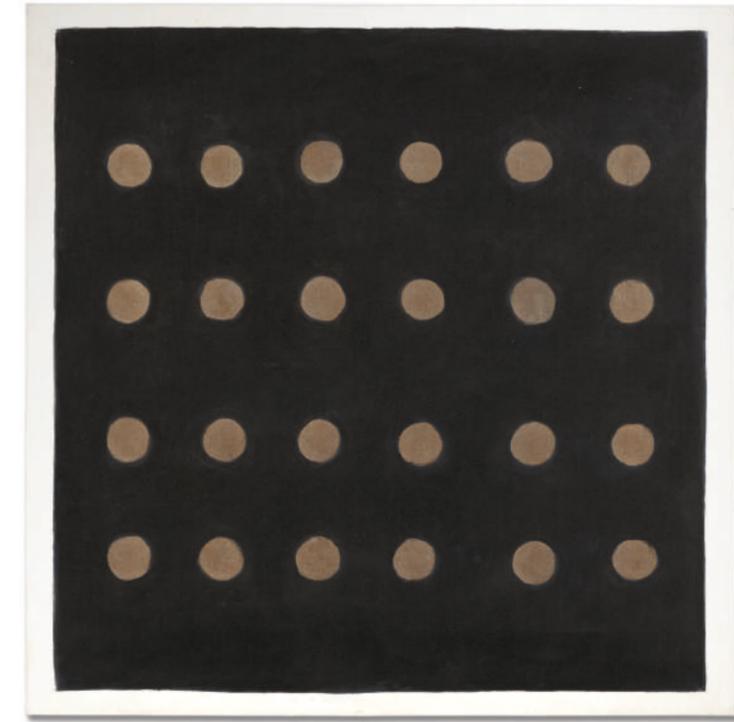
1 3 5 7 9 11 (2005) prend sa source dans un premier dessin, une sorte de plan d'architecte. À partir de ce croquis, une petite maquette en bois est réalisée. Le modèle est alors transposé par des ouvriers à l'échelle réelle dans des matériaux industriels. L'objet final se présente comme une haute tour de cubes ouverts et modulaires en aluminium recouverts d'émail blanc. LeWitt préférait au mot « sculptures » le terme de « structures » pour qualifier ses œuvres tridimensionnelles.

Le concept de *1 3 5 7 9 11* présente une logique évidente du point de vue de sa structure. Celle-ci est se donne pour unité de mesure le cube. Ainsi, la section supérieure de la structure est de la largeur d'un cube ; la section inférieure suivante possède une largeur de trois cubes ; la composante inférieure suivante a une largeur de cinq cubes ; et ainsi de suite. Par ailleurs, la hauteur de chaque section horizontale est de cinq cubes.

Le cube ouvert est un élément central dans l'œuvre de LeWitt. L'artiste conceptuel a en effet réalisé de nombreuses structures modulaires à partir des années 1960. Il a également conçu des ensembles d'instructions et de diagrammes pour des œuvres bidimensionnelles, les « Wall Drawings », dessinées directement sur le mur, destinées à être exécutées sur place par d'autres personnes que lui. Ces œuvres éphémères sont toujours réalisées aujourd'hui dans le monde entier, bien après la mort de LeWitt.

Si LeWitt réduisait l'art aux éléments essentiels que sont la forme, la couleur et la ligne, son approche n'était en aucun cas austère, mais plutôt ludique et poétique. « L'idée », disait-il, « devient une machine qui fait l'art ». ²⁾

²⁾ S. LeWitt, *Ibid.*, p. 80.



LOT 10

« L'art est la représentation concrète de nos ressentis les plus subtils » ¹⁾, déclarait Agnes Martin. À travers ses œuvres, elle cherchait à évoquer la beauté et le bonheur. Dans *The Lamp* (1959), vingt-quatre cercles dorés formant une grille sont disposés sur un fond noir et carré, encadré par une bordure blanche peinte. Aucune de ces formes n'est parfaite. Leurs bords semblent doux, laissant apparaître de légères aspérités.

Agnes Martin est née au Canada en 1912. Installée aux États-Unis, elle décide d'embrasser une carrière d'artiste à l'âge de trente ans. Après une décennie au Nouveau-Mexique, elle déménage en 1957 à Coenties Slip, dans le sud de Manhattan. C'est là que naît son style dépouillé et géométrique. *The Lamp* est l'une de ses toutes premières œuvres à base de grilles.

Si l'art de Martin est souvent qualifié de minimaliste, l'artiste portait en elle une dimension mystique. Elle utilisait un langage abstrait spécifique pour exprimer la richesse de son monde intérieur et spirituel. Son recours à l'art de la répétition était lié à sa pratique méditative des philosophies zen et taoïste.

À Coenties Slip, où elle vit non loin d'autres artistes comme Robert Indiana et Ellsworth Kelly, Martin suit sa propre voie, son détachement lui conférant une grande liberté. En 1967, elle disparaît dans l'Ouest américain et au Canada pendant près de dix-huit mois, avant de refaire surface au Nouveau-Mexique. « Je suggère aux artistes de saisir toutes les occasions d'être seuls » ²⁾, écrira-t-elle plus tard.

Martin considérait ses œuvres comme des paysages intérieurs. À propos des légères variations de formes de certaines de ses peintures, elle a déclaré : « J'avais pris l'habitude de regarder les nuages dans le ciel... Je les ai observés attentivement pendant un mois pour comprendre s'ils se répétaient. Ils ne se répètent pas. Et je ne pense pas que la vie le fasse non plus. Elle est continuellement en mouvement. C'est là la vérité de la vie ». ³⁾

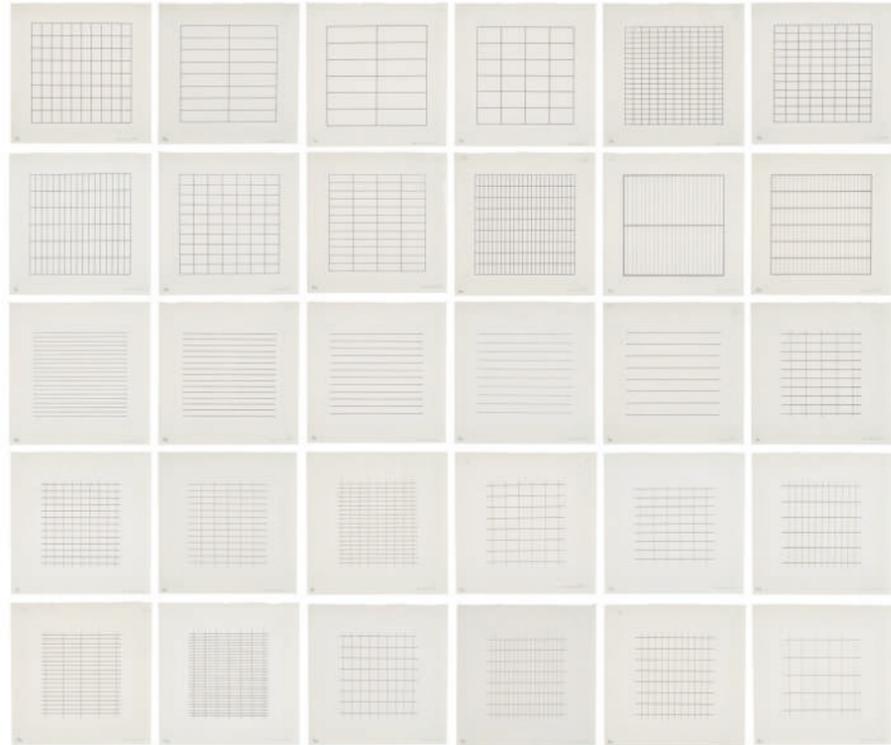
L'ordre et la rigueur des peintures d'Agnes Martin sont contrebalancés par leur douce imperfection. Elles possèdent toutes d'innombrables nuances de lumières, de couleurs et de textures. Comme dans la nature, on ne peut y déceler ni cercles parfaits ni lignes droites. Martin cherchait avant tout à éveiller en chacun de nous le sens de l'idéal, du parfait et du sublime. C'était pour elle la joie et l'essence même de la vie.

¹⁾ A. Martin, citée dans J. Simon, "Perfection Is in the Mind: An Interview with Agnes Martin", dans *Art in America*, Volume 84, No. 5, New York, mai 1996, p. 124.

²⁾ A. Martin, citée dans D. Spranger, "Center of Attention", dans *Taos News/Tempo Magazine*, Nouveau-Mexique, 21-27 mars 2002, p. 22.

³⁾ A. Martin, citée dans D. Spranger, "Center of Attention", dans *Taos News/Tempo Magazine*, Nouveau-Mexique, 21-27 mars 2002, p. 22.





LOT 11

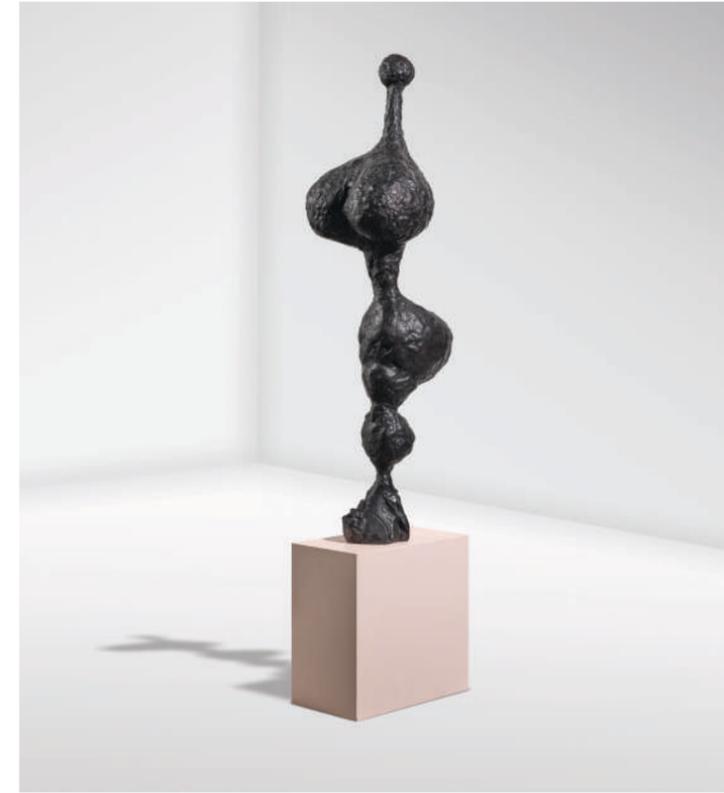
Œuvre charnière dans le travail d'Agnes Martin, *On a Clear Day* (1973) est une série de trente estampes. Chacune d'entre elle est une variation différente d'une grille gris foncé, imprimée sur du papier chiffon japonais neutre. Il s'agit de l'unique portfolio d'estampes grand format que Martin ait jamais réalisé. C'est aussi le seul ensemble d'œuvres produites pendant la période d'inactivité et d'isolement que l'artiste s'est imposée entre 1967 et 1973.

Après dix ans de succès à New York, Martin quitte en effet soudainement la ville pour parcourir pendant dix-huit mois le Canada et l'Amérique en camping-car. En 1968, elle s'installe au Nouveau-Mexique, où elle a passé ses années d'études. Elle y construit sa propre maison sur un terrain désertique de vingt hectares et vit seule, loin du confort moderne. À l'écart du bruit et de l'agitation de Manhattan, l'artiste cherche à s'ouvrir l'esprit.

En 1971, Martin commence à réapparaître. Elle est approchée par le conservateur Douglas Crimp, qui organise cette année-là la première exposition institutionnelle en son honneur à la School of Visual Arts de New York. Elle est également invitée en Allemagne par l'artiste Luitpold Domberger pour créer une série d'estampes. Attirée par la netteté et la précision du processus de sérigraphie, Martin accepte sa proposition.

Partageant son titre avec une peinture de 1964, *On a Clear Day* marque l'aube d'une nouvelle phase dans la pratique de la plasticienne. Son exploration rigoureuse de la grille ainsi que sa structure sérielle donnent le ton de son retour à la peinture l'année suivante. Comme son nom l'indique, cette œuvre a apporté à Martin la clarté qu'elle recherchait. « Ces gravures expriment l'innocence de l'esprit », écrit-elle dans un texte accompagnant la série. « Si vous pouvez, en les observant, garder votre esprit aussi vide et tranquille qu'elles le sont, et en même temps convoquer vos sentiments, vous accéderez intimement à votre pleine réponse à ces œuvres ».

Des exemples de l'édition de cinquante œuvres sont conservés dans des institutions telles que le Museum of Modern Art, New York ; la Tate Gallery, Londres ; le Los Angeles County Museum of Art ; la National Gallery of Art, Washington D.C. ; la National Gallery of Canada, Ottawa ; le Smith College Museum of Art, Massachusetts ; et le Walker Art Center, Minneapolis. Une étude pour le portfolio datant de 1972 est exposée au San Francisco Museum of Modern Art.



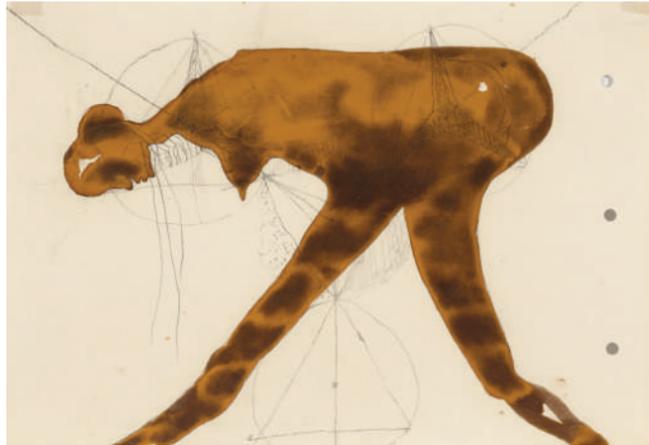
LOT 12

Fascia V (2012) est une sculpture de Rebecca Warren, modelée à la main en argile, puis coulée en bronze et posée sur un socle rose pâle. Cette imposante figure incarne la fascination de la finaliste du prix Turner 2006 pour la relation existante entre l'anatomie fonctionnelle (principalement féminine) et les improbabilités biologiques. S'appuyant sur les traditions de l'histoire de la sculpture et de la culture pop, allant de l'Antiquité classique au modernisme, en passant par l'animation et les dessins animés, ces sculptures, malaxées et comprimées, naissent comme des chimères, à la fois monstrueuses et séduisantes.

De la même manière, *Fascia V* est tiré et gonflé dans un arrangement exagéré et voluptueux (et d'étranges réarrangements) de caractéristiques féminines. Si la densité de la matière de cette sculpture fait écho à certaines œuvres d'Alberto Giacometti, son allure générale a davantage à voir avec les silhouettes de femmes généreuses du caricaturiste américain Robert Crumb, tandis que ses formes empilées en équilibre rappellent le modernisme épuré de Constantin Brâncuși. Le bronze patiné ressemble, non sans humour, à une carapace impénétrable, mais aussi aux canons de l'art officiel classique. Souvent qualifiées par Warren de « totems », les formes de ses sculptures évoquent également les idoles ou les artefacts découverts sur des sites archéologiques, invoquant ainsi la philosophie animiste qui valorise le lien fort entre la terre et le corps humain.

« Je pense que chaque chose nouvelle que l'on fait reconnaît et ignore en même temps ce qui l'a précédée. J'essaie toujours de produire une chose qui se suffit à elle-même ».





LOT 13

Exposée lors de la rétrospective consacrée à Joseph Beuys par la Fondation Cini de Venise en 2022, cette œuvre est un exemple saisissant des premiers dessins de l'artiste. Elle témoigne notamment de sa fascination pour la forme féminine en tant que source d'énergie spirituelle. Le chlorure de fer utilisé ici donne à l'œuvre sa couleur rouille caractéristique.

Beuys a réalisé ce dessin en 1961. Il fait suite à une période durant laquelle l'artiste a consacré toute son énergie à ce médium : tout en se remettant du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale – son avion a été abattu sur le front de Crimée –, Beuys a beaucoup dessiné durant les années 1950. Pour lui, le dessin est le creuset de toute sa pratique. C'est aussi en 1961 que Beuys est nommé professeur de sculpture monumentale à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf. Il s'associe de plus en plus au groupe Fluxus, qui lui ouvre la voie à l'exploration de l'art de la performance au cours des années 1960.

Les figures féminines et les animaux sont les sujets récurrents des dessins de Beuys. Il s'intéresse ainsi à la nature, au folklore, au chamanisme et à l'anthropologie. Pour lui, le corps féminin représente une source de savoir, d'énergie et de pouvoir ancestraux. Ici, le cadre diagrammatique dans lequel le corps est suspendu évoque *L'homme de Vitruve* de Léonard de Vinci (vers 1490). Les triangles récurrents, contenus dans des cercles, font écho au symbole alchimique du XVII^e siècle associé à la mythique « pierre philosophale ».

Par ailleurs, Beuys était profondément intéressé par les propriétés à la fois scientifiques et métaphysiques des matériaux. Le chlorure de fer est un produit chimique industriel utilisé pour clarifier l'eau. Il prend différentes couleurs en fonction de l'éclairage. Mélangé à l'eau, il produit une réaction chimique qui dégage de la chaleur et lui confère des tons chauds et roux. Plus tard, Beuys utilisera du sang de lièvre et de la peinture à l'huile « Braunkreuz » – propre à l'artiste – afin d'élargir cette palette terreuse et rudimentaire.



LOT 14

Waldstück (Okinawa) (Pièce de forêt (Okinawa)) (1969) est une œuvre rare et majeure, marquant une période charnière chez Gerhard Richter. Réalisée dans des tons gris et brumeux, elle représente une jungle sur une île isolée du Japon. Peinte en 1969 et très souvent exposée depuis, l'œuvre appartient à une série de quatre peintures ayant pour thème les forêts. Une autre toile de cette série est conservée dans les collections du musée Louisiana, au Danemark. Ces œuvres ont ouvert un chapitre absolument décisif pour l'artiste : elles ont marqué le passage du photoréalisme à l'abstraction, qui allait devenir le cœur de son art.

Richter a commencé à peindre à partir de photographies en 1962, après avoir quitté l'Allemagne de l'Est pour l'Allemagne de l'Ouest. Ayant grandi pendant la Seconde Guerre mondiale, il était parfaitement conscient du pouvoir de l'image imprimée. À l'instar de son camarade Sigmar Polke et d'artistes pop tels qu'Andy Warhol et Richard Hamilton, il a été fasciné par la dimension péremptoire de la photographie vis-à-vis de la vérité. La société, pensait-il, était prête à considérer une photographie comme un enregistrement fidèle de la réalité. Dans la pratique, cependant, elle se révèle pleine d'illusions, tout comme la peinture. « Une photographie est généralement crue, même lorsqu'elle est techniquement défectueuse et que son contenu est à peine lisible », écrivait-il. « Elle a modifié les façons de penser et de voir. Les photographies étaient considérées comme vraies, les peintures comme artificielles ».¹⁾

Pour illustrer son propos, Richter commence à produire des images imprimées en noir et blanc avec des pigments. Avec une précision immaculée, il reproduit leurs flous et leurs imperfections. De loin, ces œuvres ressemblent à des photographies. De près, elles se révèlent être des peintures, formées de nombreux coups de pinceau. Ce que ces œuvres disent, c'est qu'aucune image n'est exactement ce qu'elle semble être. Un grand nombre des premières photo-peintures de Richter étaient basées sur des clichés instantanés familiaux. L'artiste a parcouru différents médias à la recherche d'inspiration, collectant des photographies de la vie quotidienne qu'il rassemblera plus tard dans son compendium *Atlas*. Les œuvres de Richter mettent en évidence les couches de fiction qui constituent ces images apparemment anodines. « La photographie », explique-t-il « possède une abstraction qui lui est propre et qu'il n'est pas facile de percevoir à jour ».²⁾

Les *Waldstücke* marquent le début de l'engagement de Richter dans le genre de la peinture de paysage. Quelques autres exemples avaient jusqu'ici ponctué sa pratique, notamment un *Waldstück* de 1965 aujourd'hui conservé au Neues Museum de Nuremberg. Après avoir peint des paysages corses en 1968, puis des vues de montagnes alpines, Richter a commencé à explorer plus sérieusement les panoramas. Le présent tableau et ceux qui l'accompagnent sont parmi les premiers exemples de cette nouvelle orientation.

¹⁾ G. Richter, cité dans "Notes, 1964-1965." Reproduit dans D. Elger et H-U. Obrist (eds.), *Gerhard Richter: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Londres, 2009, p. 30.

²⁾ G. Richter, *Ibid.*, p. 29.





LOT 14 - suite

Créés à partir de sources préexistantes, ces paysages sont singuliers et présentent une palette en niveaux de gris. Richter s’inspirera ensuite davantage de ses propres photographies en couleur. Ces tableaux ont été suivis par la série en quatre parties « Vierwaldstätter See » basée sur des instantanés du lac des Quatre-Cantons en Suisse, et par ses peintures de la campagne de Düsseldorf. C’est aussi durant cette période que Richter débute sa grande série de « Wolken (Nuages) », ainsi que ses « Seestücke (Paysages de mer) ».

Les paysages de Richter comptent parmi ses photo-peintures les plus importantes. Les panoramas dramatiques et mystérieux qu’il a choisis avaient inspiré une autre génération d’artistes locaux : les romantiques allemands. Des peintres comme Caspar David Friedrich avaient conçu la peinture comme une fenêtre sur le monde. Les représentations d’arbres magistraux, de ciels célestes et de vagues s’écrasant sur des rochers permettaient au spectateur de ressentir la majesté sublime de la nature. Pour Richter, qui développe son œuvre dans la période dans l’après-guerre, ces promesses semblent être un lointain souvenir. Les idéaux innocents de ses ancêtres ne sont plus que des illusions perdues. Désormais, l’humanité se tourne vers la photographie pour révéler des vérités sur le monde. En choisissant des sujets rappelant une époque romantique révolue, Richter suggère que nous avons simplement placé notre foi dans un nouveau médium. Ses paysages évoquent une époque au cours de laquelle la peinture était le mensonge auquel nous croyions.

C’est à travers ces œuvres que Richter a commencé à s’éloigner de la figuration pour adopter l’abstraction libre. Dans *Waldstück (Okinawa)*, la transition est amorcée. Les feuilles et le feuillage se dissolvent en des motifs illisibles. Le sens de la réalité concrète disparaît. Le spectateur perd rapidement ses repères, comme s’il était lui-même perdu dans la jungle. Ailleurs dans sa pratique, Richter avait déjà commencé à explorer certains types de peinture abstraite, notamment dans sa série de monochromes gris. Avec sa surface en grisaille floue, *Waldstück (Okinawa)* s’en approche grandement. Richter le soulignera plus tard dans sa série de peintures abstraites intitulée « Wald (Forêt) » (1990). Il prend conscience alors que l’abstraction et la figuration ne sont pas opposées. Au contraire, comme la photographie et la peinture, elles sont simplement les deux faces d’une même pièce.

C’est également en 1969 que l’artiste allemand Georg Baselitz a réalisé sa première peinture à l’envers. Il a lui aussi choisi le motif de la forêt, questionnant le fait que l’abstraction de l’image pouvait lui retirer sa signification. Comme le souligne la commissaire de l’exposition Mette Marcus, Richter joue un jeu similaire dans ses *Waldstücke*. Les trois autres tableaux de la série ont pour décor le Chili, un pays qui, comme Okinawa, renferme un passé complexe. Marcus explique que les deux régions ont été des « points chauds de l’histoire au XX^e siècle », notant qu’Okinawa a été le théâtre de l’une des plus grandes batailles de la Seconde Guerre mondiale. « Les peintures, cependant, restent silencieuses. Elles demeurent des images dans la grisaille, écrite-elle, à une distance délibérée de leurs propres secrets ». ³¹ Les histoires hantent les œuvres, mais elles finissent par disparaître dans l’ombre. Il revient donc au spectateur de décider où se trouve sa propre vérité.

³¹ M. Marcus, cité dans "Landscapes and the Landscape", dans *Gerhard Richter: Image After Image*, catalogue d’exposition, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 2005, p. 69.



LOT 15

« J’ai appris à aimer les ruines », affirme Anselm Kiefer. « Comme dans le livre d’Isaïe, dans l’Ancien Testament, tout finira en poussière. J’aime cela. Les ruines, la poussière, c’est de là que je pars ». ¹⁾ La Seconde Guerre mondiale et les ruines de l’Allemagne hantent ainsi l’artiste né en 1945, dans les derniers jours du conflit. Il se souvient d’avoir joué dans les décombres lorsqu’il était enfant.

Voyage au bout de la nuit (2001) mesure plus de trois mètres de long et tient davantage de la sculpture que de la peinture. Un bateau rouillé traverse le ciel nocturne et mouvementé, qui apparaît ondulé comme de la terre craquelée. Des éclaboussures de peinture blanche forment des étoiles et des galaxies. Les coordonnées et les noms des étoiles sont éparpillés sur la surface de l’œuvre, tandis que des lignes blanches dessinent les constellations.

Dans l’esprit de Joseph Beuys, l’art de Kiefer est une réflexion profonde et continue sur le passé de l’Allemagne. Son œuvre est vaste, ambitieuse, parfois brutale. Pour créer, l’artiste utilise des cendres, des branches, du béton, du plomb, du tissu, du sable, des graines, de la gomme-laque, du plâtre et de la peinture.

En 1992, Kiefer fait l’acquisition d’un gigantesque complexe d’ateliers à Barjac, dans le sud de la France. Cette ancienne usine de soie abrite désormais des installations artistiques en plein air, des chambres souterraines et un amphithéâtre en béton de cinq niveaux. Le site a ainsi été comparé à une « fourmilière humaine ». ²⁾

Kiefer trouve son inspiration dans les événements historiques, mais aussi dans l’alchimie, l’astronomie, la chimie, la religion et la littérature. *Voyage au bout de la nuit* est l’une de ses nombreuses œuvres faisant référence au roman éponyme de Louis-Ferdinand Céline, paru en 1932. Kiefer est un fervent admirateur de cette œuvre, célèbre pour sa vision sombre de la condition humaine. Le personnage principal, Ferdinand Bardamu, l’alter ego de Céline, est traumatisé par son expérience de la Première Guerre mondiale. Son histoire peut être lue comme un cri contre la folie des conflits et la décadence morale du XX^e siècle.

« Il n’existe pas d’autres véritables réalisations de nos profonds tempéraments que la guerre et la maladie, ces deux infinis du cauchemar », déclare Bardamu. ³⁾ L’art de Kiefer aborde lui aussi des dualités universelles : la vie et la mort, le ciel et la terre, l’humain et le divin, la création et la destruction.

¹⁾ A. Kiefer, cité dans S. O’Hagan, "When I was four I wanted to be Jesus. Il n’y avait qu’un pas à franchir pour devenir un artiste", dans *The Observer*, Londres, 27 avril 2008.

²⁾ C. Carrillo, cité dans "Interview with Anselm Kiefer : 'Expectations are always unfulfilled'", dans *The Art Newspaper*, New York, 1^{er} mai 2007.

³⁾ L-F. Céline, cité dans *Voyage au bout de la nuit* (1932), New York, 1983, p. 359.





LOT 16

Blue Magic (2007) est une œuvre emblématique des peintures abstraites de Julie Mehretu, explorant la géopolitique, les migrations et les conflits. Des lignes rappelant le graphisme des cartes, des grilles architecturales ainsi que toute une constellation de signes forment une surface stratifiée et complexe. Des traînées rouge vif ponctuent les aplats monochromes. L'œuvre évoque l'espace urbain et les forces complexes d'une société mondiale désormais structurée en réseau.

Les premières années de Mehretu ont été marquées par la représentation du mouvement. Née à Addis-Abeba, fille d'un professeur d'université éthiopien et d'une enseignante américaine, elle a fui avec sa famille son pays en 1977, à l'époque de la guerre de l'Ogaden. L'artiste a fait ses études à Dakar, au Sénégal, à Kalamazoo, dans le Michigan, puis à Providence, dans la région de Rhode Island. Au tournant du millénaire, elle s'est installée à New York. Son travail s'est peu à peu transformé en ce qu'elle a appelé un projet « auto-ethnographique », démêlant les « nombreux récits conflictuels, les histoires et les cultures disparates qui, à travers le temps et le lieu, se sont rassemblés pour [la] constituer ». ¹⁾

Les œuvres de Mehretu commencent généralement par un plan ou une photographie projetée sur une toile préparée au *gesso*. Puis, l'artiste trace et efface différents éléments. La peinture est ensuite appliquée en couches successives, chacune d'entre elles étant séparée par une couche transparente d'acrylique. Des fragments de plans de ville, de systèmes météorologiques et de graffiti se trouvent superposés. Outre le marquage intuitif, Mehretu utilise des images réalisées à l'aide de technologies de cartographie informatique, de conception graphique et de jeux vidéo.

Ses vastes toiles reflètent l'expansion de l'ère de l'information. Leurs couches apparaissent comme enchevêtrées. Elles juxtaposent des interculturalités, qui se déplacent dans le temps et l'espace. Les échos de la calligraphie chinoise, des utopies futuristes et des gestes de l'expressionnisme abstrait s'entrechoquent, s'effondrent et se combinent.

Mehretu travaille sur une bande sonore. « Tout comme les formes prennent vie, elles produisent également des sons », explique-t-elle. « Certaines piétinent, d'autres nagent ou soufflent dans le vent, beaucoup marchent debout en mode *staccato*, mais toujours avec un certain rythme. Elles fonctionnent comme des notations, mais aussi comme des battements, de longs sons de cornes, des notes de musique ». ²⁾ *Blue Magic* est le nom d'un single de Jay-Z sorti en 2007. Les paroles évoquent la formation de l'identité du rappeur dans l'Amérique des années 1980, faisant référence à l'économie reaganienne et au scandale de l'Iran-Contra.

Tout en suggérant des environnements construits, des données fourmillantes et des populations changeantes, la peinture de Mehretu ne révèle jamais d'image tout à fait claire. Son abstraction exige une attention lente et prolongée. Pour Mehretu, c'est une façon de négocier le monde. « La vitesse est le moteur de la structure dans laquelle nous sommes tous pris », explique-t-elle, « à la fois comme réalité sociale, réalité médiatisée et réalité esthétique. L'une des dimensions les plus essentielles du métier d'artiste consiste à créer des œuvres d'art qui opposent la puissance de la lenteur au déploiement de la vitesse ». ³⁾

¹⁾ J. Mehretu, citée dans O. Ilesanmi, "Looking Back: Email Interview Between Julie Mehretu and Olukemi Ilesanmi, avril 2003", dans *Julie Mehretu: Drawing into Painting*, catalogue d'exposition, Walker Art Center, Minneapolis, 2003, p. 11.

²⁾ J. Mehretu, en conversation avec P. H. Bui, dans *The Brooklyn Rail*, New York, juin 2021.

³⁾ *Ibid.*



LOT 17

D'un format réduit qui vient souligner sa puissance, *Pie Face* (2007) est une peinture saisissante. Elle représente une femme blonde se tenant dans ce qui semble être une salle de bain, le visage couvert de crème. Cette œuvre est magnifiquement exécutée : les coups de pinceau sont légers et presque duveteux, ils s'emmêlent dans les cheveux du personnage jusqu'à couler le long de sa poitrine. Cette femme semble être l'objet d'une mise en scène burlesque, malmenant sa féminité, à moins qu'il ne s'agisse de la mise en scène d'un fantasme sexuel.

S'inspirant de la culture populaire et de l'histoire de l'art, Yuskavage conjugue les influences de l'art classique avec des touches kitsch ou caricaturales. Degas, Manet, Bellini et Giorgione comptent parmi ses peintres préférés. « Je veux marier les deux aspects de ma personnalité : la pauvre fille blanche qui aime la Renaissance italienne » ¹⁾, déclare-t-elle.

Dégageant un érotisme volontiers exacerbé, les peintures de Yuskavage sont souvent étudiées sous l'angle de la question féministe. Elles peuvent être appréhendées comme des parodies du regard masculin qui domine historiquement la tradition du nu féminin. L'artiste joue avec ses sujets, libres et ambigus à la fois.

« Je crois en l'intelligence de mes spectateurs », affirme Yuskavage. « Beaucoup de gens craignent le côté divertissant de mes peintures et ont peur de laisser libre cours à leur imagination en les regardant. Mais moi, je leur dis : 'Surtout, allez-y' » ! ²⁾

¹⁾ L. Yuskavage, citée dans J. Whitehead, "The Paintings of Lisa Yuskavage", dans *Gadfly*, Charlottesville, avril 1998, p. 32.

²⁾ L. Yuskavage, *Ibid.*, p. 31.





LOT 18

Le *Lega Mask* (2010) de Sherrie Levine est une réplique en bronze d'un masque africain. Il est inspiré d'un masque de la société Bwami, fabriqué par le peuple Lega en République démocratique du Congo. Réalisée en 2010, cette œuvre s'inscrit dans la pratique d'appropriation développée par Levine. Depuis les années 1980, elle reproduit en effet des peintures, des photographies et des objets préexistants, en s'interrogeant sur les conséquences de ces copies sur leur signification profonde.

Pour le peuple Lega, les enseignements de la société Bwami régissent tous les aspects de la vie. Leurs masques, fabriqués à la main, sculptés dans l'ivoire et le bois, sont des objets culturels et spirituels vénérés. Leurs surfaces lisses et polies représentent la perfection physique et morale. Rarement portés comme couvre-visage, ils reflètent avant tout le statut de leur propriétaire en tant qu'initié du Bwami. Ils sont transmis de génération en génération et se patinent avec le temps.

Avec des artistes comme Cindy Sherman et Richard Prince, Levine fait partie de la « Pictures Generation » qui a émergé dans les années 1970 et 1980. Elle a été largement reconnue pour sa série « After Walker Evans » (1981), dans laquelle elle a rephotographié les images emblématiques d'Evans de l'Amérique à l'époque de la Grande Dépression. Elle s'est ensuite approprié des œuvres d'artistes tels que Willem de Kooning, Egon Schiele, Piet Mondrian et Henri Matisse.

Lega Mask reflète l'intérêt de Levine pour la sculpture. En 1996, elle a coulé en bronze la célèbre *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp, transformant avec humour l'urinoir « ready-made » de l'artiste en objet d'art. Elle a également détourné d'autres artefacts anthropologiques, notamment dans sa série « Makonde Body Masks » (2007) qu'elle a exposée à la Biennale du Whitney en 2008. À l'instar des répliques séduisantes de Jeff Koons, les surfaces en bronze poli de Levine ajoutent de nouvelles couches de complexité à ses reproductions. « Pour moi », explique-t-elle, « la tension entre la référence et l'œuvre n'existe pas si la nouvelle œuvre ne possède pas sa propre présence artistique ». ¹⁾

¹⁾ S. Levine, citée dans C. Lewallen, "Interview with Sherrie Levine", dans *Journal of Contemporary Art*, Volume 6, No. 2, New York, 1993, p. 62.



LOT 19

De près, *Golden Mustache* (2013) de Joyce Pensato est une explosion de peinture émaillée noire et dorée. Quelques pas en arrière et l'œuvre devient indubitablement un portrait de Groucho Marx. Les lunettes emblématiques du comédien humoriste, sa moustache et ses sourcils broussailleux émergent de l'abstraction, créant une présence à la fois comique et menaçante.

Originaire de Brooklyn, Pensato a représenté les personnages de la télévision américaine et des bandes dessinées – des Simpsons à Donald Duck, en passant par Batman, Mickey Mouse et les acteurs de South Park – dans un style unique et exubérant. Son studio de Williamsburg était rempli de jouets, de figurines et de masques. Pourtant, son travail n'évoque pas l'innocence enfantine. L'artiste peint ses sujets avec une énergie sauvage et sombre, les rendant émotionnellement complexes.

Les œuvres de Pensato semblent au premier regard avoir été réalisées dans une forme d'urgence, laissant libre cours aux éclaboussures. Cette pratique fait écho à la dynamique de l'*action painting* de Pollock ou de de Kooning. Cependant, chez Pensato, le processus est lent et délibéré. À travers ses personnages issus de la culture pop, l'artiste nous touche en profondeur et son travail rivalise avec les toiles les plus brutes et les plus puissantes de l'école de New York.

Joyce Pensato a étudié à l'Art Students League de New York et à la New York Studio School au début des années 1970. Elle s'est liée d'amitié avec l'expressionniste abstraite Joan Mitchell et a partagé un studio avec Christopher Wool, qui l'a incitée à se diriger vers la peinture émaillée. L'artiste a connu un succès tardif auprès du grand public et a peint avec acharnement jusqu'au début du nouveau millénaire. En 2013, année où elle signe *Golden Mustache*, une rétrospective majeure au Santa Monica Museum of Art et au Contemporary Art Museum de Saint Louis lui a été consacrée.





LOT 20

Wegtreten, der Mantel (Rejeté, le manteau) (2014) est une œuvre monumentale de Georg Baselitz, l'un des maîtres de la peinture allemande d'après-guerre. Ici, la toile mesure trois mètres de haut. Une immense figure peinte avec des touches liquides de bleu pâle, de jaune et de rose, se dresse sur le fond noir. La partie médiane de la forme est absente, coupée par une mare verte fantomatique.

Baselitz s'est fait connaître dans les années 1960. Ses œuvres aux compositions déstructurées reflétaient l'identité instable et fragmentée de l'Allemagne d'après-guerre. Les œuvres de la série « Fracture » revisitent l'imagerie pastorale en la fractionnant en différents morceaux. Les « Héros » représentent des soldats en haillons sur des terrains vagues. À partir de 1969, l'artiste a littéralement mis la peinture sens dessus dessous, afin de tenter de la vider de son sens.

Au cœur de l'œuvre de Baselitz se trouvent deux questions : qu'est-ce qu'être allemand, mais aussi qu'est-ce qu'être un artiste allemand ? Avec Anselm Kiefer, Sigmar Polke et Gerhard Richter, Georg Baselitz a contribué à remodeler l'identité artistique de son pays après la Seconde Guerre mondiale. Il s'est inspiré de gravures sur bois médiévales, de sculptures africaines, de l'art brut, de l'expressionnisme abstrait et des écrits et dessins d'Antonin Artaud. « Je me suis mis à formuler les choses comme si j'étais le premier, le seul, et comme si tous les précédents n'existaient pas – même si je sais qu'il y a des milliers de précédents qui se dressent contre moi », explique Baselitz. « Il faut toujours penser à faire quelque chose, quelque chose de valable. C'est ma vie ». ¹⁾

Baselitz n'a cessé de réinventer la peinture. Ces dernières années, il a également « remixé » ses propres œuvres datant des années 1960. Il les développe et les reconfigure dans son style actuel, à la fois fluide et graphique. *Wegtreten, der Mantel* reprend le tableau « Fracture » de 1966, *Drei Streifen - Der Maler im Mantel (zweites Frakturbild)* (Trois bandes - Le peintre au manteau (Deuxième tableau fracturé)). Ce tableau est lui aussi divisé en trois parties. Le personnage semble blessé et un tronc d'arbre remplace son ventre. Son titre suggère un autoportrait.

Ici, le protagoniste est éclairé par un spot sur fond d'obscurité. Les coups de pinceaux déliés évoquent les gestes libres de l'expressionnisme abstrait. Baselitz se transforme à nouveau. « Vous vous souvenez d'une situation, d'un tableau, d'une époque, d'une manière si connectée à la sphère émotionnelle que vous n'avez pas d'autre choix que de la revisiter », explique-t-il. « Bien sûr, pour l'améliorer. C'est une forme de protestation ». ²⁾

¹⁾ G. Baselitz en conversation avec J.-L. Froment et J.-M. Poinso, 1983, dans D. Gretenkort (ed.), *Georg Baselitz. Collected Writings & Interviews*, Londres, 2010, p. 71.

²⁾ G. Baselitz en conversation avec T. Wagner, 2006, dans *ibid.*, p. 270.



LOT 21

D'une largeur de plus de trois mètres, *The Flight into Egypt I* (2008) est une œuvre majeure, parmi les premières réalisées par Adrian Ghenie. L'artiste roumain, qui a grandi sous le régime de Ceaușescu, a toujours été fasciné par la noirceur de l'histoire européenne contemporaine. Travaillant à partir d'images anciennes, notamment de photographies et d'extraits de films, il intègre à ses peintures différentes strates de l'histoire de l'art. *The Flight into Egypt I* fait référence à l'épisode du Nouveau Testament dans lequel Joseph et Marie fuient Bethléem après qu'un ange les ait avertis du massacre des innocents par Hérode. Ghenie transforme le récit biblique en une scène représentant un campement ombragé, suggérant la fuite, le déplacement ou l'exil.

La fuite en Égypte constituait un sujet récurrent dans l'art de la Renaissance. Elle apparaît dans les œuvres de Poussin, du Caravage et du Tintoret. Ce dernier est une source d'inspiration particulière pour Ghenie. Ainsi, l'artiste roumain a décrit son propre travail comme étant « de cette espèce baroque... Un type de peinture qui transforme l'énergie et le mouvement du corps en image ». ¹⁾

Le caractère dramatique, accentué par le clair-obscur de la présente œuvre, fait écho au travail des maîtres anciens. Pourtant, Ghenie ne représente pas ici la Sainte Famille. Il lui préfère une tente de fortune, l'arrière d'une voiture et un homme – veste en cuir et jeans – se présentant le dos tourné. Une tête de cerf évoque la décoration un peu surannée d'une chambre d'un autre temps. Ghenie conçoit souvent ses compositions à partir d'un collage d'images imprimées. Les objets sont traités comme les accessoires d'une scène de théâtre.

Ghenie utilise également des techniques abstraites. En faisant glisser la peinture sur la surface à l'aide d'un couteau, il crée des flous marbrés d'or et de turquoise qui rappellent la méthode de grattage de Gerhard Richter. L'artiste masque certaines zones pour former des arêtes vives de pigment. Ailleurs, la peinture liquide coule sur la toile. Associés aux éléments picturaux qui se bousculent, ces gestes rendent le décor à la fois instable et inquiétant.

Le travail de Francis Bacon a beaucoup influencé celui de Ghenie. Ce dernier admire le pinceau vif et épais du peintre anglais et partage son intérêt pour la photographie. Comme le cinéma et la télévision, les images photographiques font partie de l'expérience du XX^e siècle. Ghenie les explore d'un point de vue culturel et autobiographique, en peignant ce qu'il appelle « la texture de l'histoire ». ²⁾

The Flight into Egypt I a été réalisé en 2008, année charnière pour Ghenie. Cette année-là en effet, l'espace d'exposition Galeria Plan B, qu'il a cofondé trois ans auparavant à Cluj, en Roumanie, ouvre une succursale à Berlin et le peintre commence à partager son temps entre ces deux villes. Ses peintures gagnent alors en ampleur, en complexité et en profondeur. Outre *The Flight into Egypt I*, il réalise aussi cette année-là son quatuor historique « Collector », qui représente le dignitaire nazi Hermann Göring, ainsi que ses premières œuvres de la série « Pie Fight », qui s'inspirent du burlesque du cinéma muet.

Ghenie reviendra au thème de la présente œuvre avec sa grande œuvre *Rest During the Flight into Egypt* (2016), qui fait désormais partie de la collection du Los Angeles County Museum of Art. Il a déclaré avoir été inspiré par des images actuelles de réfugiés, mais que le sujet était intemporel. « La peinture a toujours réagi aux grandes histoires épiques, qu'il s'agisse de batailles ou de récits bibliques », a-t-il observé. « Tout ce que vous voyez à la télévision, si vous faites abstraction des vêtements, c'est au final la même chose qu'une scène de la Renaissance – un homme suivi de sa femme tenant un enfant, avec un paysage en arrière-plan. La seule chose qui manque, c'est un âne ». ³⁾

¹⁾ A. Ghenie, en conversation avec M. Peppiatt, dans J. Judin (ed.), *Adrian Ghenie Paintings 2014-2019*, Berlin, 2020, pp. 119-120.

²⁾ A. Ghenie, en conversation avec M. Radu, in *Adrian Ghenie: Darwin's Room*, catalogue d'exposition, Pavillon roumain, Venise, 2015, p. 29.

³⁾ A. Ghenie, cité dans A. Battaglia, "Every Painting Is Abstract": Adrian Ghenie on His Recent Work and Evolving Sense of Self", dans *ArtNews*, New York, 17 février 2017.





LOT 22

Panayiotis Vassilakis, plus connu sous le nom de Takis, est un pionnier de la sculpture cinétique. Né à Athènes en 1925, il est, dès l'enfance, fasciné par l'art cycladique ancien, tout comme par les œuvres de Picasso et de Giacometti. Après son installation à Paris dans les années 1950, il donne à son travail une orientation radicalement nouvelle, explorant les possibilités sculpturales du magnétisme, de la lumière et du son.

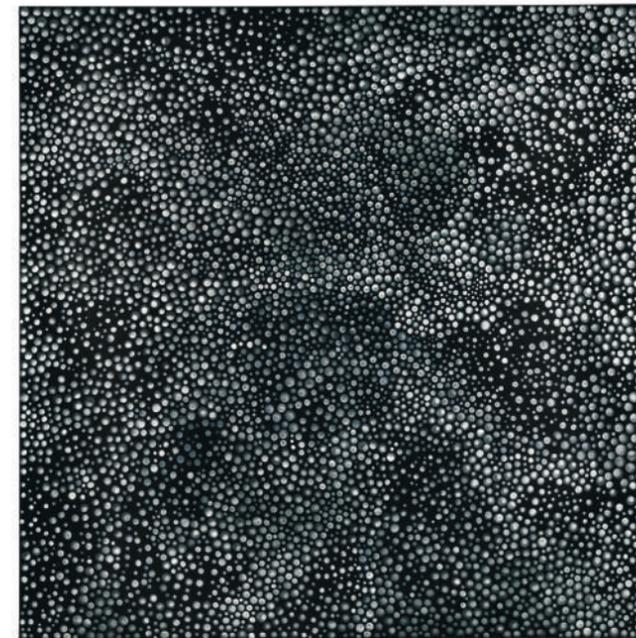
Entièrement autodidacte, Takis est guidé par un intérêt intuitif pour les forces invisibles qui gouvernent notre monde. Si son utilisation d'aimants, de radars, d'antennes et de cadrans est liée à l'ère technologique dans laquelle il évolue, son approche s'avère plus poétique que scientifique. Il souhaite mettre le spectateur en contact avec les mystères cosmiques.

L'œuvre présentée ici est un exemple de ses *Télépeintures*. Trois cônes métalliques blancs sont suspendus à des fils et tirés vers la toile noire par des aimants cachés. Ils planent dans les airs comme par magie. L'artiste considérait l'électromagnétisme comme une énergie unificatrice qui « relie dans l'espace les objets, les métaux, les particules errantes du cosmos ». ¹⁾

À la fois charismatique et innovant sans cesse, Takis était admiré par des figures de l'avant-garde, allant de Marcel Duchamp aux poètes américains de la *Beat Generation*. À propos de l'œuvre du sculpteur grec, William S. Burroughs déclarait ainsi en 1965 : « Musique minérale bleue et froide du métal pensant – on peut entendre le métal penser dans les champs électromagnétiques de Takis ». ²⁾

¹⁾ Takis, cité dans H. & N. Calas, *Takis: Monographies*, Paris, 1984, p. 110.

²⁾ W. Burroughs, cité dans M. Warak, "Energies in the Early Works of Takis", D. Kahn (ed.), *Energies in the Arts*, Cambridge, Massachusetts, 2019, p. 257.



LOT 23

Les pois sont, depuis toujours, l'obsession de Yayoi Kusama. Depuis près de six décennies, ils ont envahi son monde intérieur et son art. Pour Kusama, ces minuscules formes répétitives reflètent l'infinité de l'univers. « Notre terre n'est qu'un pois parmi un million d'étoiles dans le cosmos », déclarait-elle en 1968. « Les pois sont un chemin vers l'infini ». ¹⁾

Dans *DOTS-OBSESSION [QZBA]* (2007), le vaste champ de pois blancs illustre parfaitement cette idée. Telle une constellation dans le ciel nocturne, le spectacle semble pouvoir se poursuivre à l'infini. Réalisée en 2007, l'œuvre appartient à une série éponyme. Les installations *Dots Obsession* de l'artiste, commencées en 1996, consistent en des ballons recouverts de pois. Dans les peintures appartenant à cette série, ses cercles pâles semblent flotter dans l'espace, comme illuminés par l'obscurité.

Ces œuvres sont étroitement liées à la série des « Infinity Nets ». Kusama a exposé ces peintures pour la première fois peu après son arrivée à New York en 1958. Elles lui ont valu ensuite le succès en Europe. Les années que l'artiste a passées aux États-Unis ont été marquées par de grands bouleversements émotionnels, et l'acte répétitif de peindre lui a permis d'apaiser sa douleur. Dans les « Infinity Nets », les pois apparaissent dans les espaces laissés entre les réseaux entremêlés de la peinture. La présente œuvre s'appuie sur les surfaces *all-over* de ces compositions, rappelant les premiers liens de Kusama avec le minimalisme et l'expressionnisme abstrait.

Kusama a traversé une enfance difficile et a commencé à avoir des visions dès l'âge de dix ans. « Mon art naît d'hallucinations que je suis la seule à voir », explique-t-elle. « Je traduis les hallucinations et les images obsessionnelles qui me tourmentent en sculptures et en peintures ». ²⁾ Plus tard, on a diagnostiqué chez elle un trouble obsessionnel compulsif – elle se qualifie d'ailleurs elle-même comme une « artiste obsessionnelle ».

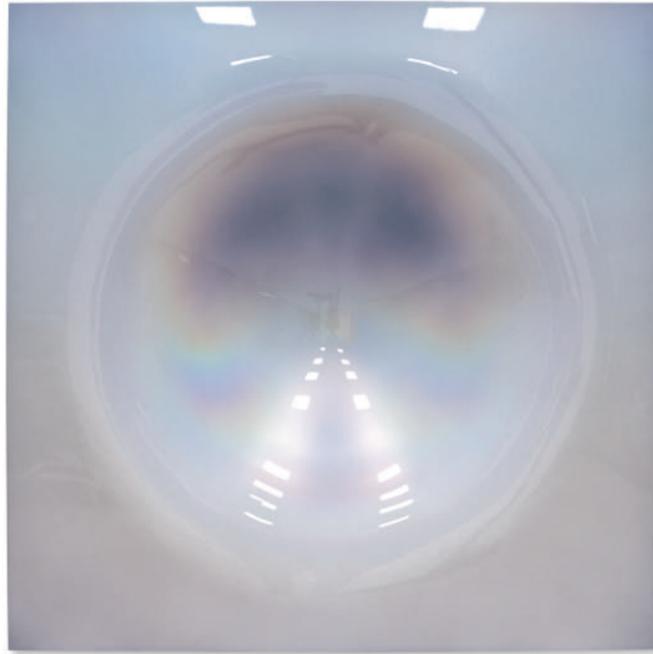
Lors d'une interview réalisée en 1998, l'artiste Damien Hirst a demandé à Kusama de décrire son premier souvenir. « Je suis née sur des hauts plateaux », a-t-elle répondu. « Je me souviens des belles étoiles la nuit. Elles étaient si belles que j'avais l'impression que le ciel me tombait dessus ». ³⁾ Dans *DOTS-OBSESSION [QZBA]*, il semble que ce souvenir perdure.

¹⁾ Y. Kusama, citée dans "Naked Self-Obliteration: Interview with Jud Yalkut", dans *The New York Free Press & West Side News*, New York, 15 février 1968.

²⁾ Y. Kusama, en conversation avec G. Turner, dans *BOMB*, New York, 1^{er} janvier 1999.

³⁾ Y. Kusama, citée dans "Across the Water: Interview avec Damien Hirst", dans *Yayoi Kusama: Now*, catalogue d'exposition, Robert Miller Gallery, New York, 1998, p. 14.





LOT 24

Les œuvres d'Anish Kapoor exercent un pouvoir de séduction immédiat sur le spectateur. Leur surface réfléchissante l'attire, puis elles disparaissent à mesure qu'on s'approche, donnant à voir une vision déformée de la réalité. À ce stade, l'œuvre cesse d'être un objet. Elle devient invisible. Elle devient une expérience.

Créée en 2005, cette œuvre s'inscrit dans la lignée de l'exploration du miroir concave chez Kapoor et marque sa transition vers l'utilisation de la fibre de verre pour itérer ce langage. Alors que les premières œuvres en miroir avaient été créées en acier inoxydable poli et en pierre, le développement de ce corpus d'œuvres en fibre de verre et en peinture a permis de donner une nouvelle dimension à la subtilité de la présence avec laquelle jouent les œuvres du vide, où l'espace autour de l'objet devient liminal, actif et vertigineux. « Lorsqu'elle est suffisamment parfaite », explique Kapoor, « quelque chose advient : elle cesse littéralement d'être physique, elle lévite, elle produit quelque chose d'autre ». Ce qui se passe avec les surfaces concaves est, selon moi, tout à fait fascinant ». ¹⁾

Kapoor est né à Mumbai et s'est installé à Londres pour suivre des études artistiques au début des années soixante-dix. Il s'est fait connaître dans les années 1980 et a remporté le Turner Prize en 1991. C'est à cette époque qu'il a commencé à explorer l'idée du vide, dans des œuvres que Kapoor décrit comme évoquant un « sublime moderne ». ²⁾ Les romantiques avaient exploré le sentiment d'émerveillement que l'homme éprouvait face à la nature. Barnett Newman et ses contemporains ont recréé cette impression à travers la peinture abstraite. Dans les mains de Kapoor, ce sentiment renaît à travers la sculpture. Son œuvre confronte le spectateur à un abîme infini.

Le plasticien a également très tôt été influencé par le courant minimaliste. À l'instar de Donald Judd et d'autres artistes qu'il admirait, il ne souhaitait pas raconter des histoires à travers son art. Ses œuvres ne représentent rien : elles « existent » simplement. Mais elles ne peuvent le faire seules. « L'œuvre n'existe pas sans le spectateur, sans que quelqu'un l'observe », explique Kapoor. « Dans une large mesure, toute œuvre est incomplète. Elle est complétée par celui qui la regarde ». ³⁾

Sans titre (2005) a été exécuté durant une période décisive dans la carrière de l'artiste. Au milieu des années 2000, il a réalisé certaines de ses installations publiques les plus emblématiques, notamment *Cloud Gate* (2004-2006) au Millennium Park de Chicago et *Sky Mirror* (2006) au Rockefeller Center de New York. Kapoor est aujourd'hui l'un des sculpteurs les plus importants de sa génération ; il a été mis à l'honneur dans d'une grande exposition à la Biennale de Venise en 2022.

300



LOT 25

D'une hauteur de deux mètres, cette œuvre est un exemple à grande échelle des peintures d'inspiration baroque de Rudolf Stingel. Des motifs dorés ondulent sur sa surface et accrochent la lumière, offrant ainsi un spectacle d'opulence et de décadence. Réalisée en 2010, cette œuvre appartient à l'une des séries les plus importantes de l'artiste. Inspirées par les motifs du papier peint damassé, ces toiles remettent en question la distinction entre art et ornement. Elles sont à la fois belles et subversives, et interrogent la nature même de la peinture.

Dès les débuts de sa carrière, Stingel a fait voler en éclats les règles de l'art. Et ce, de façon ironique, en créant ses propres règles. En 1989, il a publié *Instructions* : un manuel décrivant comment réaliser l'une de ses peintures. Ce faisant, Stingel a remis en question l'aura de mystère qui a longtemps été associée à la création artistique. Selon les *Instructions*, la main de l'artiste n'est ni sacrée ni emplie de secrets. Au contraire, l'art peut être réalisé par tout le monde.

Des œuvres comme ce *Sans titre* (2010) jouent avec cette idée. Sous certains éclairages, elles ressemblent à des plaques de murs décorés ou à un sol recouvert d'une moquette ancienne. Mais en y regardant de plus près, elles se révèlent être des peintures au graphisme complexe. Stingel a également mis en scène ce dialogue à l'envers. Il a recouvert la gare new yorkaise Grand Central Station et le Palazzo Grassi de tapis à motifs. Il a remplacé les murs des musées par des surfaces métalliques. À quel moment, demande-t-il, commence « l'art » ?

Les peintures *baroques* de Stingel restent des énigmes. D'une part, elles rejettent l'idée de l'art comme quelque chose de complexe et d'étranger. D'autre part, elles demeurent aussi séduisantes que n'importe quelle peinture abstraite. Stingel est né à Merano, en Italie, et a grandi dans les Alpes tyroliennes. Il a été sensibilisé très tôt à l'art et à l'architecture baroques et rococo. Les somptueux motifs qu'il imite sont empreints de luxe et de nostalgie, comme des reliques d'une époque révolue. Les tableaux, malgré eux, brillent de magie et d'émerveillement.

Conformément à l'esprit des *Instructions*, Stingel cherche à dissimuler sa propre contribution à l'œuvre d'art. *Sans titre* prolonge les techniques de ses premières peintures argentées, réalisées en pulvérisant de la peinture métallique à travers un tissu de tulle froissé. Ici, Stingel utilise de l'émail et un pochoir finement détaillé. Comme dans les monochromes d'Yves Klein, les sérigraphies d'Andy Warhol ou les œuvres de Christopher Wool, contemporain de Stingel, la peinture dissimule délibérément la trace de sa propre fabrication. C'est au spectateur de décider s'il doit partir à la recherche d'indices ou s'il doit simplement se soumettre à l'illusion.

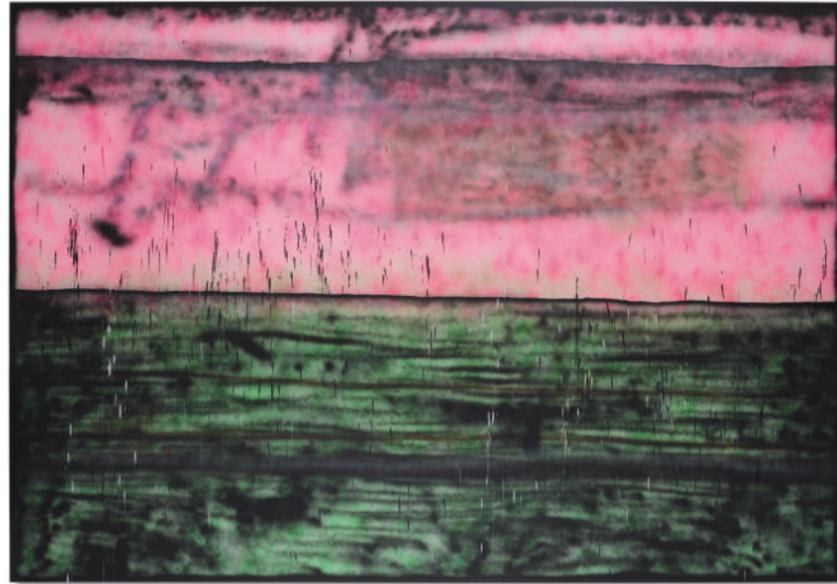
301



¹⁾ A. Kapoor, cité dans *Anish Kapoor*, catalogue d'exposition, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, p. 53.

²⁾ A. Kapoor, cité dans D. de Salvo, *Anish Kapoor in Conversation*, D. Anfam (ed.), Anish Kapoor, Londres, 2012, p. 403.

³⁾ A. Kapoor, en conversation avec A. Meer, dans *BOMB*, New York, 1^{er} janvier 1990.



LOT 26

SP85 (2009) est une œuvre monumentale appartenant à la série la plus célèbre de Sterling Ruby. « SP » est l'abréviation de « spray paint », le médium avec lequel il a réalisé cette peinture. Ruby a produit ces œuvres entre 2007 et 2014, inspiré par l'environnement immédiat de son atelier de Los Angeles. Les graffitis comme les ciels dramatiques qui dominent la ville ont eu une influence significative sur son travail. Dans *SP85*, les bandes chatoyantes roses et vertes évoquent un mur tagué, mais peuvent aussi faire penser à un lever ou un coucher de soleil.

L'œuvre a été réalisée en 2009, l'année qui a suivi la première exposition individuelle de Ruby au Museum of Contemporary Art de Los Angeles. Sa pratique se situe toutefois à une certaine distance du monde de l'art traditionnel. Ruby est né sur une base aérienne allemande et a passé son enfance dans une ferme de Pennsylvanie. La poterie locale « redware » et les quilts amish comptent parmi ses premières influences. Tout au long de sa carrière, il a exploré un large éventail de matériaux inhabituels, dont l'uréthane coulé, le vernis à ongles et les débris urbains. Il a expérimenté les domaines de la vidéo, de la sculpture, du collage, de la céramique et du stylisme.

Son utilisation de la peinture aérosol est tout aussi peu conventionnelle. Ruby s'est installé dans un studio à Hazard Park après avoir obtenu sa maîtrise aux beaux-arts en 2005. Il y a observé les relations entre les graffeurs et les autorités locales. Les bandes rivales du quartier menaient bataille à la bombe de peinture sur les murs de la ville. La nuit, des équipes anti-graffiti s'empressaient de les recouvrir. Et, dès le lendemain, les artistes recommençaient. Dans ses propres peintures, Ruby a imité ce processus de destruction et de (re) création. Ainsi, ses œuvres commencent par des marques et des tags, qu'il recouvre ensuite avec des pans de couleur.

Les peintures de la série « SP » apparaissent comme des hymnes à la culture de la rue. Mais elles peuvent être aussi perçues comme des célébrations de la nature. *SP85* anticipe la série des « Vivids » de Ruby, qui fait directement référence aux ciels majestueux qu'il observe lors de ses trajets en voiture pour se rendre à son atelier. Il se souvient avoir été témoin de « levers et de couchers de soleil extrêmement vifs et colorés, produisant des lignes d'horizon qui transforment l'étalement urbain en un plan céleste quasi-méditatif ». ¹¹ Si le style brut de Ruby peut être comparé à celui d'Ed Ruscha ou de Christopher Wool, *SP85* évoque également les sublimes champs de couleurs de Mark Rothko et de Barnett Newman. Ruby a déclaré : « J'ai toujours pensé que l'art était semblable à la poésie. Il ne peut être prouvé et pourtant, s'il est bien fait, il possède une aura incomparable ». ²¹

¹¹ S. Ruby, cité dans le communiqué de presse pour "Sterling Ruby: Vivids", Gagosian Gallery, Hong Kong, 2014.

²¹ S. Ruby, cité dans J. Ribas, "Sterling Ruby: Sincerely Hostile", dans *Flash Art*, Milan, No. 271, mars-avril 2010.



LOT 27

Dans *Actions: Smak Squish Splsh (No. 5)* (2013), Christian Marclay restitue sur la toile le son de la peinture. En caractères gras et graphiques, les termes « SMAK », « SPLSH » et « SQUISH » sont inscrits sur une œuvre de trois mètres de large. Autour d'eux, des lignes dansent fébrilement. Des nuages orange, vert, bleu et jaune pleuvent. Nous voici en présence d'une symphonie sensorielle, crépitant des bruits de la création.

Réalisée en 2013, cette œuvre appartient à la série de peintures de Marclay dédiée aux onomatopées. Une onomatopée se confond avec le sujet qu'elle énonce : c'est exactement ce que font « SMAK », « SPLSH » et « SQUISH ». Ces mots évoquent le son de la peinture mouillée sur la toile. Ils s'y s'apparentent aussi : leurs lettres ressemblent à des coups de pinceau, alternant courbes et angles.

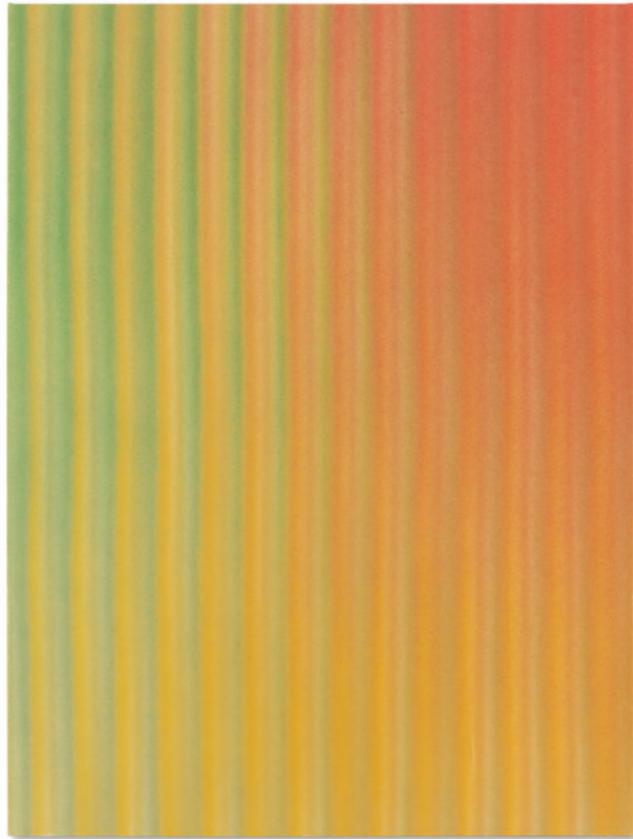
Les mots sont sérigraphiés sur un fond peint. Cette technique fait délibérément référence au Pop Art et s'inscrit à la suite du travail réalisé par Marclay à partir d'œuvres d'Andy Warhol en 2006. L'utilisation du texte dans le tableau rappelle également les peintures de bandes dessinées de Roy Lichtenstein. « J'ai toujours été curieux de la manière dont les sons peuvent être visualisés, explique Marclay, et, dans le cas des BD, les mots ne sont pas écrits – ils sont dessinés, ce qui les rend encore plus expressifs ». ¹¹ L'artiste a collé des fragments de bandes dessinées avant de les scanner et de les agrandir. Les mots, précise-t-il, « sont devenus une liste d'instructions », fournissant « la partition pour les actions de peinture ». ²¹ Ces œuvres étaient accompagnées d'une vidéo dans laquelle des onomatopées tournaient en boucle.

Né en Californie et ayant grandi en Suisse, Marclay s'est fait connaître à New York dans les années 1980. Il a toujours été fasciné par la musique et le son. Ayant exploré un large éventail de médiums, il a été largement reconnu pour ses œuvres vidéo telles que *Video Quartet* (2002) et *The Clock* (2010). Marclay tisse des liens étroits entre l'improvisation musicale et l'abstraction picturale. Dans *Actions: Smak Squish Splsh (No. 5)*, ses gestes colorés jouent avec le langage de l'expressionnisme abstrait. En regardant de près le tableau, on les entendrait presque : *SMAK, SPLSH, SQUISH*.

¹¹ C. Marclay, cité dans "Q&A: Christian Marclay", dans *Time Out*, Londres, 18 novembre 2013.

²¹ C. Marclay, *Ibid.*





LOT 28

La surface de *Corrugation III* (2011) par Tauba Auerbach évoque la forme d'une vague ondulée. Un spectre de lumière rouge et jaune la traverse, mettant en relief son motif strié. En réalité, l'œuvre est plate : son aspect sinueux n'est qu'une illusion.

Les *Corrugations* d'Auerbach sont liées à la série « Folds » qui ont propulsé l'artiste sur le devant de la scène. En 2011, peu de temps après sa création, *Corrugation III* a été présentée avec d'autres œuvres de cette série lors de la grande exposition « Tauba Auerbach : Tetrachromat ». Celle-ci a été inaugurée au Bergen Kunsthall, en Norvège, avant de s'installer au Malmö Konsthall, en Suède, et au Wiels Contemporary Art Center, à Bruxelles.

Pour réaliser ces œuvres, Auerbach explique : « Je contorsionne et plie la toile, en la repassant ou en la laissant reposer sous des poids pour fixer les plis. Au bout de quelques jours, j'étale librement le tissu plié sur le sol et je le pulvérise dans le sens voulu avec de la peinture acrylique appliquée à l'aide d'un pulvérisateur industriel – un procédé dans lequel le pigment agit comme une lumière rasante. Lorsque la peinture est sèche, je tends la toile. La surface plane qui en résulte porte une empreinte presque parfaite de l'ancien aspect tridimensionnel de la toile ; la surface semble toujours ridée ou pliée ». ¹⁾

Installée à New York, Auerbach expérimente plusieurs médiums, notamment la photographie, la typographie, la conception d'instruments de musique, le tissage, la sculpture sur verre et la vidéo. Une grande partie de la pratique de l'artiste explore les comportements des matériaux, inventant souvent de nouveaux outils et techniques pour les observer. « Dans les 'Folds' et les œuvres apparentées », explique Auerbach, « la toile se développe comme une photo au fur et à mesure que je peins ». ²⁾ L'image émerge lentement, comme dans une chambre noire. La peinture devient une sorte de technologie. Les résultats sont à la fois factuels et fictifs.

¹⁾ T. Auerbach, citée dans *Folds*, catalogue d'exposition, Bergen Kunsthall, Bergen 2012, p. 105.

²⁾ T. Auerbach, citée dans C. Bedford, "Five Non-Figurative Artists on Abstraction", dans *Frieze*, Londres, 1^{er} février 2012.



LOT 29

Kelley Walker détourne des images appartenant à l'imaginaire collectif. Il les manipule et les recycle en utilisant des techniques de numérisation et d'impression, mêlées aux techniques picturales classiques. Pour réaliser *Black Star Press* (2008), l'artiste est parti d'une photographie prise en mai 1963 à Birmingham, en Alabama, montrant un manifestant défendant les droits civiques attaqué par un policier armé d'un chien. L'artiste a inversé l'image et l'a traitée dans un coloris rouge vif. Des flaques, des gouttes et des éclaboussures impactent certaines parties de l'image.

Walker a étudié l'art dans le Tennessee et en Arizona, et travaille aujourd'hui à New York. L'univers des médias dans lequel il baigne au quotidien, notamment les magazines, les panneaux publicitaires et les graffitis de rue, alimente sa pratique de façon significative. Ses œuvres explorent notre relation troublée avec ces images puissantes, à la fois complexes, ambigus et instables.

L'image de Walker est similaire, mais pas tout à fait identique, à la photographie utilisée par Andy Warhol dans sa série « Race Riot ». Leur très grande proximité visuelle est troublante. Mais ces quelques différences nous obligent à regarder de plus près. « Cette image documentaire, comme celle que Warhol a utilisée pour sa série 'Race Riot', a d'abord été diffusée grâce à la manipulation stratégique de la presse par Martin Luther King », ¹⁾ note Walker.

Alors que Warhol a exécuté ses œuvres dans la foulée immédiate de la manifestation, Walker s'attache à maintenir une certaine distance historique. Il étudie les changements de signification de l'image au fil du temps, se demandant si ce moment tragique de l'histoire américaine n'est pas devenu une simple marchandise esthétique.

Comme Warhol, Walker travaille par séries. Les changements apparaissent à travers la répétition et la variation. Les premières œuvres de *Black Star Press* sont en noir et blanc, les éclaboussures étant appliquées avec du chocolat. Dans les versions rouges, les éclaboussures sont imprimées à l'aide d'un procédé mécanique. L'image de Walker semble usée par la manipulation et la circulation. Ses marques évoquent le geste pictural, mais aussi l'effacement, le vandalisme et la violence.

¹⁾ K. Walker, cité dans B. Nickas, "My Pop", dans *Artforum*, Volume 42, No. 2, New York, octobre 2004.





LOT 30

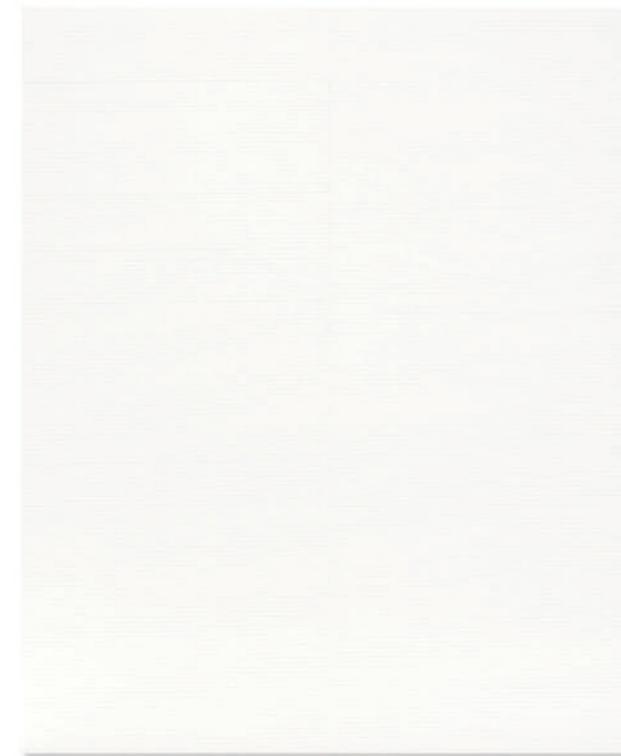
De loin, *Beelitz* (2007) d'Andreas Gursky semble être une peinture abstraite. Ses bandes horizontales rappellent le travail d'Agnes Martin ou de Frank Stella. De près cependant, l'image se révèle. La ville allemande de Beelitz, au sud de Berlin, est célèbre pour sa culture d'asperges blanches. À travers cette vue aérienne, Gursky capture un champ d'asperges aux rangées recouvertes de plastique, traversées çà et là par des ouvriers agricoles.

Gursky est né à Leipzig mais a grandi à Düsseldorf. Son père et son grand-père étaient tous deux photographes professionnels au service d'entreprises. Gursky a étudié le photojournalisme à l'université des arts *Folkwang* d'Essen, où il a notamment eu pour professeur le photographe Otto Steinert, influencé par le Bauhaus. Entre 1980 et 1987, l'artiste a fréquenté la *Kunstakademie* de Düsseldorf où enseignaient Bernd et Hilla Becher. Leur approche documentaire du paysage industriel allemand a profondément influencé le style de Gursky.

Au fil des années, l'artiste a photographié des lieux fortement liés à l'activité humaine : des magasins, des hôtels et des salles de marché, mais aussi des boîtes de nuit et des festivals. Réalisées à une grande échelle quasi-théâtrale, ses œuvres, à la fois immersives et intimes, sont un témoignage visuel de la mondialisation. Malgré la précision des détails, les personnages sont souvent éclipsés par des structures abstraites qui les dépassent. Les individus se fondent dans des motifs globaux et deviennent alors anonymes. Le regard en surplomb de Gursky accentue le phénomène : *Beelitz* a été photographiée depuis un hélicoptère, réduisant ainsi la profondeur de champ qui apparaît comprimée, sans point focal unique. L'artiste manipule souvent ses images à l'aide de procédés numériques, rehaussant les couleurs et jouant avec la perspective.

Gursky se délecte également de l'imprévu. « L'image semble complètement abstraite », dit-il à propos de *Beelitz*. « Mais plus on s'approche, plus on distingue des êtres humains. Ce qu'ils font n'est pas prévisible, car lorsque l'on vole en hélicoptère, il en est ainsi. *Zufall* – le hasard, l'accident – est également capital dans mon travail. Je pourrais vouloir m'imposer un cadre très formel, mais, pour moi, il est plus intéressant de jouer avec ces accidents ». ¹⁾

¹⁾ A. Gursky, cité dans J. Ure-Smith, "Andreas Gursky goes on show in Berlin", dans *Financial Times*, Londres, 23 avril 2010.



LOT 31

« Nous sommes tous frustrés par les ordinateurs, tout le temps... Mais de nos jours, nous développons également, et toujours, une relation avec les ordinateurs - ce que mes parents n'ont jamais eu... il y a comme une sorte de négociation : parfois vous êtes sur la même longueur d'ondes avec la machine et d'autres fois vous vous battez avec elle ». - Wade Guyton

D'une hauteur de plus de deux mètres, cette œuvre est un exemple à grande échelle des « peintures imprimées » de Wade Guyton. Ici, la toile a été imprimée à l'aide d'une imprimante industrielle jet d'encre de marque Epson. Il en résulte une œuvre qui brouille les frontières entre l'homme et la machine, mettant en scène la passionnante rencontre de l'art avec la technologie.

Guyton a débuté ses « peintures imprimées » en 2005. Elles sont issues d'une série de dessins réalisés en 2002. Dans ces premières œuvres, Guyton imprimait la lettre « X » sur des pages de magazines. Après avoir opté pour de la toile comme nouveau support de ses créations, il a commencé à explorer une variété de visuels : des images et des motifs scannés, des lettres simples tapées dans Microsoft Word et des photographies du sol de son propre atelier.

Comme Andy Warhol avant lui, Guyton se plaît à mettre en scène le fantôme dans la machine. Le lin de la toile « bégaie » lorsqu'elle passe au travers de l'imprimante. L'artiste manipule le matériau afin de favoriser délibérément les scories et les erreurs. Dans ce *Sans titre* (2008), une couture verticale au centre indique l'endroit où le tissu a dû être plié afin de passer dans les mâchoires de l'imprimante.

Si Guyton est un pionnier des nouvelles technologies, ses œuvres demeurent profondément liées à l'histoire de l'art. Les fines lignes horizontales de cette œuvre rappellent les travaux d'Agnes Martin ou de Frank Stella. Son travail reprend de nombreuses dualités explorées par le minimalisme et l'abstraction géométrique : l'ordre contre le chaos, l'objet contre l'art. Ce faisant, il propose une infinité de possibilités nouvelles pour la peinture.





LOT 32

Pour Rudolf Stingel, la peinture représente une activité quotidienne. Selon lui, en nous déplaçant à travers le monde, nous laissons notre marque, ajoutant à un tissu d’empreintes laissées par d’autres avant nous. Ainsi, l’artiste minimise son propre rôle créatif, invitant souvent les visiteurs de la galerie à s’impliquer dans son art.

Voici l’une des œuvres de sa série intitulée « Celotex ». Il s’agit d’une grande section de panneau isolant revêtu d’une feuille d’aluminium qui a été incisée de graffitis par le public. Des noms, des dates, des cœurs et un énorme visage souriant sont gravés et poinçonnés sur la lisse surface argentée. La composition est le résultat d’une multitude de mains et de voix. Comme un miroir, l’argent reflète également le spectateur. Il fait partie intégrante de l’œuvre.

Pour sa rétrospective de mi-carrière en 2007, Stingel a tapissé les murs du musée d’Art contemporain de Chicago avec du Celotex. Pour la deuxième étape de l’exposition, ces panneaux ont été installés au-dessus de panneaux vierges au Whitney Museum of American Art de New York. Les visiteurs ont donc progressivement créé une salle argentée avec des gravures allant du sol au plafond. L’œuvre actuelle a été modifiée lorsqu’elle a été exposée à Vienne en 2016.

Stingel considère l’art comme universel, démocratique et accessible. En 1989, il a publié *Instructions*, un guide permettant de réaliser une peinture « Stingel ». En 2004, il a recouvert de moquette la gare Grand Central Station de New York, transformant ainsi le trajet de 125 000 voyageurs quotidiens. Il a également installé de la moquette sur les murs de musées, demandant aux spectateurs de brosser avec leurs mains des « peintures » éphémères sur sa surface duveteuse.

Stingel estime qu’une peinture n’a pas de sens en soi, mais qu’elle en produit à chaque rencontre avec le spectateur. Cette œuvre apparaît comme une démonstration physique de ce concept. Sa surface n’est pas l’expression personnelle d’un homme, mais un espace de création collective et ouverte.



LOT 33

Hoolian (2013) est l’une des six sculptures en bronze créées par Sarah Lucas pour la Biennale de Venise en 2013. Exposée dans le jardin de sculptures du pavillon central, cette série faisait partie de l’exposition « The Encyclopaedic Palace », organisée par Massimiliano Gioni. Les œuvres ont été moulées à partir de collants rembourrés, un médium que Lucas avait déjà exploré dans ses séries sexuellement provocantes « Bunnies » et « NUDs ». Avec *Hoolian*, nous sommes en présence de bronze épurés, dont les courbes organiques et brillantes rappellent les œuvres de Constantin Brâncuși.

Après avoir parcouru l’Europe en auto-stop pendant son adolescence, Lucas a étudié au Goldsmiths College. Elle s’est fait connaître dans les années 1990. Son premier grand projet a été « The Shop », dans l’Est de Londres, où elle vendait des porte-clés, des t-shirts, des cendriers et d’autres objets réalisés à la main à l’aide de sa compagne Tracey Emin. Avec Damien Hirst, Gary Hume et bien d’autres, elles faisaient partie d’une génération connue sous le nom de « YBA » (Young British Artists). Subversifs et irrévérencieux, ces artistes cherchaient avant tout à choquer leur public. Lucas était considérée comme l’une des plus provocatrices d’entre eux.

Expérimentant tour à tour les domaines de la sculpture, de la photographie et de l’installation, Lucas place la nudité, le sexe et le corps humain au centre de sa pratique. Elle a travaillé avec des matériaux de récupération, allant de la nourriture aux cigarettes, en passant par les journaux et les meubles. C’est à l’époque où elle travaillait au « Shop » qu’elle a découvert le potentiel infini des collants. « J’ai réalisé une pieuvre avec des collants bourrés de papier journal », explique-t-elle. « Et j’ai vraiment aimé ça. Je me suis dit que les collants possédaient une dimension sexy. J’ai donc décidé d’en faire quelque chose d’autre ». ¹⁾

En adoptant le bronze, un matériau à l’histoire riche, Lucas a lancé un défi quasi-féministe à un canon jusqu’alors dominé par les hommes « La fragilité des ‘NUDS’ m’a incitée à trouver un moyen de les rendre plus durs, et c’est à ce moment-là que j’ai commencé à expérimenter le bronze, qui les reliait à toute une lignée de sculptures abstraites ». ²⁾ À la fois séduisante et surréaliste, *Hoolian* offre un nouveau territoire d’expression à ce matériau.

¹⁾ S. Lucas, citée dans M. Collings, *Sarah Lucas*, Londres, 2002, p. 89.

²⁾ S. Lucas, citée dans "It's Raining Stones: Sarah Lucas in Conversation with Massimiliano Gioni", dans *Sarah Lucas: Au Naturel*, catalogue d'exposition, New Museum, New York, 2019, p. 21.





LOT 34

« La peinture est une forme d'art parfaitement aboutie. A l'image d'un cafard ou d'un requin. Bien sûr, elle est en constante évolution, mais l'idée de l'objet bidimensionnel suspendu, mis en abyme par un cadre, peut durer éternellement car elle est tellement fondée ». - Seth Price

Soft History (2012) est un triptyque à grande échelle issu de la grande série de « Knot Paintings » de Seth Price. Chacun de ses trois panneaux est recouvert de torsades de corde, qui ont été scellés sous vide dans du plastique. Price est fasciné par la relation entre l'art et la consommation, et ses œuvres explorent la manière dont les images et les idées circulent à l'ère d'internet. Les cordes de *Soft History* ressemblent à des pensées enchevêtrées, emballées comme des produits de consommation courante.

Après avoir étudié la littérature et les sciences politiques à l'université de Brown, Price se lance dans une carrière artistique au tournant du nouveau millénaire. Basé à New York, il explore plusieurs supports : sa pratique artistique inclut à la fois la peinture, la sculpture, la vidéo, l'installation et la photographie, mais aussi la musique et le stylisme. Également écrivain et philosophe, il a publié des romans, des critiques et de la poésie.

En 2002, Price signe un texte important intitulé *Dispersion* dans lequel il s'interroge sur les différences entre le grand art et la culture populaire. Selon lui, l'un est considéré comme unique et authentique, tandis que l'autre se prête à la reproduction de masse. Que se passerait-il si ces deux mondes fusionnaient ? Price a imprimé ce texte et l'a utilisé comme matériau de base pour son « *Knot Painting* » *Essay with Knots* de 2008, aujourd'hui conservé dans les collections du Museum of Modern Art de New York.

Soft History a été réalisé quatre ans plus tard, au moment où le travail de Price fut présenté à la « documenta 13 » de Kassel. Les motifs de la corde sont délibérément brouillés, comme des éclats de peinture ou des idées en évolution. Le plastique – un matériau autrefois associé à la modernité et au progrès – les emprisonne à jamais. Cette œuvre donne à voir ce à quoi pourraient ressembler le savoir, l'histoire et la créativité s'ils étaient conditionnés, scellés et distribués comme des marchandises emballées.



LOT 35

For V.T. (1969) est une forme à six côtés, en bronze noir. Vue sous certains angles, elle pourrait s'apparenter à un cube presque parfait. Sous d'autres angles, elle révèle une diagonale prononcée. Les sculptures rigoureuses de Tony Smith, qu'il a commencé à réaliser relativement tard, sont souvent qualifiées de minimalistes. L'artiste les considérait d'un point de vue plus spirituel et intuitif, en rapport avec l'ordre sous-jacent du monde. « Je pense que le volume de mon travail a beaucoup à voir avec une réponse à la vie contemporaine en général », expliquait-il. « J'ai toujours admiré les choses très simples, qui font autorité et qui durent ». ¹¹

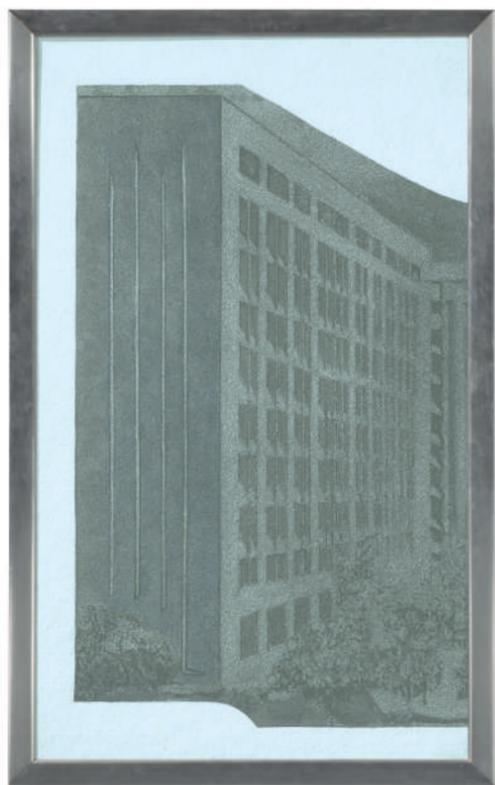
Né en 1912, Smith a étudié avec László Moholy-Nagy au New Bauhaus de Chicago, à la fin des années 1930. Il a été l'apprenti de l'architecte Frank Lloyd Wright, avant de devenir lui-même architecte-designer. En 1945, il s'installe à New York, où il se lie d'amitié avec les peintres expressionnistes abstraits Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko et Clyfford Still. Puis, dès la fin des années 1950, il commence à se détourner de l'architecture. En 1962, il réalise *Black Box*, sa première sculpture en acier.

Les antécédents architecturaux de Smith ont manifestement influencé son art de la sculpture – ses œuvres sont souvent monumentales. Smith s'y inspire de la nature, notamment de la structure microscopique des cristaux, qui présente une géométrie particulièrement sophistiquée. Il a travaillé avec des tétraèdres et des octaèdres, des formes dont il estimait que le potentiel n'avait pas encore été exploré dans l'art. Il voulait créer des objets mystérieux et puissants, proposant une nouvelle compréhension de leur environnement.

For V.T. appartient à une série sur laquelle Smith a commencé à travailler alors qu'il enseignait à l'université d'Hawaï durant l'été 1969. Il a dédié les neuf sculptures de ce corpus à autant d'amis, dont plusieurs étaient ses collègues à Hawaï. Les œuvres ont commencé sous forme de petites billes, puis ont été agrandies en contreplaqué et ont finalement été réalisées en bronze recouverte d'une patine noire. Une autre version de *For V.T.*, tirée à six exemplaires, est conservée au Museum of Fine Arts de Boston.

¹¹ T. Smith, cité dans L. Lippard, "Tony Smith: Talk About Sculpture", dans *ArtNews*, New York, avril 1971, p. 48.





LOT 36

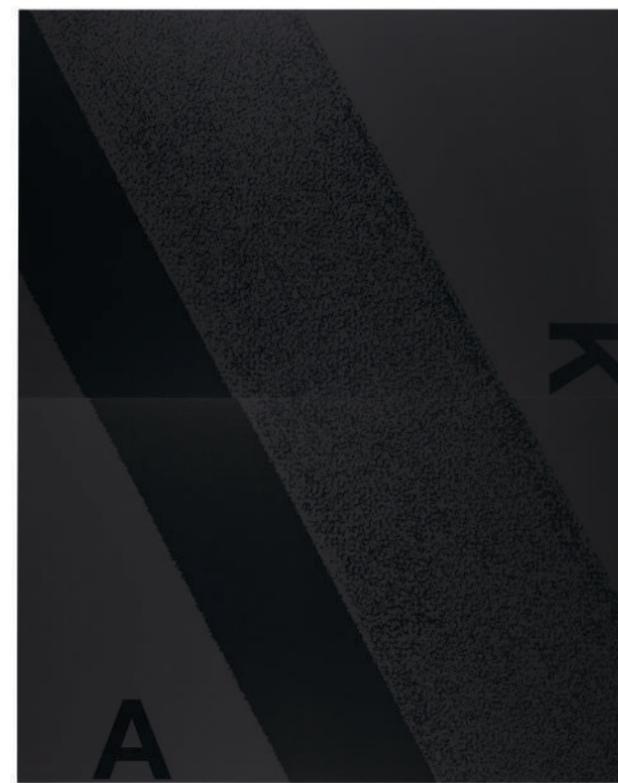
School (1966) est une peinture de Richard Artschwager appartenant à la série « *Celotex* », débutée au début des années 1960. Traitant des sujets quotidiens et utilisant un matériau original, ces œuvres font écho à différents mouvements picturaux, comme le Pop Art et le Minimalisme.

Artschwager est né en 1923 à Washington, D.C., de parents d'origine prussienne et ukrainienne. Après avoir obtenu un diplôme scientifique à l'université de Cornell, il décide de s'adonner à sa passion pour l'art. Il étudie pendant un an à Paris avec Amédée Ozenfant et débute sa carrière en fabriquant des meubles. Les matériaux industriels joueront plus tard un rôle-clé dans ses peintures et ses sculptures, qui explorent la distinction entre l'œuvre d'art et l'objet.

Inspiré par Franz Kline, Artschwager emploie pour la première fois du Celotex en 1962. Fabriqué à partir de fibre de canne à sucre séchée, ce matériau est généralement utilisé pour l'isolation des bâtiments. À l'instar de l'artiste allemand Gerhard Richter, qui travaillait à partir de photographies glanées çà et là, Artschwager utilisait fréquemment des images trouvées dans des journaux et des magazines. Il les transposait méthodiquement sur du Celotex à l'aide d'une grille.

Artschwager a constaté que la texture caractéristique de ce matériau donnait aux images une qualité brute et granuleuse. Ainsi traitées, elles revêtaient l'apparence de vieilles photographies ou de papier journal, que l'artiste avait utilisés comme sources d'inspiration. « Le Celotex [...] possède cette rugosité, l'aspect des photographies à sténopé », explique-t-il. « Je voulais quelque chose qui donne la sensation du dessin, le caractère de la peinture, et qui introduise l'idée de la reproduction mécanique ». ¹⁾

¹⁾ R. Artschwager, cité dans S. H. Madoff, "Richard Artschwager's Sleight of Mind," dans *Art News* 87 New York, No. 1, janvier 1988, p. 118.



LOT 37

Pour Adam Pendleton, « *Black Dada* » est davantage qu'une série d'œuvres. Il s'agit d'un véritable manifeste personnel. Tout comme les artistes du mouvement Dada ont réagi à la violence de la Première Guerre mondiale, Pendleton estime que l'art doit être une réponse aux conflits raciaux actuels.

L'artiste a conçu l'idée de « *Black Dada* » en 2008. Il s'est inspiré du poème « *Black Dada Nihilismus* », rédigé en 1964 par l'américain Amiri Baraka. Ce dernier, anciennement connu sous le nom de LeRoi Jones, était une figure de proue du *Black Arts Movement* des années 1960. Pendleton a commencé à établir des liens entre l'esprit révolutionnaire de ce mouvement et l'art des avant-gardes européennes et américaines. « L'histoire est une variation sans fin », écrivait-il, « une machine sur laquelle nous pouvons nous projeter, nous et nos idées ». ¹⁾

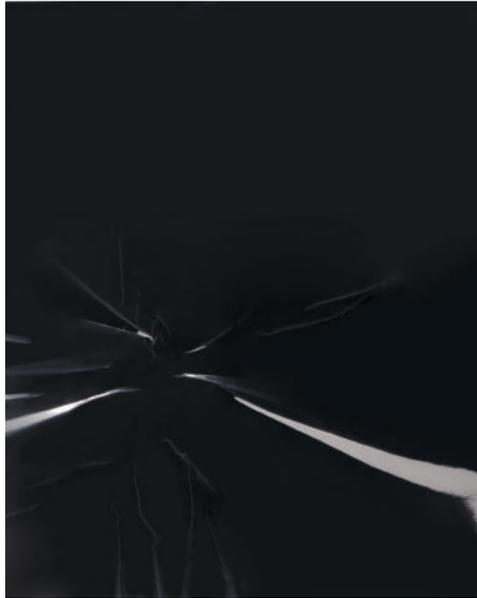
La toile présentée ici appartient à ce corpus. Ces œuvres consistent en des formes noires sérigraphiées sur une toile noire. Leurs structures sont basées sur des photocopies agrandies de *Incomplete Open Cubes* (1974), de Sol LeWitt, qui fut l'un des premiers collectionneurs de Pendleton. Elles intègrent également des lettres de l'expression « *Black Dada* », en l'occurrence « *K* » et « *A* ».

Lors de son exposition à la Biennale de Venise en 2015, Pendleton a présenté des exemples de ces peintures avec des références à « *Black Lives Matter* », un mouvement qui sous-tend une grande partie de sa pratique.

Outre la peinture, Pendleton a exploré le collage, la vidéo et la performance. En 2017, il a publié le *Black Dada Reader*, un recueil rassemblant des textes et des idées ayant inspiré son approche. Outre le poème de Baraka, on y trouve le « *Manifeste Dada* », d'Hugo Ball, datant de 1916, ainsi que des écrits de personnalités telles que Gertrude Stein, Ad Reinhardt, Félix González-Torres et le musicien de jazz Sun Ra.

¹⁾ A. Pendleton, cité dans *Black Dada*, dans *Black Dada Reader*, Londres, 2017, p. 344.





LOT 38

L'artiste allemand Wolfgang Tillmans s'est fait connaître dans les années 1990. En 2000, il a été le premier photographe à remporter le Prix Turner. Ses portraits intimes, ses scènes de fête et ses natures mortes évoquent les sous-cultures contestataires de Londres et de Berlin. Son sens créatif mélange l'intimité et le jeu avec un engagement social et à une remise en question permanente des valeurs et des hiérarchies existantes.

Au cours des deux dernières décennies, Tillmans a exploré en profondeur les propriétés abstraites et matérielles de la photographie. *Lighter 66* (2004) appartient à une série dans laquelle le papier photographique se mue en un objet sculptural. C'est le froissement d'une feuille de papier lors d'un blocage d'imprimante dans son studio qui a inspiré Tillmans.

Chaque œuvre de la série « Lighter » consiste en un tirage chromogène unique, réalisé sans appareil photo. Le papier photographique reçoit sa couleur par exposition à la lumière et aux produits chimiques. Certaines fois, Tillmans froisse la feuille avant le développement, d'autres fois après. Ce procédé permet d'obtenir une gamme de champs colorés tantôt vifs, tantôt subtils ; tantôt simples, tantôt complexes. Par ailleurs, le papier plissé est présenté dans une vitrine en acrylique afin de renforcer sa qualité sculpturale.

« Pour moi, l'image abstraite est déjà objective », déclare Tillmans, « parce qu'elle est un objet concret et qu'elle se représente elle-même : le papier sur lequel l'image est imprimée est pour moi un objet, il n'y a pas de séparation entre l'image et son support ». ¹⁾

¹⁾ W. Tillmans, cité dans D. Pietz, "Man fotografiert, was man liebt", dans *Süddeutsche Zeitung*, Munich, 20 février 2007, p. 13.



LOT 39

Présentée dans le cadre de la Biennale de Venise en 2007, *What is my name* (2007) est la première sculpture d'ours emblématique signée Paola Pivi. Haute de plus de deux mètres, la créature domine le spectateur. De loin, elle semble étonnamment réelle. De près, celui qui l'observe prend conscience qu'elle est couverte de plumes. Ainsi, la sculpture est à la fois surréaliste, captivante et inquiétante.

Avant de se consacrer à l'art, Pivi, née en Italie, souhaitait devenir ingénieur. Sa pratique est large et comprend la sculpture, la vidéo, la photographie, la performance et l'installation. Elle utilise l'humour et le déplacement pour nous faire reconsidérer le monde qui nous entoure.

Pivi croit aux animaux spirituels. Alors que ses premières œuvres représentaient des autruches, des zèbres et des ânes, elle a, plus tard, ressenti un lien particulier avec les ours. Cet attachement s'est révélé lors d'un voyage en Alaska, en 1996, lors duquel elle en a aperçu un pour la première fois. Le danger de cette rencontre lui a alors semblé aussi effrayant qu'exaltant.

En 2006, Pivi s'est installée en Alaska, où elle vit et travaille encore aujourd'hui. Au fil des ans, elle consacre quasi exclusivement sa pratique artistique aux sculptures d'ours. En utilisant des plumes, l'artiste donne à ses créatures une dimension exotique et flamboyante. Ce faisant, elle souligne la distance qui nous sépare de la nature. Les ours semblent être des créatures venues d'un autre monde, des curiosités étranges que nous ne pouvons pas comprendre.

Pour Pivi, ces œuvres se révèlent éminemment personnelles. En dépit de leur caractère ludique, leurs qualités anthropomorphiques les propulsent au rang d'avertissements pour l'humanité. « Les ours polaires, avant de souffrir du réchauffement climatique, étaient et sont toujours des créatures étonnantes, fortes et belles », explique-t-elle. « Et ils ne sont pas si différents ou éloignés des humains... La plupart des êtres humains ont aimé un ours en peluche à un moment donné de leur vie. Le lien est déjà là, et il est ancestral ». ¹⁾

¹⁾ P. Pivi, citée dans une conversation avec M. Westall, dans *FAD Magazine*, Londres, 2 mars 2023.





PROVENANT DE LA COLLECTION JAN KRUGIER

DOMENICO GNOLI (1933-1970)

Giro di collo 15 1/2

acrylique et sable sur toile

120 x 160 cm. (47 1/4 x 63 in.)

Exécuté en 1966

1 500 000 - 2 500 000 €

**AVANT-GARDE(S)
INCLUDING THINKING ITALIAN**

Paris, 20 octobre 2023

EXPOSITION
12-20 octobre 2023
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT
Renato Pennisi
+39 3381360306
rpennisi@christies.com

CHRISTIE'S



Le **MIRÓ** de
La **COLOMBE d'OR**

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Peinture (*Femmes, lune, étoiles*)

huile sur toile

73.1 x 92.1 cm. (28 3/4 x 36 1/4 in.)

Peint en 1949

Estimation sur demande

**AVANT-GARDE(S)
INCLUDING THINKING ITALIAN**

Paris, 20 octobre 2023

EXPOSITION
12-20 octobre 2023
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT
Valérie Didier
+33 1 40 76 84 32
vdidier@christies.com

CHRISTIE'S

CONDITIONS DE VENTE PARIS Acheter chez Christie’s

CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogue 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 de vente, 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 France SNC, 9 avenue Matignon 75008 Paris, France (et à laquelle il est fait référence par Christie’s, ‘nous’, ‘notre’, ‘nous-même’ dans ces Conditions de Vente) agit comme mandataire pour le vendeur. Cela signifie que nous fournissons des services au vendeur pour l’aider à vendre son **lot** et que Christie’s vend le **lot** au nom et pour le compte du **vendeur**. Lorsque Christie’s agit en tant que mandataire du **vendeur**, le contrat de vente créé par l’adjudication d’un **lot** en votre faveur est formé directement entre vous et le **vendeur**, et non entre vous et Christie’s.

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 catalogue », 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) La 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 ou l’usure. 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 engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **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 sur demande et 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. Ces rapports 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.

Dans l’hypothèse où les locaux de Christie’s France seraient fermés au public, l’exposition préalable des lots sera réalisée par voie dématérialisée depuis le site christies.com.

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 acheteur** ni aucune taxe ou frais applicables.

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 huileage. Ces méthodes sont admises par l’industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire 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 précieuse 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 précieuse. 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 précieuse 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 précieuses 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, une pièce d’identité de l’exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d’identifier les propriétaires membres de l’indivision ;*

(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 Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.

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

(a) 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.

(b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu’agent pour un mandant occulte (l’acheteur final) vous acceptez d’être tenu personnellement responsable de payer le prix d’achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

(i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l’acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

(ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d’argent ;

(iii) Les arrangements entre l’acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l’évasion ou la fraude fiscale ;

(iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d’une activité criminelle ou qu’il n’y a pas d’enquête ouverte concernant votre mandat pour blanchiment d’argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d’argent ;

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 souhaitez davantage 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/buying-services/buying-guide/register-and-bid/ 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 https://www.christies.com/LiveBidding/OnlineTermsOfUse.aspx.

(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 ou, 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** ont un **prix de réserve**. Les **lots** proposés sans **prix de réserve** sont identifiés par le symbole ∙ à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut pas 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 :

- (a) refuser une enchère ;
- (b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l’ordre des **lots** ;
- (c) retirer un **lot** ;
- (d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
- (e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- (f) 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 reproposer 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 :

- (a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
- (b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie’s LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
- (c) 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** invendu.

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’user de 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 vous avez 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. FRAIS ACHETEUR ET TAXES

1. Frais acheteur

Pour tous les **lots** à l’exception du vin, nous facturons à l’adjudicataire 26 % HT du **prix d’adjudication** (soit 27.43 % T.T.C. pour les livres et

31,20 % T.T.C. pour les autres **lots**) jusqu’à € 800.000 ; 21 % H.T. (soit 22.16 % T.T.C. pour les livres et 25,20 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 800.001 et jusqu’à € 4.000.000 et 15 % H.T. (soit 15,83 % T.T.C. pour les livres et 18 % T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de € 4.000.001.

Pour les ventes de vin, les **frais acheteur** sont calculés sur la base d’un taux forfaitaire de 25 % HT (soit 30 % TTC).

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.

Dans tous les cas, le droit de l’Union européenne et le droit français s’appliquent en priorité.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D’EXPORTATION AUX ÉTATS-UNIS

Pour les **lots** que Christie’s expédie aux États-Unis, une taxe d’État ou taxe d’utilisation peut être due sur le prix d’adjudication ainsi que des **frais acheteur** 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’État de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l’État, 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 États 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 État. Pour toute autre question, Christie’s vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

2. Régime de TVA et condition de l’exportation

Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie’s lors de la vente des **lots**. A titre d’illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

Le plus souvent le régime de TVA sur la marge des biens d’occasion et des œuvres d’art est appliqué par Christie’s. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie’s et ne peut pas être récupérée par l’acheteur même lorsque ce dernier est un assujetti à la TVA.

Toutefois, en application de l’article 297 C du CGI, Christie’s peut opter pour le régime général de la TVA c’est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L’acqureur qui aurait intré à un régime général de TVA doit en informer Christie’s afin que l’option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l’acqureur.

En cas d’exportation du bien acquis auprès de Christie’s, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d’une exonération de TVA. L’administration fiscale considère que l’exportation du **lot** acquis doit intervenir dans les trois mois de la vente. L’acqureur devra dans ce délai indiquer par écrit que le **lot** acquis est destiné à l’exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l’UE. Dans tous les cas l’acqureur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie’s en cas de non exportation du **lot** dans les délais requis par l’administration fiscale et douanière française. En cas d’exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie’s soit en possession de la preuve d’exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l’acqureur.

Christie’s facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracommunautaires et des exportations.

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. Droit de suite

Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d’œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l’œuvre après la première cession. Les **lots** concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole λ, accolé au numéro du **lot**. Si le droit de suite est applicable à un **lot**, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du prix d’adjudication, et vous transmettrez ensuite cette somme à l’organisme concerné, au nom et pour le compte du vendeur. Le droit de suite est dû lorsque le prix d’adjudication d’un **lot** est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.

Le montant dû au titre du droit de suite est déterminé par application d’un barème dégressif en fonction du prix d’adjudication :

- 4 % pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale à 50.000 euros ;
- 3 % pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;
- 1 % pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;
- 0,5 % pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;
- 0,25 % pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

E. GARANTIES

1. Garanties données par le vendeur

Pour chaque **lot**, le vendeur donne la **garantie** qu’il :

(a) 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

(b) a le droit de transférer la propriété du **lot** à l’acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qu qui 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 nous rembourserons le **prix d’achat** que vous aurez payé. La notion d’authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d’application de la **garantie d’authenticité** sont les suivantes :

(a) la **garantie** est valable pour toute réclamation notifiée dans les 5 années suivant la date de la vente. À l’expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l’authenticité des **lots**.

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie’s

- Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d’âge 15.000 €
- Cartes géographiques imprimées ayant plus de cent ans d’âge

- 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 €
- Eléments 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 300 € (UE : quelle que soit la valeur)

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 d’adjudication** plus les **frais acheteur** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l’application des crédits des acheteurs ou des vendeurs. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d’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 pierres précieuses, 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.

auteurs 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.

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 ».

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.

commissaire-priseur : le commissaire-priseur individuel et/ou Christie’s. **date d’échéance** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

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**

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. **Estimation** moyenne correspond au milieu entre les deux.

état : l’état physique d’un **lot**. **frais acheteur** : les frais que nous paie l’acheteur en plus du **prix d’adjudication**, comme décrit au paragraphe D.

garantie : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l’auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts. **garantie d’authenticité** : la **garantie** que nous donnons dans les présentes Conditions de vente selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2.

Groupe Christie’s : Christie’s International Plc, ses filiales et d’autres sociétés au sein de son groupe d’entreprises.

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).

MAJUSCULES : désigne un mot ou un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.

prix d’achat : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a). **prix d’adjudication** : le montant de l’enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d’un **lot**.

prix de réserve : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

provenance : l’historique de propriété d’un **lot**. **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**. **vendeur** : le propriétaire d’un lot ; il peut s’agir soit de Christie’s, soit d’un autre propriétaire pour lequel Christie’s agit en qualité de mandataire.

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 après la vente dans un entrepôt extérieur.

- **Christie’s** a un intérêt financier direct sur le **lot**. Pour plus d’informations, voir les Avis importants dans les Conditions de vente.

- ◆ Christie’s a accordé une garantie de prix minimal et a un intérêt financier direct sur ce **lot**. Christie’s a financé tout ou partie de cet intérêt par l’intermédiaire d’un tiers. Ces tiers pourraient bénéficier d’un avantage financier si un lot garanti est vendu. Pour plus d’informations, voir les Avis importants dans les Conditions de vente.

- △ Propriété de Christie’s ou d’une autre société du **Groupe Christie’s** en tout ou en partie.

- △◆ Christie’s ou une autre société du **Groupe Christie’s** est propriétaire de ce **lot** en tout ou partie et a financé tout ou partie de cet intérêt par l’intermédiaire d’un tiers. Ces tiers pourraient bénéficier d’un avantage financier en cas de vente d’un **lot** garanti. Pour plus d’informations, voir les Avis importants dans les Conditions de vente.

- Le vendeur de ce **lot** est l’un des collaborateurs de Christie’s.

- ⌘ Une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le **lot** qui peut avoir connaissance du **prix de réserve** du **lot** ou d’autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le **lot**.

- λ Droit de suite de l’artiste. Voir section D3 des Conditions de vente.

- **Lot** proposé sans **prix de réserve**.

- ~ **Lot** comprenant des matières provenant d’espèces menacées qui pourrait entraîner des restrictions à l’exportation. Voir le paragraphe H2 des Conditions de vente

- ≈ **Lot** de sacs à main comprenant des matières provenant d’espèces menacées qui pourrait entraîner des restrictions à l’exportation. Voir le paragraphe H2 des Conditions de vente.

- ⊗ **Lot** contenant de l’ivoire d’éléphant. Voir le paragraphe H2 des Conditions de vente.

- ψ **Lot** comprenant des matières provenant d’espèces menacées qui est affiché pour présentation uniquement et non destiné à la vente. Voir le paragraphe H2(h) 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 sont susceptibles d’être remboursés à l’acheteur sur présentation d’une preuve d’exportation du lot hors de l’Union Européenne dans les délais légaux.

- ff **Lot** importé depuis un pays hors de l’Union européenne et soumis au régime de l’admission temporaire. Des frais additionnels de 20 % du **prix d’adjudication** seront prélevés. Un droit de douane peut être appliqué au taux en vigueur. La TVA de 20 % est appliquée aux **frais acheteur** et facturée sur une base forfaitaire conformément aux règles du régime français de taxation sur la marge. Ce surcoût fiscal peut être remboursé à l’acheteur sur présentation de la preuve que le **lot** a été exporté hors de l’Union européenne dans les délais légaux.

- + La TVA au taux de 20% sera due sur le total du **prix d’adjudication** et des frais à la charge de l’acheteur. Pour plus d’informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l’exportation » ci-dessus.

- ++ 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. Pour plus d’informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l’exportation » ci-dessus.

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.

AVIS IMPORTANTS

△ **Biens propriété de Christie’s en partie ou en totalité :**

De temps à autre, **Christie’s** ou une autre société du **Groupe Christie’s** peut proposer un **lot** dont elle est propriétaire en tout ou en partie. Ce **lot** est identifié dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro du **lot**.

○ **Garanties de Prix Minimal :**

Parfois, **Christie’s** détient un intérêt financier direct dans le résultat de la vente de certains **lots** consignés pour la vente. C’est généralement le cas lorsqu’elle a garanti au **vendeur** que quel que soit le résultat de la vente, le **vendeur** recevra un prix de vente minimal pour son œuvre. Il s’agit d’une garantie de prix minimal. Lorsque **Christie’s** détient tel intérêt financier, nous identifions ces **lots** par le symbole ◊ à côté du numéro du **lot**.

○◆ **Garanties de Tiers/Enchères irrévocables :**

Lorsque **Christie’s** a fourni une Garantie de Prix Minimal, elle risque d’encourir une perte, qui peut être significative, si le **lot** ne se vend pas. Par conséquent, **Christie’s** choisit parfois de partager ce risque avec un tiers qui accepte avant la vente aux enchères de placer une enchère écrite irrévocable sur le **lot**. S’il n’y a pas d’autre enchère plus élevée, le tiers s’engage à acheter le **lot** au niveau de son enchère écrite irrévocable. Ce faisant, le tiers assume tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu. Les **lots** qui font l’objet d’un accord de garantie de tiers sont identifiés par le symbole ◊◆.

Dans la plupart des cas, **Christie’s** indemnise le tiers en échange de l’acceptation de ce risque. Lorsque le tiers est l’adjudicataire, sa rémunération est basée sur une commission de financement fixe. Si le tiers n’est pas l’adjudicataire, la rémunération peut être soit basée sur une redevance fixe, soit sur un montant calculé par rapport au **prix d’adjudication** final. Le tiers peut également placer une enchère sur le **lot** supérieure à l’enchère écrite irrévocable. Lorsque le tiers est l’adjudicataire, **Christie’s** reportera le prix d’achat net de la commission de financement fixe.

Nous imposons aux tiers garants de divulguer à toute personne qu’ils conseillent leur intérêt financier dans tous les **lots** qu’ils garantissent. Toutefois, pour dissiper tout doute, si vous êtes conseillé par un mandataire ou que vous enchérissez par l’intermédiaire d’un mandataire sur un **lot** identifié comme faisant l’objet d’une garantie de tiers, vous devez toujours demander à votre mandataire de confirmer s’il détient ou non un intérêt financier à l’égard du **lot**.

△◆ **Bien propriété de Christie’s en tout ou partie et Garantie de Tiers / Enchères Irrévocable :**

Lorsque Christie’s ou une autre société du **Groupe Christie’s** est propriétaire en tout ou partie d’un **lot** et que celui-ci ne se vend pas, Christie’s risque de subir une perte. Christie’s peut donc choisir de partager ce risque avec un tiers, qui accepte contractuellement, avant la vente aux enchères, de placer une enchère écrite irrévocable sur le **lot**. Ce **lot** est identifié dans les Conditions de vente par le symbole Δ◆

Lorsque le tiers est l’adjudicataire du **lot**, il ne recevra pas d’indemnité en contrepartie de l’acceptation de ce risque. Si le tiers n’est pas l’adjudicataire du **lot**, Christie’s peut l’indemniser. Le tiers est tenu par Christie’s de divulguer à toute personne qu’il conseille son intérêt financier dans tout **lot** dans lequel Christie’s a un intérêt financier. Si vous êtes conseillé par un agent ou si vous enchérissez par son intermédiaire sur un **lot** dans lequel Christie’s a un intérêt financier et qui fait l’objet d’une enchère écrite contractuelle, vous devez toujours demander à votre agent de confirmer s’il a ou non un intérêt financier en relation avec le **lot**.

⌘ **Enchères par les parties détenant un intérêt**

Lorsqu’une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le **lot** qui peut avoir connaissance du **prix de réserve** du **lot** ou d’autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le **lot**, nous marquerons le **lot** par le symbole ⌘. Cet intérêt peut comprendre les bénéficiaires d’une succession qui ont consigné le **lot** ou un copropriétaire d’un **lot**. Toute partie intéressée qui devient adjudicataire d’un **lot** doit se conformer aux **Conditions de Vente de Christie’s**, y compris le paiement intégral des **frais acheteur** sur le **lot** majoré des taxes applicables.

Notifications post-catalogue

Dans certains cas, après la publication du catalogue, **Christie’s** peut conclure un accord ou prendre connaissance d’ordres d’achat qui auraient nécessité un symbole dans le catalogue. Dans ces cas-là, une annonce sera faite avant la vente du **lot**.

Autres accords

Christie’s peut conclure d’autres accords n’impliquant pas d’enchères. Il s’agit notamment d’accords par lesquels **Christie’s** a donné au **vendeur** une avance sur le produit de la vente du **lot** ou **Christie’s** a partagé le risque d’une garantie avec un partenaire sans que le partenaire soit tenu de déposer une enchère écrite irrévocable ou de participer autrement à la vente aux enchères du **lot**. Étant donné que ces accords ne sont pas liés au processus d’enchères, ils ne sont pas marqués par un symbole dans le catalogue.

EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

Les termes utilisés dans le catalogue ou dans la description d’un **lot** ont la signification qui leur est attribuée ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations figurant dans le catalogue ou dans la description d’un **lot** relatives à l’identification de l’auteur sont soumises aux dispositions des **Conditions de Vente**, y compris la **garantie d’authenticité**. Notre utilisation de ces expressions ne tient pas compte de l’état du **lot** ou de l’étendue de toute restauration. Les rapports de condition écrits sont habituellement disponibles sur demande.

Un terme et sa définition figurant dans la rubrique « **avec réserve** » sont une déclaration avec réserve quant à l’identification de l’auteur. Bien que l’utilisation de ce terme repose sur une étude minutieuse et représente l’opinion des spécialistes, **Christie’s** et le **vendeur** n’assument aucun risque, ni aucune responsabilité quant à l’authenticité de l’auteur d’un **lot** décrit par ce terme dans ce catalogue, et la **garantie d’authenticité** ne couvrira pas les **lots** décrits à l’aide de ce terme.

PHOTOGRAPHIES, DESSINS, ESTAMPES, MINIATURES ET SCULPTURES

Une œuvre décrite avec le(s) nom(s) ou la désignation reconnue d’un artiste, sans aucune qualification, est, selon **Christie’s**, une œuvre de l’artiste.

INITULÉS AVEC RÉSERVE

•« **Attribué à** » : selon l’avis de **Christie’s**, vraisemblablement une œuvre de l’artiste en tout ou en partie.

•« **Studio de** » / « **Atelier de** » : selon l’avis de **Christie’s**, une œuvre exécutée dans le studio ou l’atelier de l’artiste, éventuellement sous sa supervision.

•« **Cercle de** » : selon l’avis de **Christie’s**, une œuvre de la période de l’artiste et montrant son influence.

•« **Suiveur de** » : selon l’avis de **Christie’s**, une œuvre exécutée dans le style de l’artiste mais pas nécessairement par son élève.

•« **Goût de** » : selon l’avis de **Christie’s**, une œuvre exécutée dans le style de l’artiste mais exécutée à une date ultérieure à sa vie.

•« **D’après** » : selon l’avis de **Christie’s**, une copie (quelle qu’en soit la date) d’une œuvre de l’artiste.

•« **Signé** » / « **Daté** » / « **Inscrit** » : selon l’avis de **Christie’s**, il s’agit d’une œuvre qui a été signée/datée par l’artiste ou sur laquelle il a inscrit son nom.
•« **Porte une signature** »/« **Porte une date** »/« **Porte une inscription** » : selon l’avis qualifié de **Christie’s**, la signature/date/inscription semble être d’une autre main que celle de l’artiste.

La date donnée pour les Estampes Anciennes, Modernes et Contemporaines est la date (ou la date approximative lorsqu’elle est précédée de « circa ») à laquelle la matrice a été réalisée et pas nécessairement la date à laquelle l’estampe a été imprimée ou publiée.

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 MATERIAUX 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, d’autruche, 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.

Les lots soumis aux règles de la Cites ne peuvent pas être exportés au moyen d’un bordereau de détail. Veuillez contacter notre service de transport d’œuvres d’art pour l’exporter.

À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR

Il est rappelé aux acheteurs potentiels 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 sont 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 des États-Unis à la fiche d’information 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** puisse communiquer 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 tenue 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 tenue pour garante 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. 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.

CÉRAMIQUES CHINOISES ET ŒUVRES D’ART

Lorsqu’une œuvre est d’une certaine période, règne ou dynastie, selon l’avis de **Christie’s**, son attribution figure en lettre majuscule directement sur l’intitulé de la description du lot.
Ex. : BOL BLEU ET BLANC 18^e SIÈCLE
Si la date, l’époque ou la marque de règne sont mentionné(els) en lettres majuscules dans les deux premières lignes cela signifie que l’objet date, selon l’avis de **Christie’s**, bien de cette date, cette époque ou ce règne.
Ex. : BOL BLEU ET BLANC MARQUE KANGXI À SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS GLAÇURE ET DE L’ÉPOQUE (1662-1722)
Si aucune date, période ou marque de règne n’est mentionnée en lettres majuscules après la description en caractère gras, il s’agit, selon l’avis de **Christie’s** d’une date incertaine ou d’une fabrication récente.
Ex. : BOL BLEU ET BLANC

TITRES AVEC RÉSERVE

Lorsqu’une œuvre n’est pas de la période à laquelle elle serait normalement attribuée pour des raisons de style, selon l’avis de **Christie’s**, elle sera incorporée à la première ligne ou au corps du texte de la description.
Ex. : un BOL BLEU ET BLANC STYLE MING ; ou
Le bol style Ming est décoré de parchemins de lotus…

Selon l’avis de **Christie’s**, cet objet date très probablement de la période Kangxi, mais il reste possible qu’il soit date différemment.
Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS VERRE ET PROBLEMENT DE LA PÉRIODE

Selon l’avis de **Christie’s**, cet objet pourrait être daté de la période Kangxi, mais il y a un fort élément de doute.
Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS PLACE ET POSSIBLEMENT DE LA PÉRIODE

POUR LA JOAILLERIE

« **Boucheron** » : Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l’opinion de **Christie’s**, que le bijou est de ce fabricant.
« **Monté par Boucheron** » : selon l’opinion de **Christie’s**, cela signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.

TITRES AVEC RÉSERVE

« **Signé Boucheron / Signature Boucheron** » : Le bijou porte une signature du joaillier, selon l’avis de **Christie’s**.
« **Avec le nom du créateur, pour Boucheron** » : Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant, selon l’avis de **Christie’s**.

PÉRIODES

ART NOUVEAU - 1895-1910

BELLE ÉPOQUE - 1895-1914

ART

Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

Les lots marqués d'un carré ■ seront transférés et stockés après la vente dans un entrepôt spécialisé, situé à l'extérieur de nos locaux de l'avenue Matignon.

Christie's se réserve néanmoins, à sa seule et entière discrétion, le droit de transférer tout lot après-vente vers un autre de ses espaces de stockage.

Les lots seront transférés chez Société Chenue et seront disponibles à partir du :

24 octobre 2023

Société Chenue est ouvert du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h00 et 13h30 à 17h00.

Accès piéton	Accès voiture/transporteur
11 boulevard Ney 75018 Paris	215 rue d'Aubervilliers 1 ^{er} niveau quai 11 75018 Paris

TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 83 79 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

Specified lots marked with a filled square ■ will be transferred to a specialised storage warehouse after the sale, located outside our main office on Avenue Matignon.

Nevertheless, Christie's reserves the right, in its sole and absolute discretion, to transfer any lot after the sale to another of its offsite storage.

The lots will be sent to Société Chenue and will be available on:

24 October 2023

Chenue Company is open Monday to Friday, 9.00 am to 12.00 pm and 1.30 pm to 5.00 pm.

Pedestrian access	Car/carrier access
11 boulevard Ney 75018 Paris	215 rue d'Aubervilliers 1st level Dock 11 75018 Paris

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 30 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 83 79 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express).

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX	
Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
70€ + TVA	8€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS	
Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS	
Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
70€ + VAT	8€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS	
Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
35€ + VAT	4€ + VAT

LOVE STORIES

JEUDI 19 OCTOBRE 2023

17H

9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE VENTE : 22527 - RENÉE

(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

INCRÉMENTS

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 26 % H.T. (soit 27,43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers € 800.000 ; 21 % H.T. (soit 22,16 % T.T.C. pour les livres et 25,20 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 800.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 15 % H.T. (soit 15,83 % T.T.C. pour les livres et 18 % T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de € 4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 25 % H.T. (soit 30 % 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 raisonnablement 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 - Email : bidsparis@christies.com

22527

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

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

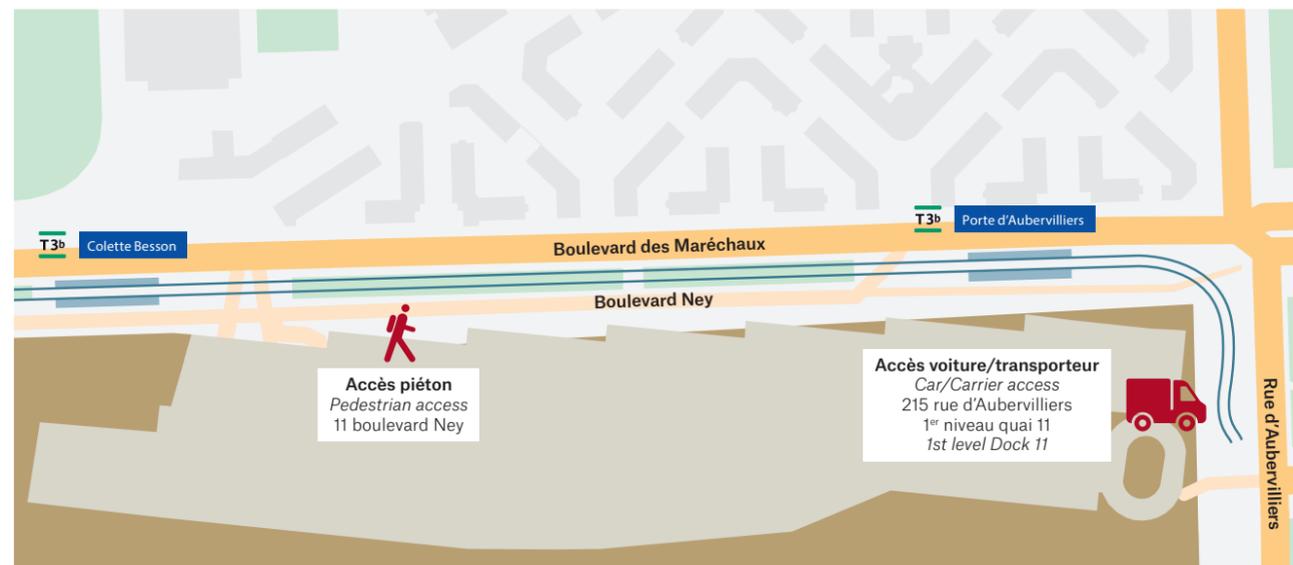
Signature

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 fiduciaires, 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 :



SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS,
CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

ALLEMAGNE

DÜSSELDORF
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT

+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

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

ARABIE SAOUDITE

+44 (0)7904 250666

ARGENTINE

BUENOS AIRES
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

AUTRICHE

VIENNE
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

BELGIQUE

BRUXELLES
+32 (0)2 512 88 30
Astrid Centner-d'Oultremont

BRÉSIL

SÃO PAULO
+55 21 3500 8944
Marina Bertoldi

CANADA

TORONTO
+1 647 519 0957
Brett Sherlock (Consultant)

CHILI

SANTIAGO
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoff de Lira

COLOMBIE

BOGOTA
+571 635 54 00
Juanita Madrinan
(Consultant)

CORÉE DU SUD

SÉOUL
+82 2 720 5266
Jun Lee

DANEMARK

COPENHAGUE
+ 45 2612 0092
Rikke Juul Brandt (Consultant)

ÉMIRATS ARABES UNIS

-DUBAI
+971 (0)4 425 5647

ESPAGNE

MADRID
+34 (0)91 532 6626
María García Yelo

ÉTATS UNIS

CHICAGO

+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS

+1 214 599 0735
Capera Ryan

HOUSTON

+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES

+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI

+1 305 445 1487
Jessica Katz

-NEW YORK

+1 212 636 2000

PALM BEACH

+1 561 777 4275
David G. Ober (Consultant)

SAN FRANCISCO

+1 415 982 0982
Ellanor Notides

FRANCE ET

DÉLÉGUES RÉGIONALES

-PARIS

+33 (0)1 40 76 85 85

CENTRE, AUVERGNE,

BRETAGNE, PAYS DE

LA LOIRE & NORMANDIE

+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Gregory

POITOU-CHARENTE

AQUITAINE

+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cécile Moueix

PROVENCE - ALPES

CÔTE D'AZUR

+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

GRANDE-BRETAGNE

-LONDRES

+44 (0)20 7839 9060

NORD

+44 (0)20 7104 5702
Thomas Scott

NORD OUEST

ET PAYS DE GALLE

+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD

+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE

+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN

+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE

+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE

+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

INDE

MUMBAI
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

INDONÉSIE

JAKARTA
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

ISRAËL

TEL AVIV
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

ITALIE

-MILAN
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME

+39 06 686 3333
Marina Cicogna
(Consultant)

ITALIE DU NORD

+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN

+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE

+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNE

+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Venenti (Consultant)

FLORENCE

+39 335 704 8823
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

CENTRE &

ITALIE DU SUD

+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

JAPON

TOKYO
+81 (0)3 6267 1766
Katsura Yamaguchi

MALAISIE

KUALA LUMPUR
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

MEXICO

MEXICO CITY
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO

+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

PAYS-BAS

-AMSTERDAM
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

NORVÈGE

OSLO
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

PORTUGAL

LISBONNE
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

QATAR

+974 7731 3615
Farah Rahim Ismail
(Consultant)

RÉPUBLIQUE POPULAIRE

DE CHINE

PÉKIN
+86 (0)10 8583 1766
Julia Hu

-HONG KONG

+852 2760 1766

-SHANGHAI

+86 (0)21 6355 1766
Julia Hu

SINGAPOUR

+65 6735 1766
Kim Chuan Mok

SUÈDE

STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

SUISSE

-GENÈVE
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

-ZURICH

+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

TAIWAN

TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAÏLANDE

BANGKOK
+66 (0) 2 252 3685
Prapavadee Sophonpanich

TURQUIE

ISTANBUL
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

SERVICES LIÉS AUX VENTES

COLLECTIONS PRIVÉES ET

"COUNTRY HOUSE SALES"

Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgosset@christies.com

INVENTAIRES

Tel: +33 (0)1 4076 8572
Email: vgjnestee@christies.com

AUTRES SERVICES

CHRISTIE'S EDUCATION

LONDRES

Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK

Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG

Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

CHRISTIE'S FINE ART STORAGE

SERVICES

NEW YORK

+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPOUR

Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

CHRISTIE'S INTERNATIONAL

REAL ESTATE

NEW YORK

Tel +1 212 468 7182
Fax +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES

Tel +44 20 7389 2551
Fax +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG

Tel +852 2978 6798
Fax +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

YOUR
CAREER
IN THE
ART
WORLD
STARTS
HERE

LEARN MORE AT CHRISTIES.EDU

Renseignements – Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation email – info@christies.com
La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com

CHRISTIE'S
EDUCATION

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

Index

A

Artschwager, R. 36
Auerbach, T. 28

B

Baselitz, G. 20
Beuys, J. 13

F

Förg, G. 8

G

Ghenie, A. 2, 21
Gursky, A. 30
Guyton, W. 31

J

Judd, D. 5

K

Kapoor, A. 24
Kiefer, A. 15
Kusama, Y. 4, 23

L

Levine, S. 18
LeWitt, S. 9
Longo, R. 3
Lucas, S. 33

M

Marclay, C. 27
Martin, A. 10, 11
McCracken, J. 7
Mehretu, J. 16

P

Pendleton, A. 37
Pensato, J. 19
Peyton, E. 1
Pivi, P. 39
Price, S. 34

R

Richter, G. 14
Ruby, S. 26

S

Scully, S. 6
Smith, T. 35
Stingel, R. 25, 32

T

Takis, 22
Tillmans, W. 38

W

Walker, K. 29
Warren, R. 12

Y

Yuskavage, L. 17





CHRISTIE'S

9 AVENUE MATHIGNON / 75008 PARIS