

An abstract painting featuring a grid of thick, expressive brushstrokes. The colors are primarily black, red, blue, and orange, with some green and purple visible at the bottom. The strokes are layered and overlapping, creating a complex, textured effect. The overall composition is dense and rhythmic.

LEMPERTZ

1845

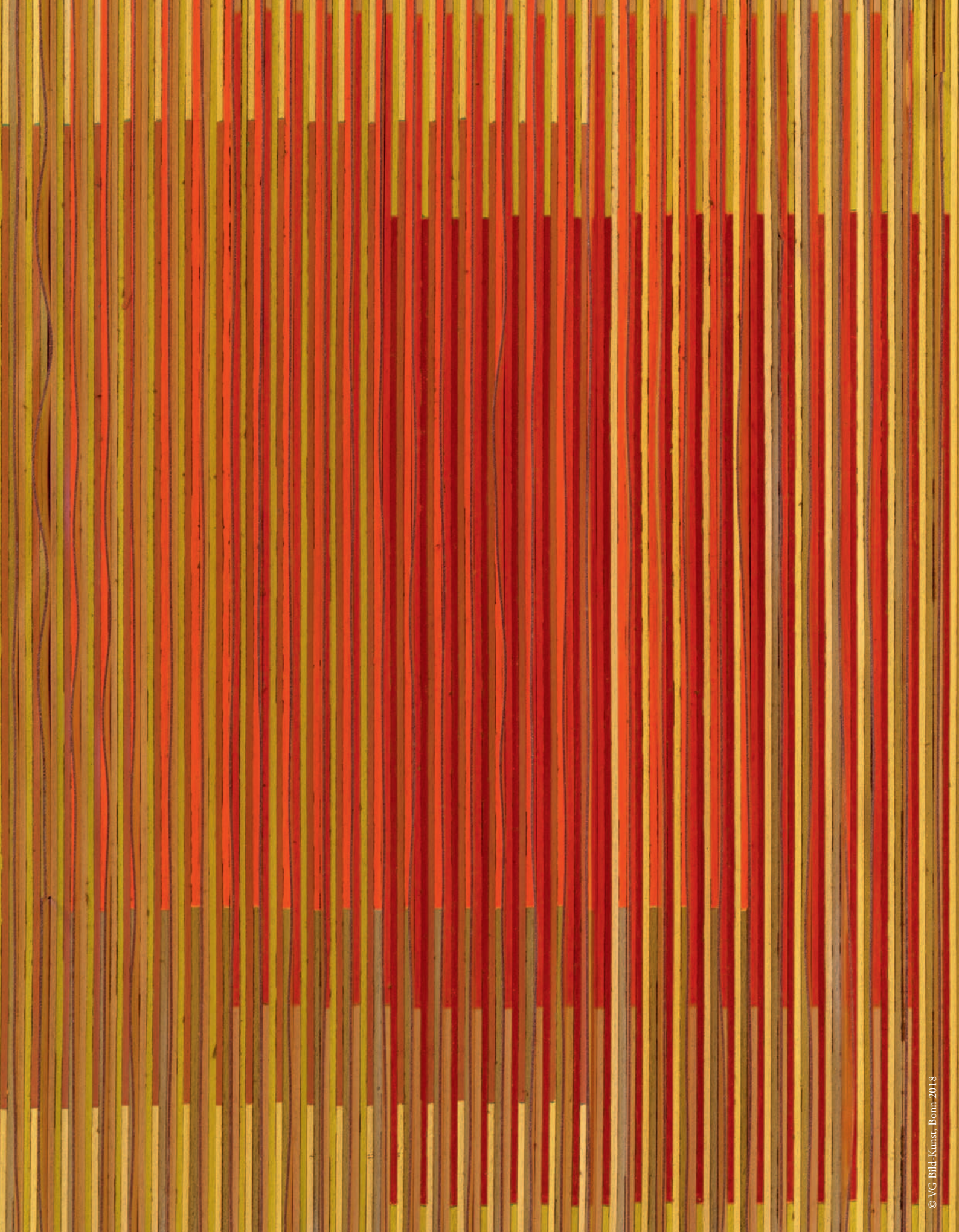
Zeitgenössische Kunst I
Contemporary Art I
1. Dezember 2018 Köln
Lempertz Auktion 1122











Zeitgenössische Kunst I
Contemporary Art I
1. Dezember 2018 Köln
Lempertz Auktion 1122



Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Samstag 24. November, 10 – 16 Uhr

Sonntag 25. November, 11 – 15 Uhr

Montag 26. – Mittwoch 28. November, 10 – 17.30 Uhr

Donnerstag 29. November, 10 – 15 Uhr

Vernissage

Freitag 23. November 2018, 18 Uhr

Brüssel *Brussels* (in Auswahl), Grote Hertstraat 6, Rue du Grand Cerf

Dienstag 13. November – Mittwoch 14. November, 11 – 17 Uhr

Vernissage

Montag 12. November, 20 Uhr

Berlin (in Auswahl), Poststr. 22

Dienstag 13. November – Mittwoch 14. November, 11 – 17 Uhr

Empfang

Dienstag 13. November, 19 Uhr

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Samstag 1. Dezember 2018

Auktion 1122

14.00 Uhr

Lot 500 – 545

Im Anschluss *followed by*

Lot 550 – 740

Die Auktion unter www.lempertz.com live im Internet.

The auction will be streamed live at www.lempertz.com.

Titel *Front cover*:

Lot 532 © Estate Günther Förg, Suisse /
VG Bildkunst, Bonn 2018

Rückseite *Back cover*:

Lot 506 © Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff,
Berlin, 2018

Lot 543, 530, 515, 507, 527

Neumarkt 3 D-50667 Köln
T+49.221.925729-0 F+49.221.925729-6
contemporary@lempertz.com www.lempertz.com

VICTOR VASARELY
Pecs/Ungarn 1906 – 1997 Paris

500 **AFA NEGATIV**
1957/1962

Tempera auf Holz. 59 x 42,5 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert und betitelt "AFA – neg." 1957 Vasarely, mit der Nummer '1283' und einer Widmung. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist 1962 ausgeführt worden.

Tempera on wood. 59 x 42.5 cm. Verso on wood, signed, dated, and titled "AFA – neg." 1957 Vasarely, numbered '1283' and with dedication. – Minor traces of age.

The present work has been executed in 1962.

The authenticity of the present work has been confirmed by Pierre Vasarely, President of the Fondation Vasarely, universal legatee and the moral right holder of Victor Vasarely. This work will be included in the forthcoming Catalogue Raisonné de l'Oeuvre Peint de Victor Vasarely, which is currently being compiled by the Fondation Vasarely, Aix-en-Provence.

Provenienz *Provenance*

Obelisk Gallery, Boston (mit rückseitigem Aufkleber); Galerie Lahumière, Paris; Privatsammlung, Süddeutschland

€ 30 000 – 40 000,-



AFA II, 1955
© Museum Folkwang, Essen

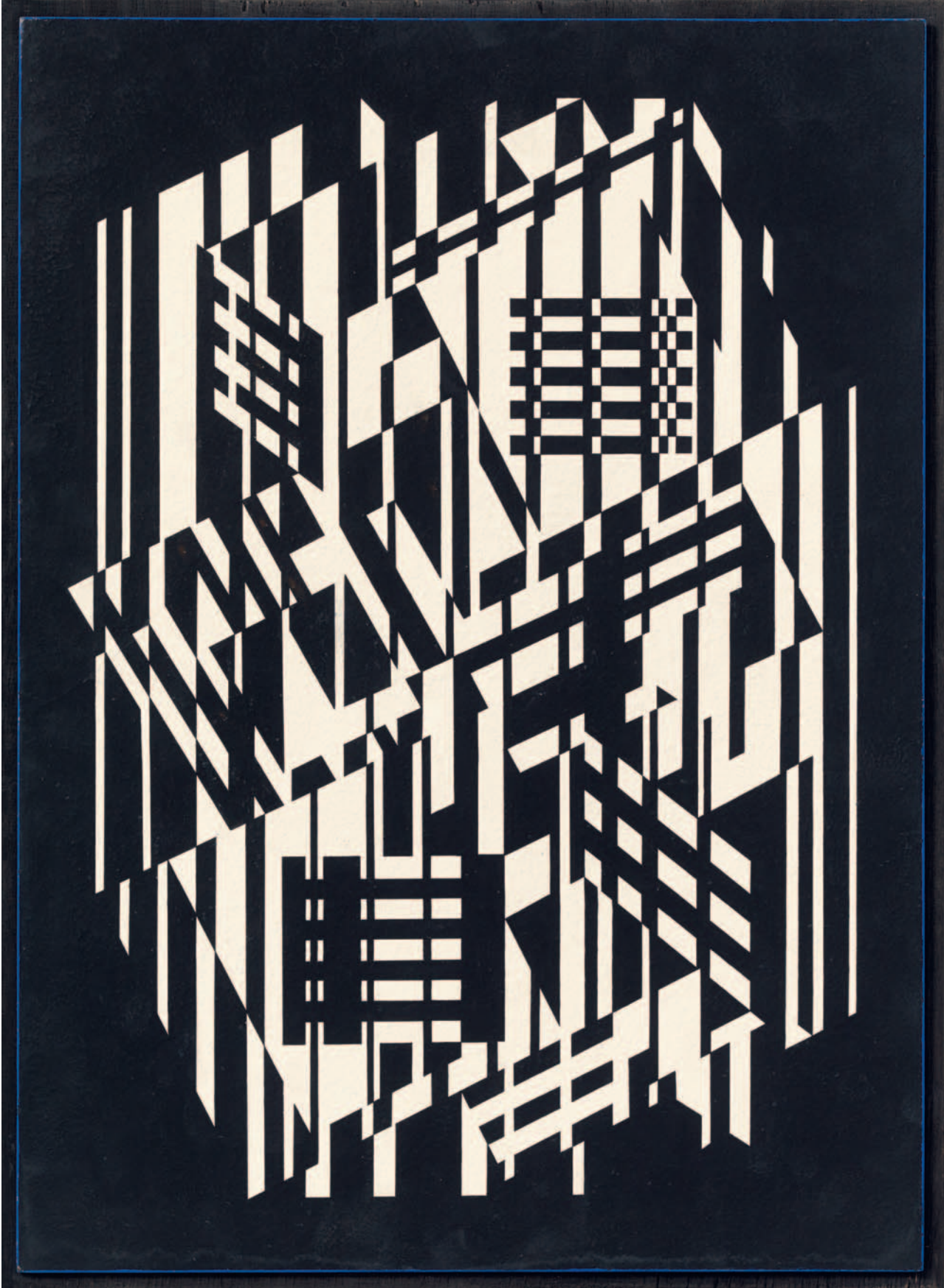
Nach anfänglichen trompe-l'œil-artigen „Etude de matière“ (Materialstudie) in den 1930er und 1940er Jahren und Tätigkeit als Werbegraphiker konzentriert sich Vasarely, seine zeichnerische Begabung für konstruktive, ornamentale Konzepte und Erfindungen einzusetzen und dieses in dem eigentlichen, für ihn charakteristischen Signet seiner Arbeit zu sichern: Wiederholung von Formen, etwa die Variationen über den Kreis und das Oval, Transparenz und Kontrast zwischen hell und dunkel, konvexe beziehungsweise konkave Auswölbung eines Musters, oft auf nicht unkomplizierte Weise virtuos inszeniert.

Die Auseinandersetzung mit dem vielschichtigen Spiel der Kinetik findet auch in den kunsttheoretischen Schriften des Künstlers breite Berücksichtigung. Die Wiederholung einiger Grundmuster, etwa die kontrastreiche Verwendung von rein weißen und rein schwarzen Formen, bildet ein weitreichendes Gerüst, die Verwirrung des Betrachters bei der Verortung der Details zu fördern. Harte Schwarz-Weiß-Kontraste sind besonders geeignet eine scharfe räumliche Trennung nahezu zu verhindern. Die Konzentration des Betrachters ist ständig gefordert – um nicht zu sagen überfordert – , den sich automatisch einstellenden Wechsel zwischen den Ebenen Vorder- und Hintergrund zu beruhigen. „AFA, Negativ“ ist ein klassisches Beispiel für dergleichen optische Irritationen. Die Komposition spielt mit Architekturdetails und erzeugt eine stark suggestive Raumwirkung. An Bildsysteme des synthetischen Kubismus erinnernd, bedient sich Vasarely dieser ausgeklügelten Konstruktion nicht nur in unterschiedlich großen Formaten und unterschiedlicher Materialität der Bildträger, sondern verändert auch den Kontrast: Das dominante Schwarz wie hier, wechselt er in ein dominantes Weiß, wie geschehen mit AFA II, 1955 (Öl auf Leinwand, 214 x 155 cm) im Museum Folkwang (siehe vergleichende Abbildung).

Following his initial trompe-l'oeil-style "Etude de matière" (Material study) as an advertising graphic artist in the 1930s and 1940s, Vasarely concentrates on using his drawing ability for constructive, ornamental concepts and inventions and securing this in the actual, characteristic signet of his work: the repetition of forms such as the variations on the circle and oval, transparency and contrast between light and dark, convex or concave bulging of a pattern, often virtuously staged in a not uncomplicated way.

The artist broadly references the examination of the multi-layered play of kinetics in his art-theoretical writings. The repetition of some basic patterns such as the richly contrasting use of pure white and pure black shapes, build a sweeping framework that enhance the viewer's confusion when locating the details. Severe black-and-white contrasts are particularly adept at virtually preventing sharp spatial separation. The viewer's concentration is constantly required – not to say overstretched – to calm the automatic switching between the levels of the foreground and background.

"AFA, Negativ" is a classic example of such optical irritations. The composition plays with architectural details and produces a strongly suggestive spatial effect. Reminiscent of the pictorial systems of synthetic Cubism, Vasarely makes use of the ingenious construction not only in different sized formats and different materials for the picture carrier, but also changes the contrast: he changes the dominant black here into a dominant white, as in AFA II, 1955 (oil on canvas, 214 x 155 cm) in Museum Folkwang (see comparable illustration).



HANS HARTUNG

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

501 OHNE TITEL 1957

Pastell und Kohle auf Karton. 48,5 x 65 cm.
Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert
'Hartung 57'. – Mit Atelier- und leichten
Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist in der Foundation
Hartung Bergman, Antibes, registriert und
wird in das in Vorbereitung befindliche
Werkverzeichnis der Foundation Hartung
Bergman, Antibes, aufgenommen.

*Pastel and charcoal on card. 48.5 x 65 cm.
Framed under glass. Signed and dated
'Hartung 57'. – Traces of studio and minor
traces of age.*

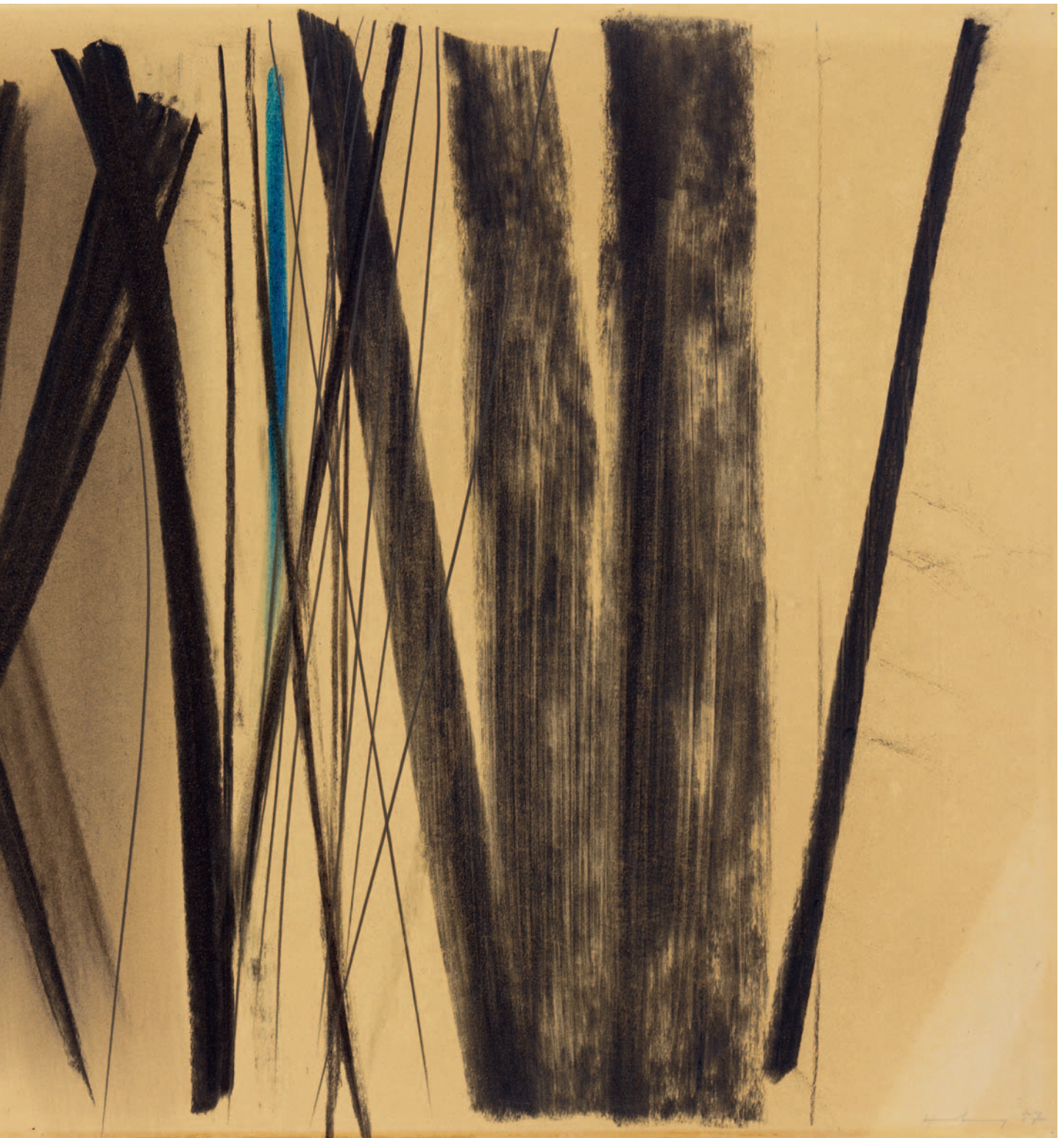
*The present work is registered in Foundation
Hartung Bergman, Antibes and is to be in-
cluded in the forthcoming catalogue raisonné
of Foundation Hartung Bergman, Antibes.*

Provenienz *Provenance*

Galerie John Craven, Paris; Privatsammlung,
Belgien

€ 40 000,-





KARL OTTO GÖTZ

Aachen 1914 – 2017 Wolfenacker

502 BILD VOM 18.5.1954 1954

Mischtechnik auf Leinwand. 60 x 73 cm.
Mit Atelierleiste gerahmt. Signiert 'K.O.Götz'.
Rückseitig auf der Leinwand signiert und
datiert 'K.O. Götz 18.5.1954'.

Die vorliegende Arbeit wird in den Ergänzungsband zum Werkverzeichnis der Gemälde von Karl Otto Götz aufgenommen.

Mixed media on canvas. 60 x 73 cm. Artist's frame. Signed 'K.O.Götz'. Signed and dated 'K.O. Götz 18.5.1954' verso on canvas.

The present work is to be included in the supplementary volume of the catalogue raisonné of paintings by Karl Otto Götz.

€ 15 000 – 20 000,-



SAM FRANCIS

San Mateo/Kalifornien 1923 – 1994 Santa Monica

503 OHNE TITEL (SF 57-115) 1957

Aquarell auf Papier. 34,5 x 25,2 cm. Unter Glas gerahmt. Monogrammiert 'S.F.'. Rückseitig mit dem Signaturstempel „Sam Francis“, dem Stempel „The Sam Francis Estate“ sowie mit den Archiv- und Werknummern des Sam Francis Estate und der Sam Francis Foundation, Santa Monica, Kalifornien. Rückseitig bezeichnet „PARIS“. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Watercolour on paper. 34.5 x 25.2 cm. Framed under glass. Monogrammed 'S.F.'. Stamped signature "Sam Francis", stamped "The Sam Francis Estate" and with archive and work numbers by Sam Francis Estate and Sam Francis Foundation, Santa Monica, California, verso. Designated "PARIS" verso. – Minor traces of age.

This work is identified with the interim identification number of SF 57-115 in consideration for the forthcoming Sam Francis: Catalogue Raisonné of Unique Works on Paper. This information is subject to change as scholarship continues by the Sam Francis Foundation.

Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers, Kalifornien
Gallery Delaive, Amsterdam
Baukunst Galerie, Köln
Privatsammlung, Rheinland-Pfalz
Ausstellungen Exhibitions
Amsterdam 1999 (Gallery Delaive),
Sam Francis, Works from 1948-1994,
Ausst.Kat., S.9 mit Farbabb.

€ 30 000 – 40 000,–

Mit der Farbe als Thema entwickelt Sam Francis eine Vielfalt und Variationsbreite des Ausdrucks bis hin zu extremen Widersprüchen. So reduziert er in seinen weißen Bildern zu Beginn der 1950er Jahre die Farbe bisweilen auf fast nichts und trägt sie dünnflüssig in biomorphen Formen wie Flecken auf die Leinwand auf. Der Betrachter wird von dieser vibrierenden Brillanz magisch angezogen und erfährt die Kraft der wenigen Farbspuren in den weißen natursteinähnlichen Gebilden, die sich auf der Leinwand in subtiler Bewegung schwimmend zu einem Körper verdichten. Eine Assoziation zu glühender Lava, die in großer Hitze alle möglichen Mineralien aus der Tiefe des Erdreichs in geschmolzenen Klumpen mit sich führt, stellt sich nicht von ungefähr ein. Sam Francis verbindet mit Farben Licht über Feuer, „Color is light on fire“, also höchste Energie.

Im kalifornischen Berkeley zum Künstler ausgebildet, wechselt Sam Francis schon bald nach Frankreich. Er studiert in Paris an der Académie Fernand Léger und verbringt die Sommer in Aix-en-Provence, der Heimat Paul Cézannes. Dieser Aufenthalt verändert seine Palette, die feinen blassen Töne weichen bald einem intensiven Blau, Rot und Schwarz, das sich wie ein fein verwebtes Gerüst über das Papier ausdehnt und eine bindende Ordnung in den Flächen erzeugt. Für den Betrachter sind sie eine Begegnung mit dem Eindruck von geplanter Genauigkeit und gleichzeitigem Zufall; Sam Francis verbreitet das sichere Gefühl von Leben versprühenden Aquarellen, das sichere Gefühl für Zusammenspiel zwischen Größe, Farbe und Komposition. Getropfte Farbflächen in netzartigen Verbindungen bilden das ungleiche Netz, zwischen dem die Farben gleichsam auf dem Papier 'schwimmen' wie Seerosen auf dem Teich. Ein 'Chaos' mit unterschiedlichen Kräften vermittelt Ideen über den Raum, Ideen über die Materie, Ideen über die Farbe.

Sam Francis uses colour as a theme to develop a variety and range of expression to the extent of extreme contradictions. In his white paintings at the beginning of the 1950s, for example, he sometimes reduced the paint to almost nothing and applied it thinly to the canvas in biomorphic forms similar to blotches. The viewer is magically attracted by this vibrating brilliance and experiences the power of these few traces of colour in the white natural-stone-like formations, which float on the canvas in subtle movement and condense to one body. An association with glowing lava is no coincidence, transporting in its intense heat all sorts of minerals from the depths of the earth in molten lumps. Sam Francis connects with colours light over fire – "Color is light on fire" – i.e. the highest form of energy.

Trained as an artist in Berkeley, California, Sam Francis soon moved to France. He studied in Paris at the Académie Fernand Léger and spent the summers in Aix-en-Provence, Paul Cézanne's hometown. This stay changes his palette, the fine pale tones soon give way to intense blue, red, and black tones that extend over the paper like a finely woven framework and create a connecting order in the surfaces. For the viewer, they are an encounter with the impression of planned precision and corresponding coincidence; Sam Francis disseminates the confident feeling of watercolours radiating life, the unfailing feeling for an interplay between dimension, colour, and composition. Dripped areas of colour in net-like connections form the uneven net between which the colours 'float' on the paper like water lilies on a pond. 'Chaos' with different forces conveys ideas about space, ideas about matter, ideas about colour.



SAM FRANCIS

San Mateo/Kalifornien 1923 – 1994 Santa Monica

504 **OHNE TITEL (SF 57-254)**
1957

Acryl und Aquarell auf Papier. 30 x 22,7 cm.
Unter Glas gerahmt. Rückseitig signiert und
datiert 'Sam Francis 1957' sowie bezeichnet
„PM“ und mit Richtungspfeil. – Mit gering-
fügigen Altersspuren.

*Acrylic and watercolour on paper. 30 x 22.7 cm.
Framed under glass. On the verso, signed and
dated 'Sam Francis 1957'; designated "PM"; and
with directional arrow. – Minor traces of age.*

*This work is identified with the interim iden-
tification number of SF57-254 in considera-
tion for the forthcoming Sam Francis:
Catalogue Raisonné of Unique Works on
Paper. This information is subject to change
as scholarship continues by the Sam Francis
Foundation.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Deutschland

Baukunst Galerie, Köln

(mit rückseitigem Aufkleber)

Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

€ 20 000 – 30 000,–



BERNAR VENET

Chateau Arnoux Saint Auban 1941

505 POSITION OF TWO ANGLES OF 180° AND 159°
1967

Acryl auf Leinwand (2-teilig). Gesamtmaß
182 x 184 cm. – Mit Altersspuren.

Wir danken dem Bernar Venet Studio,
New York, für die Bestätigung der Authentizität der Arbeit per Email vom 21.06.2018.

Acrylic on canvas (2 parts). Overall dimensions 182 x 184 cm. – Traces of age.

We would like to thank Bernar Venet Studio, New York, for the confirmation of the work's authenticity via email dated 21.06.2018.

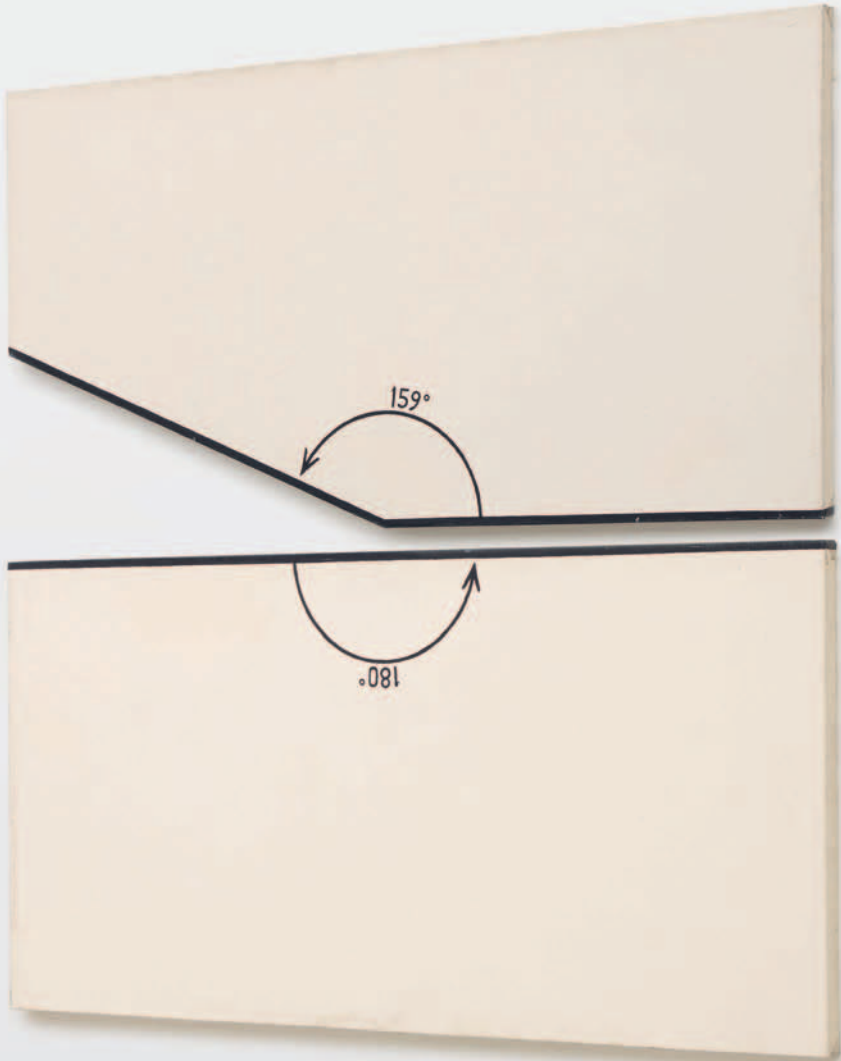
Provenienz *Provenance*

Galerie Denise René, Hans Mayer,
Düsseldorf (mit rückseitigen Aufklebern)
Privatsammlung, München

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1977 (Galerie Denise René,
Hans Mayer), Bernar Venet, Bilder,
Zeichnungen

€ 20 000 – 30 000,–



BRIGITTE UND MARTIN MATSCHINSKY-DENNINGHOFF

1923 – Berlin – 2011 und Grötzingen/Baden 1921

N506 VIERTAKT III

1969

Chromnickelstahl. 157 x 194 x 188 cm. –
Mit leichten Altersspuren.

Schwarz 255

*Chromium-nickel steel. 157 x 194 x 188 cm. –
Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Marlborough Galerie, Zürich

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1970 (Nationalgalerie), Matschinsky-
Denninghoff

Braunschweig 1970 (Kunstverein),
Matschinsky-Denninghoff, Plastik und
Zeichnung, Ausst.Kat.Nr.25, o.S. mit Abb.

Marl 1970 (Rathaus), Marl '70, Stadt und
Skulptur, Ausst.Kat., o.S. mit Abb.

Literatur *Literature*

Alice Germain, Deutsche Kunst und Künstler
im 20. Jahrhundert, Paris 1970, S.128 mit
Abb.

Das Werk ist in Berlin zu besichtigen.

Für weitere Informationen:

Tel +49 30 27876080

The work can be viewed in Berlin.

For further information:

phone +49 30 27876080

€ 80 000 – 90 000,–



Das Künstlerehepaar Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff arbeitet seit 1955 zusammen. Individuelle Begabungen lassen sie gemeinsam ein außergewöhnliches, beharrendes bildhauerisches Werk gestalten, in dem stets die Linie, der Stab in Messing, Kupfer und später Chromnickelstahl Ursprung und Ausgang sind. Das sie verbindende, zusammenschweißende ist Zinn. Feine, frei wie rhythmisch in Form gebrachte Stabelemente entwickeln sich dynamisch zu lebhaften Gegensätzen mit immer größer werdenden Bündelungen aus dickeren Metallstäben und -röhren. Der Verzicht auf klassische Gussverfahren führt also zu ganz anderen bildhauerischen Überlegungen, die vom Material und seiner Inszenierung so gut wie keiner spezifischen Wachstumsgrenze ausgesetzt sind. Diese Besonderheit und natürlich auch das ästhetische Erlebnis unterscheidet das Künstlerpaar, das sich mit innerer Symbiose für seine Arbeit aufeinander eingespielt hat, von seinen plastisch arbeitenden Zeitgenossen. In der künstlerischen Entwicklung ihres Werkes zeigt sich ab Mitte der 1950er Jahre eine augenfällige Übereinstimmung mit Arbeiten von Antoine Pevsner, der dünne Metallstäbe zu konkaven und konvexen Volumen zusammenlötet, deren Flächen sich durchdringen, verschränken und beugen. Brigitte Meier-Denninghoff kennt diese Vorstellung von modellierbarem Material zu suggestiven Körpern; sie arbeitet nach dem Studium bei Henry Moore 1949/1950 im Atelier des Pariser Bildhauers.

Mitte der 1960er Jahre erscheint im Werk der Würfel als radikales Element; als Kontrast und Bindeglied zugleich, schiebt er sich zwischen die weiterhin bewegten Röhren. In diesem Fall sind es vier gewichtige Quader, die gegeneinander verkippt, sich addieren und einen zentralen Korpus bilden, um die sich die Rohrglieder eng herum- beziehungsweise imaginär hindurchwinden. Dem Künstlerpaar gelingt es, zwei so unterschiedliche Sektionen zu einer komplexen Einheit zu verbinden und den jeweiligen Kernelementen Kubus und Röhre eine neue gegenständliche, vielleicht sogar menschliche Körper-Assoziation zu verleihen. Ein Bild mit der Vorstellung vielleicht, in dem das materielle Zusammenspiel ein enges körperhaftes Beieinanderstehen einnimmt und hierin die Möglichkeit des Machbaren auslötet. „Er [der Körper] ist“, so der Schriftsteller Wolfgang Hildesheimer, „rund und eckig, still und doch agitiert, Mensch und Maschine zugleich, und eben durch diese Vielgestalt und Mehrdeutigkeit eine symbolische Chiffre unserer Zeit, die sich dauernd selbst verleugnet, um dem Pathos zu entrinnen.“ (Wolfgang Hildesheimer, Notate angesichts des ‚Herkules‘, in: Ausst.Kat: Matschinsky-Denninghoff, Skulpturen und Zeichnungen 1955-1985, Akademie der Künste u.a., Berlin 1985, S.31).

The artist couple Brigitte and Martin Matschinsky-Denninghoff have been working together since 1955. Their individual strengths allow them to create together an extraordinary, persistent sculptural work in which the line, the brass, copper and later chrome-nickel steel rod, always has its origin and its outcome. That which connects them and welds them is tin. Fine, freely and rhythmically-shaped rod elements develop dynamically to lively contradictions with ever enlarging bundles of thicker metal rods and tubes. The renunciation of classical casting techniques thus leads to completely different sculptural considerations which are subjected to virtually no specific growth limits by the material and its staging. This uniqueness and of course also the aesthetic experience, differentiates the artist couple from their sculptural contemporaries, who are the perfect team with a deep symbiosis for their work. From the mid-1950s, the artistic development of their work displays an obvious similarity to works by Antoine Pevsner who welded thin metal rods together to concave and convex volumes, the surfaces of which penetrate, interlock and bend. Brigitte Meier-Denninghoff knew of the idea of material modelled into suggestive bodies: after studying with Henry Moore in 1949/50 she worked in the studio of the Parisian sculptor.

In the mid-1960s, the cube appears as a radical element in their work. Simultaneously a contrasting and a connective element, it pushes itself in between the still moving tubes. In this case, four weighty cuboids tilt against each other, accumulate and build a central corpus, around which, or seemingly through, the pipe links tightly wind. The artist couple manage to combine two very different sections into a complex unit, giving the respective core elements of cube and rod a new representational, perhaps even human body association. An image with the idea, perhaps, in which the material interplay takes on a close bodily togetherness and in this explores the possibility of the possible. According to the writer Wolfgang Hildesheimer, "It (the body) is round and angular, quiet, yet agitated, man and machine simultaneously, and precisely through this diversity and ambiguity, a symbolic cipher of our time, which continually denies itself in order to escape the pathos". (Wolfgang Hildesheimer, Notations on 'Herkules', in: exhib.cat.: Matschinsky-Denninghoff, Skulpturen und Zeichnungen 1955-1985, Akademie der Künste a.o., Berlin 1985, p.31).

CARLOS CRUZ-DIEZ
Caracas (Venezuela) 1927

507 **PHYSICHROMIE NO.381**
1968

Kunststoff-Lamellen zwischen farbig gefassten Holzstäbchen in Aluminium auf Holz. 30 x 31 cm. Gerahmt. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert, betitelt und beschriftet 'PHYSICHROMIE No.381 CRUZ-DIEZ PARIS JAN. 1968' sowie mit Maßangaben. – Mit leichten Altersspuren.

Plastic slats between painted wooden sticks in aluminium on panel. 30 x 31 cm. Framed. Signed, dated, titled, and inscribed 'PHYSICHROMIE No.381 CRUZ-DIEZ PARIS JAN. 1968' verso on panel and with dimensions. – Minor traces of age.

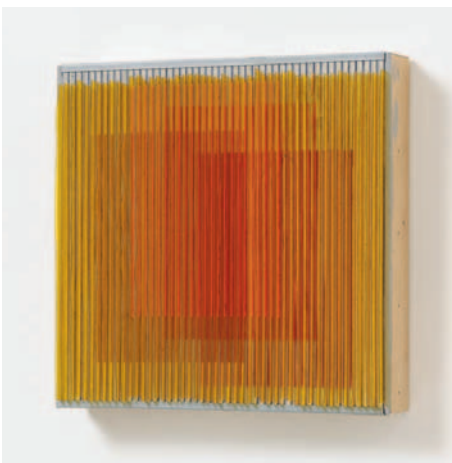
Provenienz *Provenance*

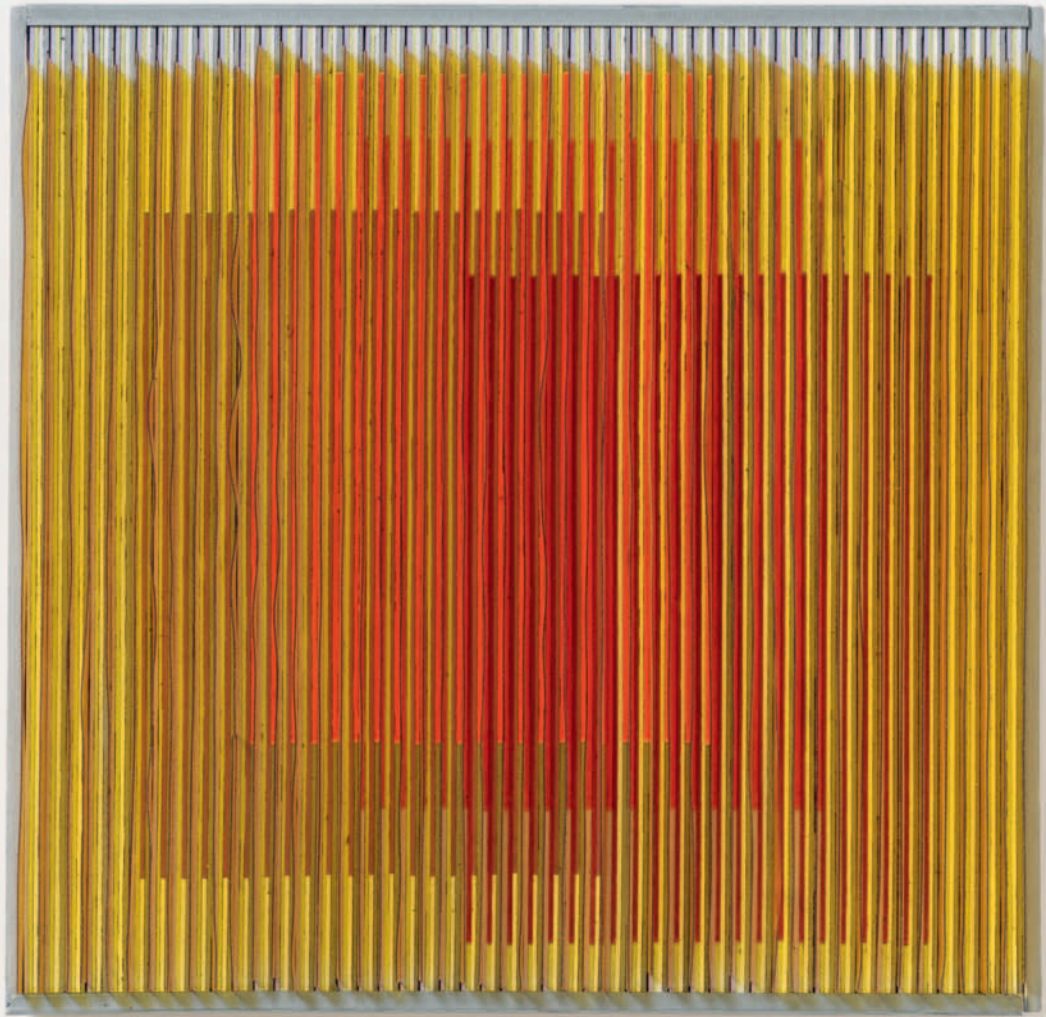
Galerie Uwe Michael, Darmstadt
Privatsammlung, Norddeutschland

€ 40 000 – 60 000,–

Der 1923 in Caracas geborene Carlos Cruz-Diez reist Mitte der 1950er Jahren zunächst nach Barcelona und später nach Paris, wo er die Galeristin Denise René trifft – eine schicksalhafte Begegnung: Er beginnt mit kinetischen, konstruktiven und konkreten Arbeiten zu experimentieren. 1960 übersiedelt er nach Paris und folgt seinem Landsmann und Freund Jesús Rafael Soto. Mit ihm beteiligt sich Cruz-Diez 1965 mit Josef Albers, Victor Vasarely und vielen anderen an der legendären Ausstellung „The Responsive Eye“ im New Yorker Museum of Modern Art und wird zum Mitschöpfer der inzwischen international bekannten Op-Art-Bewegung. Die vom Künstler so bezeichneten „Physichromie“ bilden schon damals eine zentrale Werkgruppe. Noch in Caracas beginnt er, den Einfluss von Licht in der Wahrnehmung des Betrachters auf Farben zu untersuchen. Physichromien, wie diese Arbeit hier, sind in der Regel aufgebaut mit eng parallel montierten Metall- oder Kunststoffschienen, vom Künstler als „Lichtmodulatoren“ beschrieben, auf einer festen Metallplatte. Diese feinen Lamellenschienen sind wiederum mit gefärbten Papierstreifen so beklebt, dass bei differenziertem Licht ein zusätzliches Muster, wie hier beispielsweise ineinandergeschobene Quadrate, sichtbar wird. Die rein Gelben und Roten und in der Mischung aus beiden Farben gewonnenen orangefarbenen Streifen, verändern für den Betrachter je nach Abstand und Betrachtungswinkel ihre Farbigkeit und geben dieses Farben- und Formen-spiel frei, welches wie imaginär, optisch vor dem Hintergrund der Grundplatte schwebt. Der Künstler nutzt auch das Phänomen additiver Wahrnehmung, die entsteht, wenn zwei kräftige Farben, etwa Rot und Grün, ohne optische Trennung aneinanderstoßen und einen weiteren Ton aus der Mischung fiktiv erzeugen, der aber physisch nicht vorhanden ist. Günter Fruhtrunk, Soto und andere der Op-Art huldigenden Künstler arbeiten ebenfalls mit diesen optisch den Betrachter in seiner Wahrnehmung hintergehenden Erscheinungen.

Carlos Cruz-Diez, born in Caracas in 1923, first travelled to Barcelona in the mid-1950s and later to Paris where he met the gallery owner Denise René – a fateful encounter: He began to experiment with kinetic, constructive and concrete works. In 1960, he moved to Paris and followed his compatriot and friend Jesús Rafael Soto. In 1965, Cruz-Diez participated with Josef Albers, Victor Vasarely and many others in the legendary exhibition 'The Responsive Eye' at the New York Museum of Modern Art and became a co-creator of the now internationally renowned Op Art movement. The 'Physichromies', as the artist called them, already formed a central group of works at that time. While still in Caracas, he began to examine the influence of light on colours in the perception of the viewer. Physichromes, such as this work here, are usually built up with closely parallel metal or plastic rails, described by the artist as "light modulators", on a solid metal plate. These fine rib-rails are in turn covered with coloured paper strips in such a way that, under differentiated light, an additional pattern becomes visible such as interlocked squares as in this example. The pure yellow and red stripes, and the orange stripes as a result of the mixture of the two, change their colour for the observer according to distance and viewing angle, releasing this play of colour and form that optically floats as if imaginary against the background of the base plate. The artist also uses the phenomenon of additive perception, which occurs when two strong colours, such as red and green, collide without visual separation and fictitiously produce a further tone from the mixture, which is, however, not physically existent. Günter Fruhtrunk, Soto and other artists who pay homage to Op-Art also work with these visual phenomena that deceive the viewer's perception.





JOSEF ALBERS

Bottrop 1888 – 1976 New Haven

508 SP (HOMAGE TO THE SQUARE) 1967

12 Farbserigraphien auf Karton.
Je 61,5 x 61,5 cm. Jeweils monogrammiert,
datiert, in Folge betitelt 'SP I' bis 'SP XII'
und nummeriert. Exemplar 21/125. Lose in
bedruckter Original-Kartonmappe (mit Ge-
brauchsspuren). Im Impressum nummeriert.
Edition Domberger, Stuttgart und Edition
Galerie Der Spiegel, Köln. – Mit gering-
fügigen Altersspuren.

Danilowitz 175.1-12

*12 colour silkscreens on card. Each
61.5 x 61.5 cm. Each monogrammed, dated,
consecutively titled 'SP I' up to 'SP XII', and
numbered. Proof 21/125. Unmounted in
imprinted original card portfolio (handling
marks). The imprint numbered. Edition
Domberger, Stuttgart und Edition Galerie
Der Spiegel, Cologne. – Minor traces of age.*

Dazu:

Josef Albers, SPV, 1967, Farbserigraphie
auf Karton, 61,5 x 61,5 cm. Monogrammiert,
datiert, betitelt und beschriftet '2-125
épreuve II/X'.

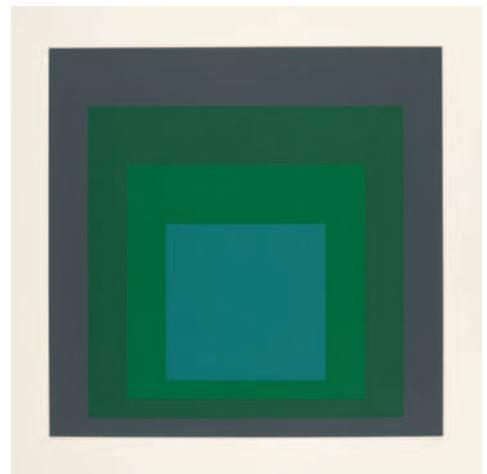
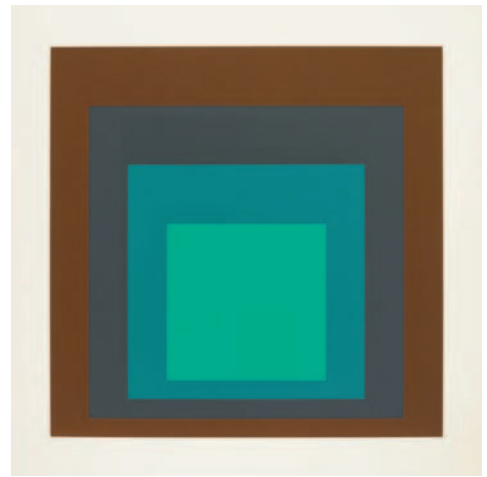
Supplement:

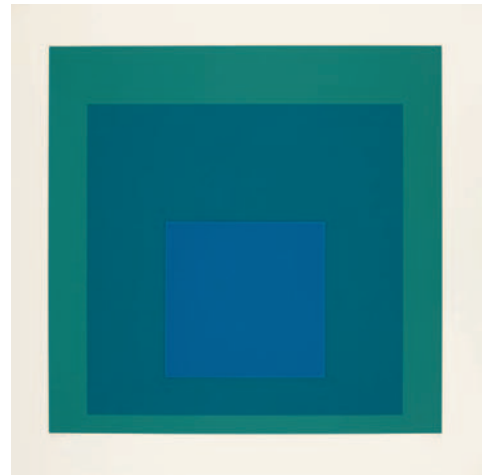
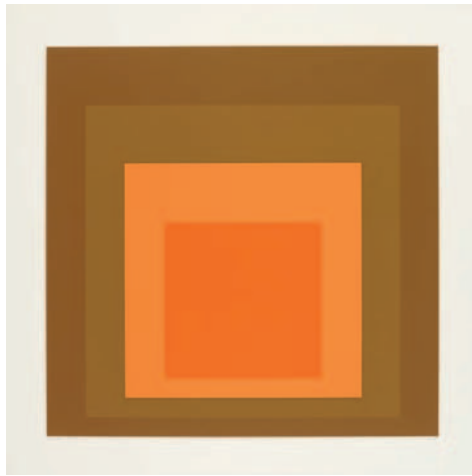
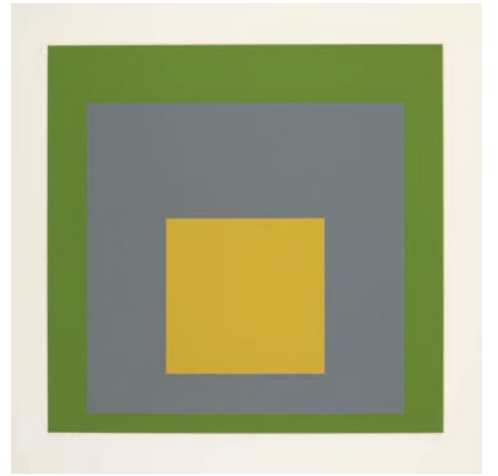
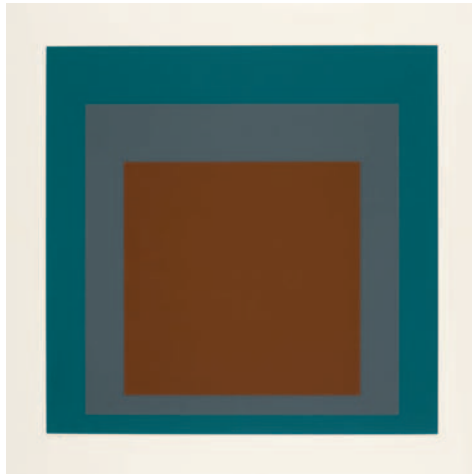
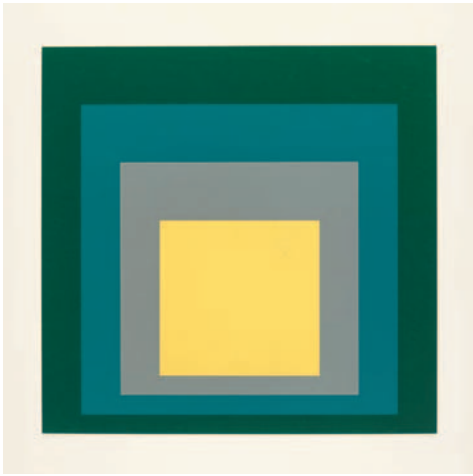
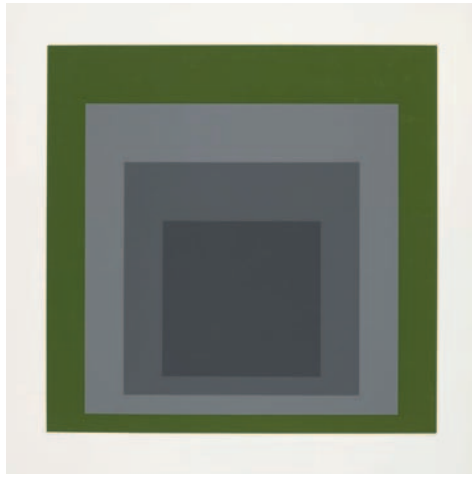
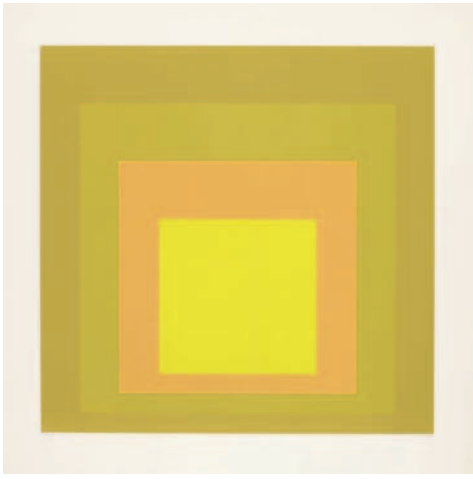
*Josef Albers, SPV, 1967, colour silkscreen on
card, 61.5 x 61.5 cm. Monogrammed, dated,
titled, and inscribed '2-125 épreuve II/X'.*

Danilowitz 175.5

€ 35 000 – 45 000,-

Dazu:





JEF VERHEYEN

Ichtegem/Belgien 1932 – 1984 Saint-Saturnin/Frankreich

509 LITURGIE COLORÉE

1970er Jahre

2-teilige Arbeit: je Acryl auf Leinwand. Je 94,5 x 94,5 cm. Jeweils mit farbig gefasster Atelierleiste gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand jeweils signiert und beschriftet 'Jef Verheyen Provence 43 version II links' bzw. 'rechts'. Die linke Arbeit betitelt 'liturgie colorée agression spatiale' und beschriftet 'Peintre Flamant'. – Mit leichten Altersspuren.

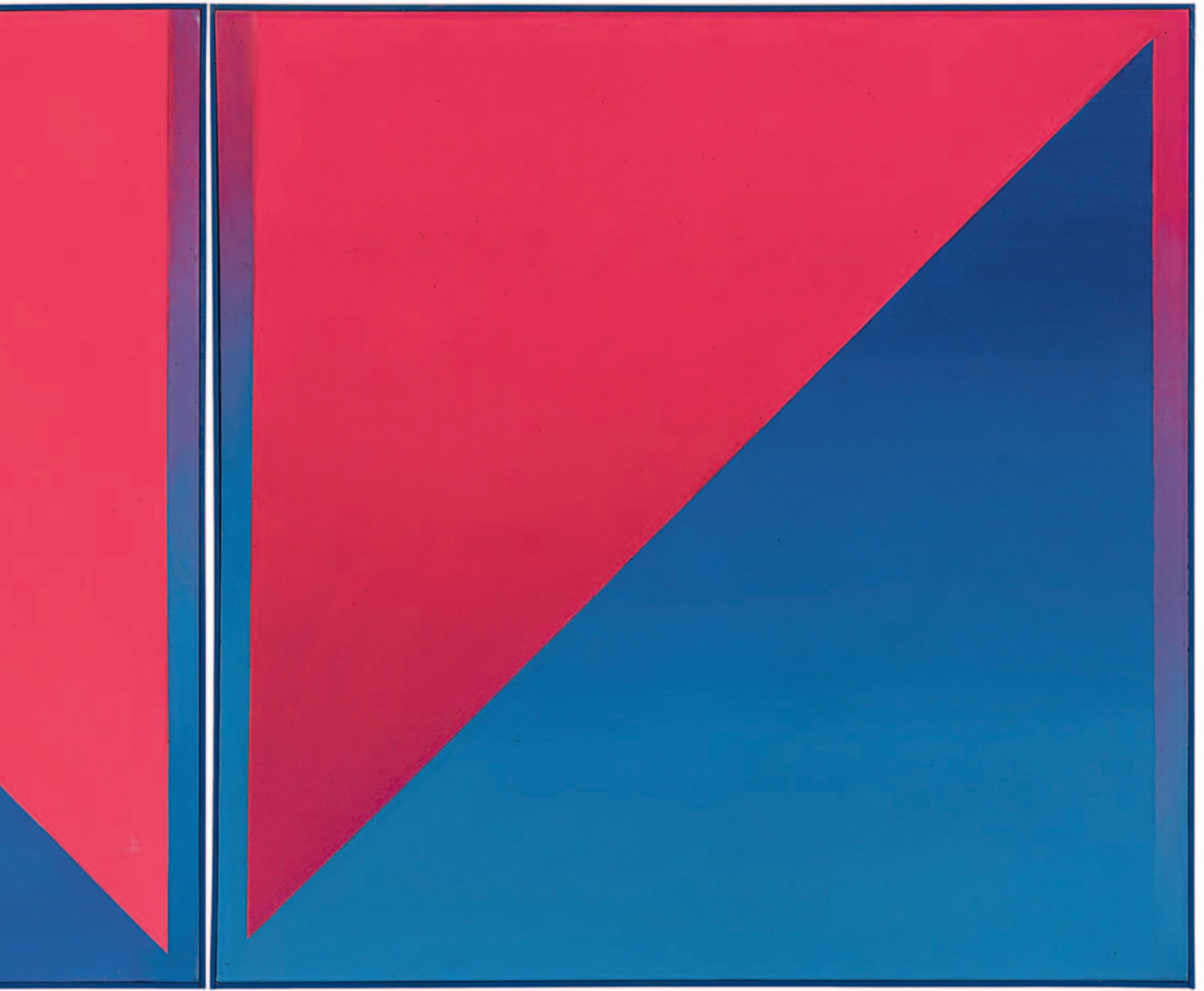
Wir danken Mark de Wit, Jef Verheyen Archive, Heffen, für hilfreiche Auskünfte.

2-part work: each acrylic on canvas. Each 94.5 x 94.5 cm. Each framed in painted artist's frame. Each signed and inscribed 'Jef Verheyen Provence 43 version II links' and 'rechts' resp. on verso. The work to the left titled 'liturgie colorée agression spatiale' and inscribed 'Peintre Flamant'. – Minor traces of age.

We would like to thank Mark de Wit, Jef Verheyen Archive, Heffen, for helpful information.

€ 50 000 – 60 000,-

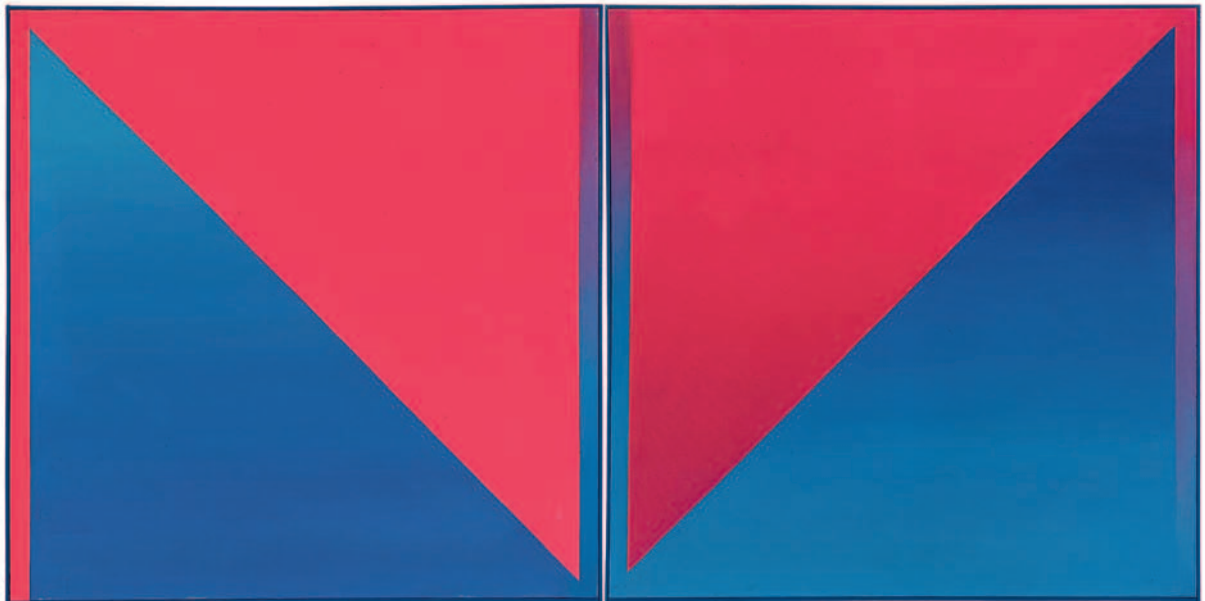




Die Begegnung mit Piero Manzoni und Lucio Fontana in Mailand Ende der 1950er Jahre eröffnet Jef Verheyen den Blick für Neues, nachdem er 1956 mit schwarzen, monochromen Bildern erstmals an die Öffentlichkeit gegangen war. Die Konsequenz sind weiße Bilder, mit denen sich Verheyen nunmehr beschäftigt, aber darüber hinaus einen starken Impuls für Materialität und monochrome Malerei entwickelt. So experimentiert Verheyen wie Otto Piene mit Ruß als Pigment und fertigt zusammen mit Fontana Bilder mit perforierten Leinwänden und Synthetikfarben. Der Kontakt zu Yves Klein, Günther Uecker, Otto Piene und Heinz Mack vertieft seine theoretische und künstlerische Zugehörigkeit zur internationalen ZERO-Bewegung. Mit seinen neu gewonnenen Freunden äußert sich Verheyen in gemeinsamen Aktionen in sehr differenzierender Weise mit Malerei und Objekten. Er ist darauf bedacht, sich nicht von festgelegten formalen Normen einengen zu lassen und vor allem Neues, Innovatives zu schaffen. Mit seiner besonders feinen monochromen Licht- und Farb-Malerei bringt Verheyen eine erfrischende Verzahnung künstlerischer Ideen und Prozesse in die Bewegung mit.

Erste monochrome Experimente, von ihm als „Essenz“ bezeichnet, erweisen ihn als Vertreter einer gewissen ‚Hardcore‘-Moderne im Ringen um einen ästhetischen Kompromiss. Hierfür untersucht er die Wirkung der Pigmente unterschiedlicher Couleurs, unterlegt etwa einer weißen Farbe zusätzlich fluoreszierende Farbflächen, um changierende Lichteffekte zu erzeugen. Die Farbe wirkt dennoch pur und wird in der Literatur als entmaterialisiert beschrieben. Sie ist aber immer noch – und wohl nur noch – lasierend aufgetragenes Pigment, gebunden in unterschiedlichen Bindemitteln, respektive Pigmentzusätze mit Licht reflektierenden beziehungsweise absorbierenden Farbzusätzen. Für den gleichmäßigen Farbauftrag verwendet Verheyen im ersten Schritt breite Borstenpinsel. Und zur Nacharbeit, um die Spuren des Pinsels zu verschleiern und den Verlauf der einander berührenden Farbsequenzen zu verschleifen, benutzt der Künstler Nylonstrümpfe oder Schwämme. Nach rein monochrom gefärbten Leinwänden teilt Verheyen seine Bildflächen in Diagonalen und setzt wie Ad Reinhardt gleiche Pigmente im gegensätzlichen Strich oder benutzt geometrische Grundformen wie Kreise, Quadrate oder Dreiecke, um Glanz und Lichtbrechung im zarten Strich des Pinsels anschaulich zu machen. Es sind zumeist feine Nuancen an Veränderung zu spüren, wie hier im gemischten Blau und im Pink von einer Bildkante zur anderen der Beiden, zu einer im Diptychon vereinten Reflexion über das Wesen der Farbe. „Der Sinn meiner Malerei ist die objektive Visualisierung virtueller Bereiche“, so Verheyen 1968. (zit. nach Jef Verheyen, *Le peintre flamant*, Ausst. Kat., Neuss 2010, S.70).

His encounter with Piero Manzoni and Lucio Fontana in Milan at the end of the 1950s opens Jef Verheyen's eyes to the new, after first going public with black, monochrome pictures in 1956. White pictures are thenceforth the result, but he also develops a strong impulse for materiality and monochrome painting. Like Otto Piene, Verheyen experiments with soot as a pigment and together with Fontana, produces perforated canvases and synthetic colours. The contact to Yves Klein, Günther Uecker, Otto Piene and Heinz Mack intensifies his theoretical and artistic affiliation to the international ZERO movement. With his newly won friends, Verheyen expresses himself in group events in a very differentiated way with painting and objects. He is anxious not to be constrained by standardised formal norms but to create something new and innovative. With a particularly fine monochrome light and colour-painting, Verheyen brings a fresh interplay of artistic ideas and processes into the movement. His first monochrome experiments, termed by him as "Essenz" (essence), prove him to be a representative of a certain 'hardcore' modernism in the struggle for an aesthetic compromise. For this, he studies the effect of variously coloured pigments, underlying a white colour, for example, with additional layers of fluorescent colours to produce iridescent light effects. The colour nevertheless appears pure and is described in the literature as dematerialised. However it is still – and probably only – a thinly applied pigment, bound in various binding agents, respective pigment additives with light-reflecting or absorbing colour additives. For the even distribution of colour, Verheyen initially uses a wide brush. This is worked afterwards using an artist's nylon stocking or sponge to cover the traces of the brush and conceal the course of the colour sequences touching each other. After pure monochrome coloured canvases, Verheyen divides his picture surfaces into diagonals and like Ad Reinhardt, uses the same pigments in contrasting strokes or basic geometric forms such as circles, squares or triangles to illustrate the brilliance and light refraction in the delicate stroke of the brush. Mostly fine nuances of change are noticed, as here in the mixed blue and pink from one picture edge to the other of the two, to a diptych of combined reflection on the essence of colour. "The point of my painting is the objective visualisation of virtual areas", says Verheyen in 1968, (as cited in Jef Verheyen, *Le peintre flamant*, exhib.cat. Neuss 2010, p.70).



TOM WESSELMANN

Cincinnati 1931 – 2004 New York

510 PAINT STUDY FOR GREAT AMERICAN NUDE #82 1967

Gripflex und Bleistift auf Karton.
31,3 x 50,4 cm. Signiert und datiert
'Wesselmann 67'. – Mit Atelier- und gering-
fügigen Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Tom Wessel-
mann Studio, New York, registriert. Wir dan-
ken Brian Kenny, Tom Wesselmann Studio,
New York, für hilfreiche Auskünfte.

*Gripflex and pencil on card. 31.3 x 50.4 cm.
Signed and dated 'Wesselmann 67'. –
Traces of studio and minor traces of age.*

*The present work is registered in the studio
of Tom Wesselmann, New York. We would
like to thank Brian Kenny, Tom Wesselmann
Studio, New York, for helpful information.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Norddeutschland

€ 18 000 – 22 000,–

Paint Study for Great American Nude #82 ist eine Studie zu der gleich-
namigen Serie von großformatigen Plexiglas-Arbeiten (Great American
Nude #82), die 1966 in fünf unterschiedlichen Farbvariationen ausgeführt
wurde. Wesselmann nutzt bei seiner Studie Gripflex-Farbe, die er auch bei
seinen Ausführungen auf Plexiglas verwendet. Ursprünglich wurde diese
Farbe für die Verwendung auf Kunststoff-Werbeschildern hergestellt.

*Paint Study for Great American Nude #82 is a study for the series of large
format plexiglass works of the same name (Great American Nude #82) which
were executed in five different colour variations in 1966. Wesselmann used
gripflex colour for the study, as he also did with his versions on plexiglass.
Originally, this colour was produced for use on plastic advertising signs.*



SPRAY ORDER

- ✓ 1. MOUTH and TAN SKIN
- ✓ 2. LIGHT SKIN
- ✓ 3. BLONDE HAIR
- ✓ 4. STOCKINGS
- 5. Stocking middle and heel of toe
- 6. Stocking Top

upper lip
lower lip
nipple
areola

TAN SKIN

LIPS

GERHARD RICHTER

Dresden 1932

511 OHNE TITEL (SELBSTPORTRAIT) 1971

Gelatinesilberabzug, 21,9 x 16,3 cm
(23,8 x 17,9 cm). Rückseitig mit Bleistift
signiert sowie von fremder Hand mit Blei-
stift bezeichnet. – Entlang der Ränder durch
Fixierrückstände partiell bräunlich verfärbt.

*Gelatin silver print. 21.9 x 16.3 cm
(23.8 x 17.9 cm). Signed in pencil as well as
annotated in an unknown hand in pencil on
the verso. – Isolated brownish discolouration
along the edges due to residues of fixer.*

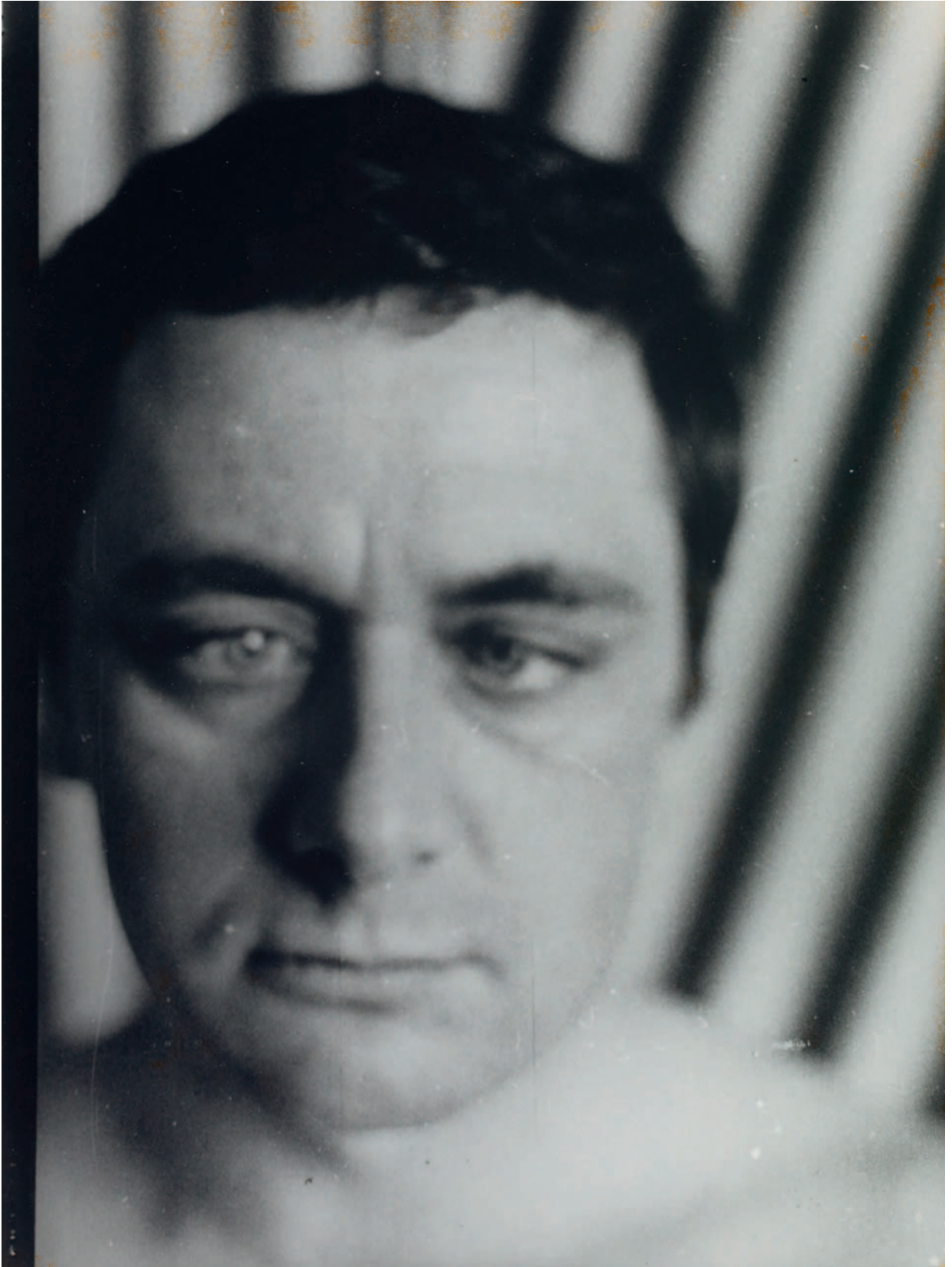
Literatur *Literature*

Stefan Gronert (Hg.), Gerhard Richter.
Portraits, Ausst.kat. Museumsberg Flens-
burg, Ostfildern 2006, Tafel 68 (Ausschnitts-
variante)

€ 20 000 – 25 000,–

Das Portrait, aufgenommen mittels eines Selbstauslösers, „zeigt den Künstler en face und mit nackten Schultern, diesmal in seinem Düsseldorfer Atelier im Fürstenwall. Das Gesicht erscheint sehr nah an das Kameraobjektiv herangerückt, wobei im Hintergrund ausschnitthaft eines von Richters Wellblech-Gemälden von 1967 zu erkennen ist. Der Künstler schaut ernst und schielt dabei sehr stark, was dieser Selbstdarstellung eine absurde, skurrile, geradezu alberne Komik verleiht. Auf der einen Seite lässt sich das Schielen als ironischer Hinweis auf die bereits erwähnte allgemeine Beschränktheit der Wahrnehmung interpretieren. Andererseits und vor allem handelt es sich jedoch um eine Ironisierung bekannter Formen künstlerischen Selbstverständnisses und traditioneller Repräsentationsmuster. [...] Anstatt sich selbst als Genie zu verklären, trat Richter lieber als eine Art Anti-Held auf, der solche idealisierenden Künstlermythen entzaubert und persifliert.“ (zit. nach Hubertus Butin, Unbekannte Fotoarbeiten von Gerhard Richter, in: Stefan Gronert (Hg.), a.a.O., S. 217).

*The self-portrait, shot with a delayed-action shutter release, "shows the artist full face and again with bare shoulders, this time in his Dusseldorf studio on Fürstenwall. The face appears very close to the camera lens, with a section of one of Richter's 1967 corrugated iron paintings visible in the background. The artist has a serious look, squinting badly, which confers the self-portrait an absurd, bizarre, downright ridiculous comic effect. On the one hand, squinting can be interpreted as an ironic reference to the general limits of perception already mentioned. On the other hand, and above all, it is an ironic take on familiar forms of artistic self-perception and traditional patterns of representation. [...] Instead of glorifying himself as a genius, Richter preferred to appear as a kind of anti-hero who disenchanting and satirised such idealising artist myths." (cited from: Hubertus Butin, Unknown Photo Works by Gerhard Richter, in: Stefan Gronert (ed.), *ibid.*, p. 217).*



TURI SIMETI
Alcamo/Sizilien 1929

512 **UN OVALE NERO**
1978

Acryl auf reliefierter Leinwand. 140 x 140 cm.
Gerahmt. Rückseitig auf dem Keilrahmen
signiert und datiert 'Simeti 78'. – Mit leichten
Altersspuren.

Addamiano/Sardella/Simeti 356

*Acrylic on textured canvas. 140 x 140 cm.
Framed. Signed and dated 'Simeti 78' verso
on stretcher. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler

Poleschi Arte Contemporanea, Mailand

Privatsammlung, Mailand

Dep Art Gallery, Mailand

Almine Rech Gallery, London

Privatsammlung Belgien

Ausstellungen *Exhibitions*

Brüssel 2015 (Almine Rech Gallery),

Projectroom: Turi Simeti, Ausst.Kat S.54
mit Abb.

€ 20 000 – 30 000,–

Turi Simeti gehört neben Zeitgenossen wie Enrico Castellani und Agostino Bonalumi zu den bedeutenden Vertretern der italienischen ZERO-Bewegung. 1929 im sizilianischen Alcamo geboren, übersiedelt Simeti 1958 nach Rom und trifft auf Alberto Burri, dessen informelle Materialbilder wohl erste Ideen in eine ganz andere Richtung bei dem angehenden Künstler auslösen. Der Wechsel 1965 nach Mailand, die Begegnung mit dem Altmeister Lucio Fontana und die Beteiligung an der legendären Ausstellung „ZERO Avantgarde“ im Atelier von Fontana im selben Jahr, lassen Simeti seitdem als einen ernsthaften Vertreter der inzwischen international gewordenen ZERO-Bewegung erscheinen.

Monochrom gefasste Leinwände über eine oder mehrere, reliefartig schräg, überwiegend ovale Scheiben gespannt, zählen zu seinen Markenzeichen. Er bezeichnet sie, je nachdem wie viele dieser geheimnisvollen Erhöhungen sich unter der Leinwand verbergen und welchen Ton der Farbe er wählt: „un ovale nero“ oder „due ovali bianchi“, usw. Für den einzigartigen, dreidimensionalen Effekt sorgt letztlich das wie von einem Spiegel reflektierte Licht: Es trifft auf das leicht hervorstehende, wie ein Relief wirkende „ovale“ der an der Wand hängenden Leinwand und eröffnet ein zartes Spiel zwischen Licht und Schatten. Um diese Wirkung zu erzielen, arbeitet Simeti von Beginn an mit aufwendigen Unterkonstruktionen, über welche die Leinwand verdeckend gespannt wird. Bis heute bleibt das Werk von Simeti ausgeglichen konstant und ist bisweilen nur geringfügigen Änderungen unterworfen, etwa wenn modernere Textilien zum Einsatz kommen. Das Austarieren einer dreidimensionalen Intervention in der Fläche im Licht und die Nuancen in der einzigartig monochromen Farbgebung haben gleichbleibenden Bestand. Die „oval“ sind wie die „Superficie“ von Castellani, die „Achrome“ von Piero Manzoni oder die „Concetto spaziale“ von Lucio Fontana die Klassiker der italienischen ZERO-Bewegung.

Turi Simeti, alongside his contemporaries Enrico Castellani and Agostino Bonalumi, is one of the most important members of the Italian ZERO movement. Born in Sicilian Alcamo in 1929, Simeti moved to Rome in 1958 and met Alberto Burri, whose informal material pictures probably triggered the first ideas of a completely new direction in the aspiring artist. The move to Madrid in 1965, the encounter with the old master Lucio Fontana and involvement in the legendary exhibition "ZERO Avantgarde" in Fontana's studio in the same year, establish Simeti as a serious member of the meanwhile international ZERO movement. Monochrome canvases covering one or more sloping, relief-like oblique, predominantly oval discs are one of his trademarks. He names these depending on how many secretive elevations are hidden under the canvas and which tone of colour he chooses: "un ovale nero" or "due ovali bianchi", etc. The unique, three-dimensional effect is ultimately provided by the light reflected from a mirror: It meets the slightly protruding, relief-like oval on the canvas hanging on the wall and opens up a gently interplay between light and shade. To achieve this effect, Simeti worked from the outset with complex substructures which the canvas would hide when stretched across. To this day, Simeti's work has remained consistent and has exhibited only minor changes such as the use of more modern textiles. The balancing of a three-dimensional intervention in the light surface and the nuances of the unique monochrome colouring have remained constant. The "oval", like Castellani's "Superficie", Piero Manzoni's "Achrome", or Lucio Fontana's "Concetto spaziale", are classics of the Italian ZERO movement.



AGOSTINO BONALUMI

Vimercate/Monza 1935 – 2013 Mailand

513 ROSSO 1971

Acryl auf Fiberglas. 54,7 x 44,5 x 3,5 cm.
In Plexiglastasten. Rückseitig auf einer
Holzleiste signiert und datiert 'Bonalumi 71
Febbraio' sowie mit einer Widmung. –
Mit leichten Altersspuren.

Mit beiliegendem Photozertifikat des
Archivio Bonalumi, Mailand. Die vorliegende
Arbeit ist im Archivio Bonalumi, Mailand,
registriert.

*Acrylic on fibreglass. 54.7 x 44.5 x 3.5 cm.
In plexiglass box. Signed and dated 'Bonalumi
71 Febbraio' on a strip of wood verso and with
dedication. – Minor traces of age.*

*With a photo certificate from Archivio
Bonalumi, Milan. The present work is
registered in Archivio Bonalumi, Milan.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Italien

€ 75 000 – 85 000,–

Agostino Bonalumi wird in vergleichbarer
Weise wie Turi Simeti, Enrico Castellani oder
Piero Manzoni um 1960 neue Möglichkeiten
in der klassischen Tafelmalerei entwickeln
und dazu beitragen, den Mythos in der
italienischen Kunstszene der 1960er Jahre
mitzuprägen.

Bonalumis Arbeiten sind stark von geometri-
schen Formen geprägt. Seine Leinwände sind
Objekt-Malereien: Dreidimensionale Körper
brechen die Oberfläche der Leinwände und
expandieren in die dritte Dimension. Den
ästhetischen Vorgang hierbei versteht der
Künstler als etwas Prozesshaftes, in dem das
von Malerei geprägte Leinwandbild aufgege-
ben wird und in den Status des Objekthaften
wechselt.

Das Konzept der Ausstülpung führt zu einer
Expansion der eigentlichen, wie hier im Ton
leicht gebrochenen, in Nuancen differen-
zierten Farbflächenmalerei mit einer sehr
einfachen, zentral angeordneten, scheiben-
förmigen, kissenartigen Form im Kontrast

zum Rechteck der Tafel. Im 1971 ausgeführten „Rosso“ (positivo) gelingt es dem
Künstler mit einer besonders eleganten Arbeit das oben genannte Prinzip seiner
Poetik mehr denn je zu verdeutlichen: Der vom Licht geschaffene Effekt gestal-
tet die Oberfläche. Sie animiert nicht nur die rote Monochromie, der Lichteinfall
beleuchtet die plane Fläche und ihre angehobene Struktur. Bonalumi sucht
nach verschiedenen Lösungen, nach einer profunden Objekthaftigkeit, in Lein-
wand modellierte Varianten bis zu reinen plastischen Arbeiten, welche die Idee
der erweiterten Tafelmalerei hinter sich lassen und die Gattung wechseln. Das
angestrebte, nahezu skulptural in den Raum Dringende zu lösen und dabei sehr
viel mehr Aspekte der Ausstülpungen zu finden, als etwa seine Mitstreiter Turi
Simeti, Enrico Castellani oder Piero Manzoni. In den siebziger Jahren arbeitet
Bonalumi vorwiegend in einer ausgeprägten Dreidimensionalität und verzich-
tet deshalb weitestgehend auf das malerische Element: Eine rein monochrom
gefasste Leinwand bedeckt Holzelemente, die die Flächigkeit aufheben, die
Erhöhungen oder Vertiefungen werden mit Hilfe von an der Rückseite ange-
brachten Drähten markiert. Anfangs Lucio Fontana und dem Informell nahesteh-
end, verleiht der Künstler nunmehr dem Thema Oberfläche auf Grund kräftiger
Reliefwirkung durch Lichteinfall beziehungsweise Absorption des Lichts eine
neue Geltung und entwickelt sein Werk in objektiver Form als ein eigengesetz-
liches Gebilde.

*Like Turi Simeti, Enrico Castellani or Piero Manzoni, Agostino Bonalumi would
develop new possibilities in classical panel painting around 1960 and contribute to
the myth in the Italian art scene of the 1960s.*

*Bonalumi's works are strongly determined by geometric forms. His canvases are
object-paintings: three-dimensional bodies fracture the surface of the canvases
and expand into the third dimension. The artist understands the aesthetic process
here as something process-like in which the canvas picture, characterized by pain-
ting, is abandoned and changes into the status of the object-like.*

*The concept of the protrusion leads to an expansion of the actual, nuance-diffe-
rentiated colour-surface painting, like the slightly broken tone here, with a very
simple, centrally arranged, disc-shaped, cushion-like form in contrast to the
rectangle of the panel. In the present, particularly elegant work "Rosso" (positivo)
from 1971, the artist achieved more than ever to clarify the above-mentioned
principle of his poetics: created by light, the effect shapes the surface. It not only
animates the red monochrome, the incursion of light illuminates the flat surface
and its raised structure. Bonalumi searches for various solutions, for a profound
objectness, in variations modelled in canvas to works of pure plasticity which leave
the idea of the extended panel painting behind and change its genre. To solve the
great, almost sculptural, urgency, and thereby find many more aspects of the pro-
trusions than his comrades Turi Simeti, Enrico Castellani or Piero Manzoni. In the
1970s, Bonalumi worked primarily in a pronounced three-dimensionality, largely
renouncing the painterly element: a pure monochrome canvas conceals the wood
elements, revokes the planarity, the peaks or troughs are marked with the help of
wires attached to the back. Initially close to Lucio Fontana and Informel, the artist
lends a new meaning to the theme of the surface due to its powerful relief effect
through the incidence or absorption of light and develops his work in an objective
form as an autonomous entity.*



YVES KLEIN

Nizza 1928 – 1962 Paris

514 UNTITLED BLUE SPONGE SCULPTURE, (SE 324) UM 1961

Pigment und Kunstharz auf Naturschwamm. Ca. 5 x 5 x 3,5 cm. Auf nachträglich angefertigten Metallsockel. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit lag dem R.U.K., Paris, am 27.09.2018 im Original vor. Schriftliche Informationen werden dem Käufer nach der Auktion vom R.U.K., Paris, erteilt.

Dry pigment and synthetic resin on natural sponge. Approx. 5 x 5 x 3.5 cm. On posthumously executed metallic base. – Minor traces of age.

The present work has been examined by R.U.K., Paris, dated 27.09.2018. Written statement will be given to the new owner after the auction by R.U.K., Paris.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Frankreich

€ 40 000 – 60 000,–

Nachdem 1956 die erste Ausstellung von Yves Klein bei Colette Allendy, einer der Avantgardegalerien in Paris, stattgefunden hatte, verbleiben ihm noch sechs Jahre, um seine Idee von darstellender Kunst theoretisch und in Aktionen zu entwickeln. Das ungemein schöne, an der Oberfläche aber zugleich hochempfindliche Werk, womit der Künstler nicht nur die Informelle Moderne unterläuft und einen Neubeginn propagiert, erweckt Erstaunen gleichermaßen bei den Zeitgenossen und Medien. Die reine Farbe wird zu seiner künstlerischen Manifestation, die monochrome Malerei zum Träger des Immateriellen. Neben dem legendären „Blau“ bevorzugt Yves Klein Blattgold und Rosa, ein warmes Altrosa, womit er Tafeln, Schwammreliefs, Feuergemälde und Anthropometrien, die von Happening-Performances herrühren und Schwammskulpturen einfärbt. In unterschiedlichen Größen zeigen die Schwämme eine Vielfalt natürlichen Wachstums, erscheinen nach ihrer Färbung wie exotische Blumen oder kleine (Bonsai) Bäume, aufgeständert auf einem Steinfuß oder einer Metallplatte. Diese monochrom, überwiegend in Blau oder bisweilen auch in Rosa getränkten Schwammskulpturen haben in ihrer ungeheuren Intensität etwas Magisches an sich: Auf der einen Seite mimen die Schwämme etwas vordergründig künstliches, um gleichzeitig aber wie ein Ur-Stück erkaltetes Magma aus der Mitte unseres Sterns zu simulieren. „Durch die Schwämme – lebendiges, wildes Material – konnte ich Porträts der Leser meiner Monochromie schaffen, die, nachdem sie durch das Blau meiner Gemälde gereist sind, ebenso wie die Schwämme vollständig imprägniert sind von der Sensibilität.“ (Yves Klein, zit. nach: Yves Klein, Köln 1995, S.165).

Following Yves Klein's first exhibition in 1956 at Colette Allendy, one of the avant-garde galleries in Paris, six years remained for him to develop his idea of performing art in theory and in action. The tremendously beautiful but highly sensitive surface, with which the artist undermines not only Informal Modernism and propagates a new beginning, awakened amazement among contemporaries and the media alike. The pure colour would become his artistic manifestation, and monochrome painting, the carrier of the immaterial. In addition to his legendary "blue", Yves Klein favoured gold leaf and rose pink, a warm dusky pink with which he coloured panels, sponge reliefs, fire paintings and anthropometries derived from Happening performances, as well as sponge sculptures. The variously-sized sponges depict the diversity of natural growth and, when coloured, come across as exotic flowers or small (bonsai) trees when elevated on a stone foot or metal plate. These monochrome sponge sculptures, soaked primarily in blue, or occasionally pink, seem somewhat magical in their immense intensity: on the one hand, the sponges mime something superficially artificial, but at the same time simulate a primordial piece of cooled magma from the center of our star. "The sponges – a living, wild material – enabled me to create portraits of the readers of my monochrome, who, after travelling through the blue of my paintings, are as completely impregnated with sensitivity as the sponges". (Yves Klein, cited in: Yves Klein, Cologne 1995, p.165).



GÜNTER FRUHTRUNK

1923 – München – 1982

515 EPITAPH FÜR HANS ARP

1972

Acryl auf Leinwand. 79 x 80 cm. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Reiter 669

Acrylic on canvas. 79 x 80 cm. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlaß des Künstlers; Galerie Lahumière, Paris (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Süddeutschland

€ 30 000 – 40 000,–

Die Ordnung im Werk Günter Fruhtrunks ist frappierend. Sie bestimmt seine Strategie, nach ersten Erprobungen mit informellen Formen in den 1950er Jahren, fortan einen bestimmenden wie beeindruckenden Beitrag zum Thema „Konkrete Malerei“ zu leisten, so wie es Theo van Doesburg in seinem Gründungsmanifest zur „Konkreten Kunst“ 1930 beschreibt: „Wir eröffnen das Zeitalter der reinen Malerei, indem wir die Geist-Form konstruieren. [...] Konkrete und nicht abstrakte Malerei, denn nichts ist konkreter, realer als eine Linie, eine Farbe, eine Fläche“. (Theo van Doesburg, *Commentaires sur la base de la peinture concrète*, in: *art concret*, 1, April 1930, S.2; zit. nach Erich Franz, *Expansion und Konzentration*, in: Günter Fruhtrunk, *Verzeichnis der Gemälde*, 2018, Bd. 1, S.13). In diesem Sinn entwickelt Fruhtrunk ein geniales, sein Leben lang ‚funktionierendes‘ Konzept, mit dem er gefundene Farb- und Struktur-Muster mit leichten Abwandlungen wiederholt und in

thematisch zusammengehörigen Abfolgen durchdekliniert, aneinanderreih, horizontal oder vertikal kippt, Fläche um Fläche, Linie um Linie, Diagonale um Diagonale, Farbe um Farbe. Diese stricte Ordnung von regelmäßigen Wiederholungen, „Variationen in Bildern“, können sich endlos fortsetzen und sich erweitern in ihrer rapportartigen Achsen- respektive Symmetriebildung. Sie zeigen ein Detail im Fokus, wie herausvergrößert aus dem schier endlosen Universum der Fruhtrunk’schen Formenkonstellationen und Ordnungszusammenhänge. Jede dieser Erfindungen in unterschiedlicher Ausrichtung ist beseelt von fein gewählten, stark farbigen, aber auch Schwarz-Weiß oder wie hier Grün-Schwarzen Farbkontrasten als bildbestimmendes Element und begegnet dem Betrachter mit seiner konzentrierten Exaktheit als Herausforderung in der Wahrnehmung der Farb-Details. „Was meinen Kompositionsstil oft schwer verständlich macht“, beschreibt Fruhtrunk in seiner Rede anlässlich der 1978 erfolgten Übergabe des von ihm im Gebäude der UNO ausgestatteten Quiet Room, „ist, dass ich mit Variationen arbeite, kaum jemals etwas unverändert wiederhole und dennoch zuweilen Stadien der Entwicklung überspringe, aber voraussetze, dass der gebildete Sehende selbstständig nachvollziehen kann.“ (Zit. nach Günter Fruhtrunk, *Verzeichnis der Gemälde*, 2018, Bd. 1, S.64).

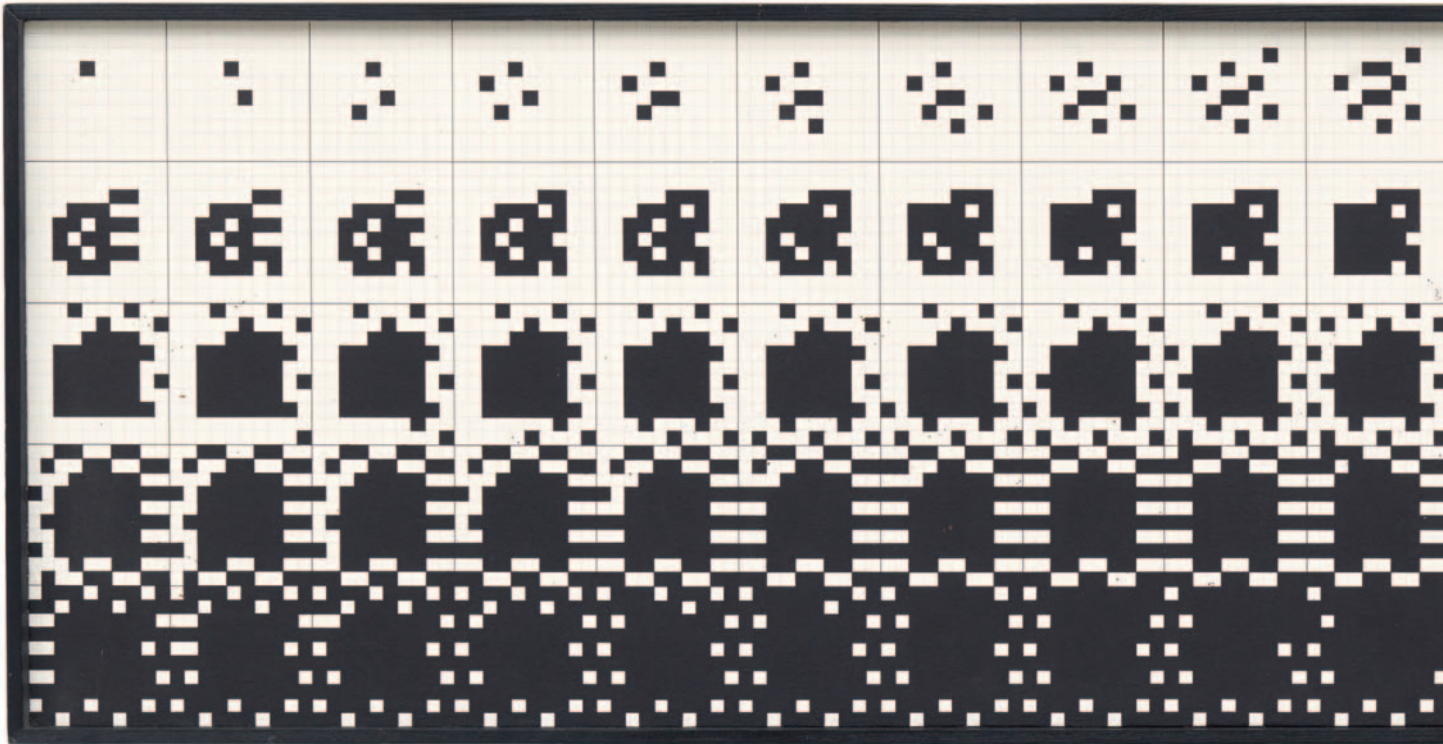
*The order in Günter Fruhtrunk’s work is striking. It determines his strategy, after initial experiments with informal shapes in the 1950s, hereafter making a decisive and impressive contribution to the subject of ‘concrete painting’ as described by Theo van Doesburg in his founding manifesto for ‘Concrete Art’ in 1930: “We embark on the age of pure painting by constructing the intellect-form. [...] Concrete and not abstract painting, because nothing is more concrete, more real than a line, a colour, a surface”. (Theo van Doesburg, *Commentaires sur la base de la peinture concrète*, in: *art concret*, 1, April 1930, p.2; cited from Erich Franz, *Expansion und Konzentration*, in: Günter Fruhtrunk, *Verzeichnis der Gemälde*, 2018, vol. 1, p.13). In this sense, Fruhtrunk developed an ingenious concept that ‘functioned’ throughout his life. He repeated found patterns of colour and structure, implementing slight variations, declining batches in respectively thematic corresponding sequences, stringing them together, tilting them horizontally or vertically, surface by surface, line by line, diagonal by diagonal, colour by colour. This strict order of regular repetitions, “variations in images”, can continue endlessly and expand in their pattern repeat-like axis or symmetry formation. They show a detail in focus, as if enlarged out of the sheer endless universe of Fruhtrunk’s constellations of forms and order contexts. Each of these inventions in varying orientation is animated by finely chosen, strongly coloured, but also black-and-white or, as here, green-black colour contrasts as an image-determining element and confronts the viewer with its concentrated precision as a challenge in the perception of colour details. “What often makes my style of composition difficult to understand,” describes Fruhtrunk in his speech on the occasion of the 1978 presentation of the Quiet Room, which he equipped in the UN building, “is that I work with variations; I hardly ever repeat anything without changing it and yet sometimes I skip stages of development, but I presuppose that the educated viewer is able to understand it independently.” (Quote from Günter Fruhtrunk, *Verzeichnis der Gemälde*, 2018, vol. 1, p.64).*



RYSZARD WINIARSKI

Lwów 1936 – 2006 Warschau

516 **GAME 10 X 10 – THE ROLE OF THE CHECK HORSES MOVES**
1979

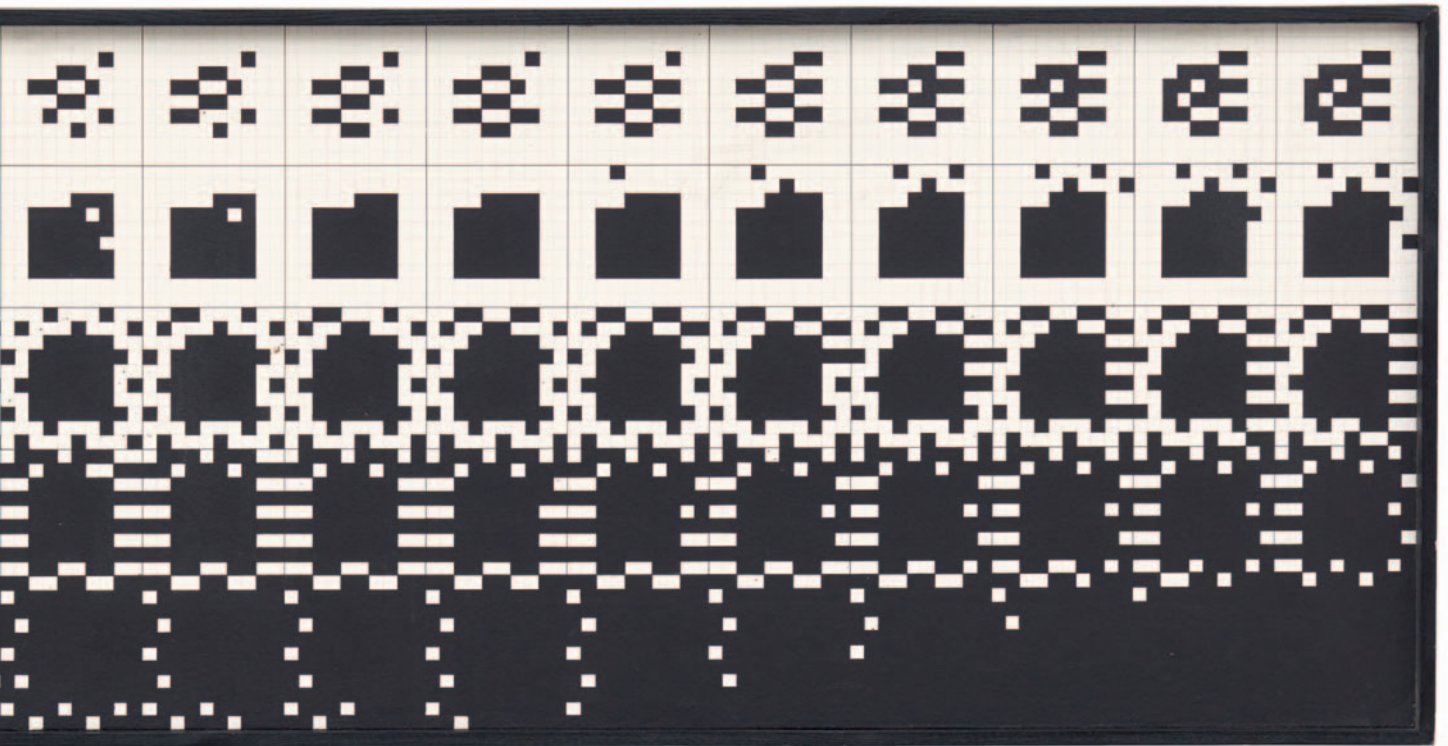


Acryl auf Leinwand. 50 x 200 cm. Mit farbig gefasster Atelierleiste gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand in Polnisch und in Englisch signiert, datiert und betitelt 'game 10 x 10 – the role of the check horses moves winiarski 1979'. – Mit leichten Altersspuren.

Acrylic on canvas. 50 x 200 cm. Framed in painted artist's frame. Signed, dated, and titled 'game 10 x 10 – the role of the check horses moves winiarski 1979' in Polish and English verso on canvas. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Berlin

€ 30 000 – 35 000,–



JOSEPH BEUYS UND HENNING CHRISTIANSEN
Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf; Kopenhagen 1932 – 2008 Mon/Dänemark

517 2 FLUXUS-OBJEKTE (MUSIK ALS GRÜN. TELEPHON S)
1974

Zwei Objekte, Tonband und Text mit
Abbildungen.

Musik als Grün: Grün gefasste Geige,
gestempelt „FLUXUS ZONE WEST“ (stark
verblasst).

Telephon S: Zwei Blechdosen, eine mit brau-
ner Farbe (Braunkreuz), mit Faden miteinan-
der verbunden. Geige: ca. 21 x 60 x 9 cm;
Blechdosen: je 11,8 x 10 cm. Auf dem Etikett
signiert und nummeriert. Exemplar 17/24.
Text als Photokopie-Faksimile in 6 Klarsicht-
hüllen in Kunststoffordner 32 x 25,5 x 1 cm.
BASF-Tonband 14,5 x 14 x 2 cm. Edition
Schellmann, München. – Mit leichten Alters-
spuren.

Schellmann 135 u. 136

*Two objects, tape and text with illustrations.
Musik als Grün: violin painted green, stamped
"FLUXUS ZONE WEST" (faded).
Telephon S: two tin cans, one with brown
colour (Braunkreuz), connected by a thread.
Violin: approx. 21 x 60 x 9 cm; tin cans: each
11.8 x 10 cm. Signed and numbered on label.
Numbered 17/24. Text as photocopy facsimile
in 6 sheet protectors in plastic folder
32 x 25.5 x 1 cm. BASF tape 14.5 x 14 x 2 cm.
Edition Schellmann, Munich. – Minor traces
of age.*

Von der Auflage mit Tonband und Text
wurden nur ca. 12 Exemplare realisiert.

*Only about 12 copies of the edition with tape
and text were realised.*

€ 60 000 – 70 000,–



Seit den 1950er Jahren beschäftigt sich Joseph Beuys, neben dem Zeichnen und der traditionellen Bildhauerei, mit rituellen Aktionen im Umfeld, der sich seit etwa Anfang der 1960er Jahre entwickelnden, von dem Amerikaner Georg Maciunas gegründeten Fluxusbewegung. Sie gilt anfangs eher als geheimes „Kunstspektakel“, erfreut sich aber bei den Teilnehmern in gezierender Abendrobe zunehmender Beliebtheit. Für Beuys ist dies auch eine Möglichkeit, seinem sensitiven Drang, Botschaften zu senden, kreativen Ausdruck zu verleihen. „Meine Fluxusaktivität begann 1962, als ich mit Nam June Paik über alle möglichen Aktivitäten sprach, die man so machen könnte und vielleicht auch machen müsste. Irgendwann trafen wir uns mit Maciunas, der in Wiesbaden bei der amerikanischen Armee war, um organisatorische Fragen, Programmgestaltungen und die Möglichkeit von Tournéeen zu besprechen.“ (Joseph Beuys, in: Heiner Bastian (Hg.), Skulpturen und Objekte, Berlin 1988, S.93). Dies markiert den Beginn einer Reihe von mehr als 40 Konzerten und spirituellen Einzelaktionen, die Beuys bis 1985 alleine oder mit verschiedenen Künstlern durchführt.

Eine erste Zusammenarbeit zwischen Beuys und dem dänischen Komponisten und Musiker Henning Christiansen erfolgt im Dezember 1966 in der Düsseldorfer Galerie Schmela mit der Aktion „Manresa“ (Hommage à Schmela). Der Titel „Manresa“ bezieht sich auf den gleichnamigen Ort in Katalonien, in dem Ignatius von Loyola, Mitbegründer und Gestalter der Gesellschaft Jesu, längere Zeit in strenger Buße lebt.

Ein weiterer Auftritt von Beuys mit Christiansen, der die grüne Geige spielt, findet anlässlich des Konzerts „Hauptstrom FLUXUS“ am 20. März 1967 in der Galerie Franz Dahlem in Darmstadt im Rahmen der Ausstellung „Fetraum“ statt. Die beiden Fluxus-Objekte, „Telephon S ---- E“ und „Geige“, sind Relikte des gemeinsamen Auftritts, der von 13 bis 23 Uhr andauert.

„Die Dosen allein leisten das nicht, sie deuten im Grunde nur einen ganz simplen elementaren Vorgang an, den Begriff von Sender und Empfänger, also von zwei Stationen, ob das nun einzelne Menschen oder Gruppen sind, die miteinander verbunden sind. Eine Verbindungsschnur und ein positiver und ein negativer Pol, und die beiden informieren nun untereinander. Damit ist noch keine Aussage gemacht, was eine zeitgemäße Informationstheorie wäre. Das kann die Dose nicht leisten, aber die Dosen können das anregen, einen Anstoß geben, wenn ein intuitiver Mensch auf diese Dinge stößt. Es braucht aber nicht zu sein, es kann ein anderer kommen, der sieht eben zwei Dosen, die sind ja schließlich auch nicht schlechter als eine Plastik von Brancusi“, so Beuys in einem Gespräch mit Jörg Schellmann. (Joseph Beuys im Gespräch mit Jörg Schellmann und Bernd Klüser, Juni 1977, in: Jörg Schellmann (Hg.), Joseph Beuys, Die Multiples, München 1992, S.20, 24).

Über die Geige selbst hat Joseph Beuys kein Wort verloren. Sie ist ein ‚normales‘ Instrument mit der Besonderheit, mit grüner Farbe gefasst zu sein. „Meine eigenen Instrumente sind alle grün angemalt, ‚Musik als Grün‘, ich muss etwas tun, um die Angelegenheit mit neuen Augen zu betrachten“, so Christiansen in seinem Beitrag „Produktionsskalation und Selbstkontrolle“ (in: Begleitheft zu den Relikten des Instrumentalkonzerts). Und sie trägt den Stempel „Fluxuszone West“, mit dem Beuys die grüne Geige seinem Werk zuordnet. Sicher haben Dose und Geige etwas Gemeinsames: Ihre beiden Hohlräume dienen als Resonanzboden für Klänge.

Since the 1950s, Joseph Beuys had not only occupied himself with drawing and traditional sculpting, but also with ritual actions in the context of the Fluxus movement that had been developing since the early 1960s and had been founded by the American Georg Maciunas. In the beginning, it was regarded as a secret "art spectacle", but became increasingly popular with the participants in seemingly evening dress. For Beuys, this was also an opportunity to give creative expression to his sensitive urge to send messages. "My Fluxus activity began in 1962 when I spoke to Nam June Paik about all kinds of activities that could and perhaps even should be carried out. At some point we met with Maciunas, who was in Wiesbaden with the American Army, to discuss organisational questions, programme arrangements and the possibility of tours." (Quote from Joseph Beuys. *Skulpturen und Objekte*, Heiner Bastian (ed.), Berlin 1988, p.93). This marks the beginning of a series of more than 40 concerts and individual spiritual actions that Beuys carried out alone or with various artists until 1985.

The first collaboration between Beuys and the Danish composer and musician Henning Christiansen took place in December 1966 at the Schmela Gallery in Dusseldorf with the action 'Manresa' ('Hommage à Schmela'). The title 'Manresa' refers to the town of the same name in Catalonia, where Ignatius of Loyola, co-founder and designer of the Society of Jesus, lived for a long time in strict penance.

Another performance by Beuys with Christiansen, who played the green violin, took place on the occasion of the concert 'Hauptstrom FLUXUS' in the Galerie Franz Dahlem in Darmstadt as part of the exhibition 'Fettraum' on 20th March 1967. The two Fluxus objects, 'Telephone S ---- E' and 'Violin', are relics of the joint performance, which lasted from 1 pm to 11 pm.

"It isn't the cans alone that accomplish this, basically, they only imply a very simple elementary process, the concept of transmitter and receiver, i.e. of two stations, whether these are individual people or groups that are connected to each other. A connecting cord and a positive and a negative pole, and the two now converse with each other. Thus no statement has yet been made as to what a contemporary information theory would be. The can cannot accomplish that, but the cans can stimulate it, give an impulse when an intuitive person comes across these things. But it is not necessarily so, someone else can come by, he just sees two cans, after all they are no worse than a sculpture by Brancusi"; Beuys said in a conversation with Jörg Schellmann. (Joseph Beuys in conversation with Jörg Schellmann and Bernd Klüser, June 1977, in: Schellmann, 1992, pp.20, 24).

Joseph Beuys did not say a word about the violin itself. It is a "normal" instrument with the peculiarity of being painted green. "My own instruments are all painted green, 'Musik als Grün' (music as green), I have to do something in order to observe the matter with new eyes," Christiansen said in his contribution "Produktionseskalation und Selbstkontrolle" (production escalation and self-control) (in: *Begleitheft zu den Relikten des Instrumentalkonzerts* (in: accompanying booklet on the relics of the instrumental concert)). And it bears the stamp "Fluxuszone West" with which Beuys assigns the green violin to his work. Certainly the can and the violin have something in common: their two cavities serve as soundboards for tones.

ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

518 **JOSEPH BEUYS**

1980

3 Farbserigraphien, teils mit Diamantstaub, auf Karton. Je 112 x 76,5 cm. Einzel unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 52/90 (+15 AP +3 PP). Edition Schellmann und Klüser, München/New York (Mit Prägestempel). – Rückseitig punktuell fest auf den Unterlagenkarton montiert.

Feldman/Schellmann/Defendi II.245-247

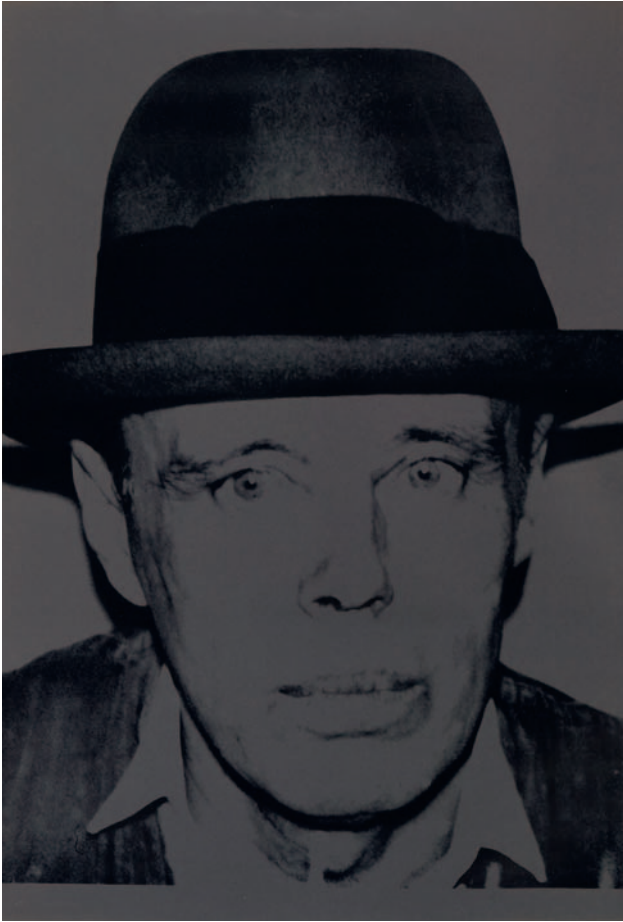
3 colour silkscreens, partially with diamond dust, on card. Each 112 x 76.5 cm. Each framed under glass. Signed and numbered. Proof 52/90 (+15 AP +3 PP). Edition Schellmann and Klüser, Munich/New York (with embossed stamp). – Here and there firmly mounted to support card verso.

Provenienz *Provenance*

Edition Schellmann & Klüser,
München/New York
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 50 000 – 70 000,–





ANDY WARHOL
Pittsburgh 1928 – 1987 New York

R519 CHRISTMAS TOPIARY
UM 1957



Tusche und Lithographie, aquarelliert, auf Karton. 57,3 x 38,5 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem Stempel "THE ESTATE OF ANDY WARHOL" und dem Stempel der Andy Warhol Foundation, New York, sowie bezeichnet "VF" und mit der Archivnummer "324.002". – Mit geringfügigen Altersspuren.

India ink and lithograph, watercoloured, on card. 57.3 x 38.5 cm. Framed under glass. Stamped "THE ESTATE OF ANDY WARHOL" verso and a stamp from Andy Warhol Foundation, New York, and designated "VF" and with archive no. "324.002". – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Andy Warhol Foundation for the Visual Arts,
New York

€ 28 000 – 30 000,–

ANDY WARHOL
Pittsburgh 1928 – 1987 New York

R520 **FRIEDER BURDA**
UM 1980



Graphit auf Karton. 81 x 61 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem Stempel "THE ESTATE OF ANDY WARHOL" und dem Stempel der Andy Warhol Foundation, New York, sowie bezeichnet "SF" und mit der Archivnummer "115.382". – Mit geringfügigen Altersspuren.

Graphite on card. 81 x 61 cm. Framed under glass. Stamped "THE ESTATE OF ANDY WARHOL" and stamp from the Andy Warhol Foundation, New York, designated "SF", and with archive no. "115.382". – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Andy Warhol Foundation for the Visual Arts,
New York

€ 15 000 – 20 000,–

KEITH HARING

Reading, Pennsylvania 1958 – 1990 New York

521 **DOG**
1985/1986

Original-Lithographie auf Karton.
116,3 x 90 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert,
datiert (86) und nummeriert sowie mit
Künstlersignet. Exemplar 19/40. Edition
Schellmann, München/New York. –
Mit geringfügigen Altersspuren.

Littman S.48/49

*Lithograph on card. 116.3 x 90 cm. Framed
under glass. Signed, dated, and numbered
(86) and with artist's signum. Proof 19/40.
Edition Schellmann, Munich/New York. –
Minor traces of age.*

€ 15 000 – 20 000,-



© 1964 K. H. H. H. H.

GEORGES MATHIEU

Boulogne-sur-Mer 1921 – 2012 Boulogne Billancourt

522 **GRÂCES VAGABONDES**
1991

Öl auf Leinwand. 115 x 147 cm. Gerahmt.
Signiert 'Mathieu'. Rückseitig auf dem Keil-
rahmen betitelt 'GRÂCES VAGABONDES'. –
Mit geringfügigen Altersspuren.

Wir danken Jean-Marie Cusinberche,
Vatteville, für hilfreiche Auskünfte.

*Oil on canvas. 115 x 147 cm. Framed. Signed
'Mathieu'. Titled 'GRÂCES VAGABONDES'
verso on stretcher. – Minor traces of age.*

*We would like to thank Jean-Marie Cusinberche,
Vatteville, for helpful information.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 50 000,–





ROTRAUT

Rerik 1938

523 DANCE

1997

Metall, teils farbig gefasst.

Ca. 218 x 292 x 292 cm. Auf der Plinthe signiert und datiert 'Rotraut 1997'. – Mit Witterungsspuren.

Wir danken dem Archives Yves Klein, Paris, für hilfreiche Auskünfte.

Metal, partially painted. Approx.

218 x 292 x 292 cm. Signed and dated 'Rotraut 1997' on the plinth. – Traces of weather.

We would like to thank Archives Yves Klein, Paris, for helpful information.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Bruno Corà (Hg.), Rotraut, Ausst.Kat. Museo d'arte, Lugano, Mailand 2009, S.31 u. S.118 mit Farbabbn. (unterschiedliche Fassungen der Skulptur)

Das Werk ist in Köln zu besichtigen.

Für weitere Informationen:

Tel +49 221 925729-86

The work can be viewed in Cologne.

For further information:

phone +49 221 925729-86

€ 28 000 – 32 000,-



NIKI DE SAINT PHALLE

Neuilly-sur-Seine 1930 – 2002 San Diego

524 L'ANGE VASE

1993

Polyester-Harz, Lack und Keramik, farbig gefasst. Auf Metallplinthe. Gesamthöhe ca. 99 cm. Auf Metallplakette mit Signaturstempel "Niki de Saint Phalle" und nummeriert. Exemplar 12/50. Diese Skulptur wurde in drei Farbvarianten in einer Auflage von jeweils 50 Exemplaren plus 10 Künstlerexemplaren herausgegeben. Edition Gérard Haligon, Mandres-les-Roses (mit Prägestempel). – Mit geringfügigen Altersspuren.

Polyester resin, varnish and ceramics, painted. On metal plinth. Overall height 99 cm. Signature stamp "Niki de Saint Phalle" on metal plate. Numbered 12/50. This sculpture was created in three colour variants and published in an edition of 50 plus 10 artist's proofs. Edition Gérard Haligon, Mandres-les-Roses (embossed stamp). – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Galerie Vogel, Heidelberg; Privatsammlung, Baden-Württemberg

Literatur *Literature*

Ulm 1999 (Museum), Ludwigshafen 2000 (Wilhelm-Hack-Museum), Niki de Saint Phalle, Liebe, Protest, Phantasie. Ausst.Kat., S.55 mit Farbabb. (anderes Exemplar)

€ 40 000 – 45 000,–

Die Arbeit „L'Ange Vase“ ist ein charakteristisches Beispiel für die spielerisch-tänzerische Leichtigkeit von Niki de Saint Phalles Nana-Skulpturen und ist als Vase einsetzbar. Die ersten Nanas von Niki de Saint Phalle entstehen 1964 aus Stoffetzen, Leinwänden und Maschendrahtgestellen, inspiriert durch eine Zeichnung des US-amerikanischen Künstlers Larry Rivers – einem Bild seiner schwangeren Frau. Zwei Jahre später wechselt Niki de Saint Phalle ihr Arbeitsmaterial und setzt zum ersten Mal den Werkstoff Polyester ein, wodurch die voluminösen, heiteren und sehr weiblichen Figuren auch im Außenraum platziert werden können. Die Nana entwickelt sich zu einer Art Kultfigur, die binnen kurzer Zeit die Welt erobert und die von der Künstlerin rückblickend wie folgt charakterisiert wird: „Meine erste Ausstellung mit Nanas nannte ich Nana Power. Für mich waren sie das Symbol einer fröhlichen, befreiten Frau. Heute, nach beinahe zwanzig Jahren, sehe ich sie anders. Ich sehe sie als Vorboten eines neuen matriarchalischen Zeitalters, von dem ich glaube, daß es die einzige Antwort ist. Sie repräsentieren die unabhängige, gute, gebende und glückliche Mutter. Es überrascht daher nicht, daß sie so heftige Emotionen von Haß und Liebe in den Leuten hervorrufen. Der Betrachter wird mit seinen Gefühlen der eigenen Mutter gegenüber thematisiert.“ (Bettina Scheeder, in: Brigitte Reinhardt (Hg.) Niki de Saint Phalle. Liebe, Protest, Phantasie, Ausst.Kat. Ulmer Museum, Ulm 1999, S.35).

The work 'L'Ange Vase' is a characteristic example for the playful dancer-like lightness of Niki de Saint Phalle's Nana sculptures and also has the function of a vase. The first 'Nanas' by Niki de Saint Phalle are created from cloth rags, canvases and wire mesh frames in 1964, inspired by a drawing by the US American artist Larry Rivers, a depiction of his pregnant wife. Two years later, Niki de Saint Phalle changes her work material and uses polyester for the first time so that the voluminous, jolly and very feminine figures can also be placed outdoors. The Nanas evolve into a sort of cult figure that conquers the world in a short space of time and that is retrospectively characterised by the artist as follows: 'I called my first Nana exhibition 'Nana Power'. For me, they were a symbol for a happy, liberated woman. Today, after nearly twenty years, I look at it from a different perspective. I see them as forerunners of a new matriarchal era which I consider to be the only answer. They represent the independent, good, giving and happy mother. Thus, it is not surprising that they evoke such strong emotions of hatred and love within people. The observer is being confronted with his emotions towards his own mother.' (Bettina Scheeder, in: Brigitte Reinhardt (ed.) Niki de Saint Phalle. Liebe, Protest, Phantasie, exhib.cat. Ulmer Museum, Ulm 1999, p.35).



SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

525 OHNE TITEL (19 FOX) 1983

Gouache und Sprayfarbe auf Papier hinter übermalter Plexiglasscheibe und in übermaltem Wechselrahmen. 72 x 102 cm. Unter Plexiglas gerahmt. Auf dem Papier signiert 'S. Polke'. Auf der Rahmenrückseite signiert und beschriftet 'S. Polke 19 FOX'. – Mit Atelierstempeln.

Wir danken Michael Trier, Köln, für hilfreiche Auskünfte.

Gouache and spray paint on paper under overpainted plexiglass in overpainted clip-on frame. 72 x 102 cm. Framed under glass. Signed 'S. Polke' on the paper. Signed and inscribed 'S. Polke 19 FOX' verso on frame. – Traces of studio.

We would like to thank Michael Trier, Cologne, for helpful information.

Provenienz *Provenance*

Galerie Erhard Klein, Bonn; Privatsammlung, Berlin

€ 60 000 – 80 000,–

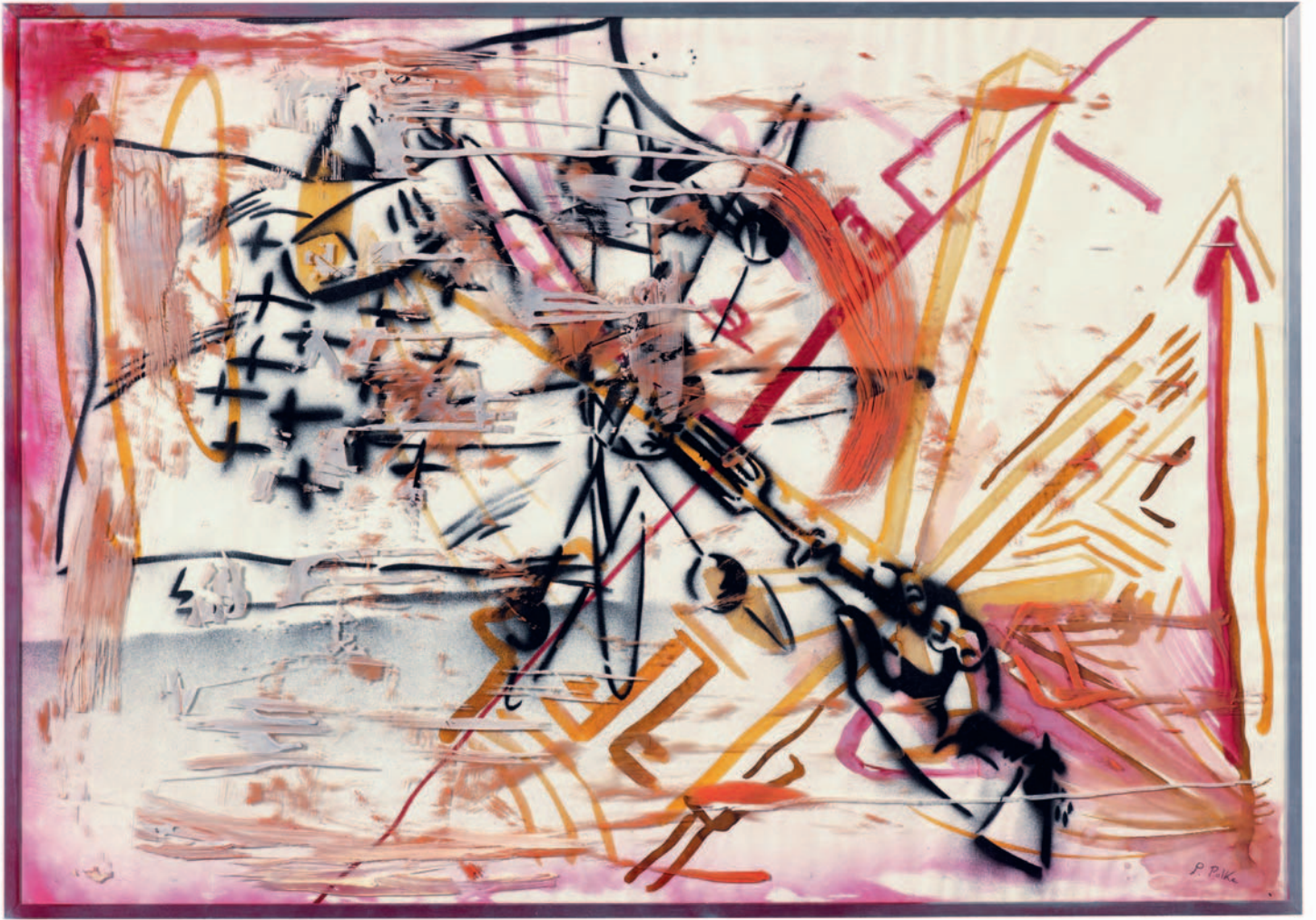
In seinem Beitrag „Was man nicht sieht“ zu den Arbeiten von Sigmar Polke gibt der Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher Rudi Fuchs zu bedenken, dass „bei Polkes alchemistischer Arbeitsweise es nicht völlig ausgeschlossen“ ist, „dass noch weitere Ergänzungen vorgenommen werden. [...] die impulsiven Fragmente, die am Anfang noch frei umherschwebten, haben sich nun gesammelt“. (Rudi Fuchs, Was man nicht sieht, in: Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei, Ostfildern-Ruit 1997, S. 233). Letzteres kann man nahezu wörtlich nehmen: um ein Kugel-Zentrum kreisen in ellipsenhaften Laufbahnen Kugel-Elemente wie Satelliten. Eine Hand von rechts führt im verlängerten Zugriff eine Gabel und pikst das Zentrum. Ein Daumen drückt inmitten von Kreuzen das Geschehen, Koordinaten und Konstruktionsplanung scheinen das Wilde der Komposition zu ordnen. Und „weitere Ergänzungen“?

Das Eindeutige, die sich gleichmäßig in Laufbahnen bewegenden Satelliten, ist jedoch übermalt, zusätzlich dem Rätselhaften überschrieben. Die Verunklärung als System ist eingeleitet, die magische Anziehungskraft zeigt ihre transparente Wirkung in Form der Übermalung der Plexiglasscheibe. Das dennoch Transparente kreiert einen imaginären Raum über dem haptisch Sichtbaren an der Oberfläche des eigentlichen Bildträgers.

Polkes Griff in die frühzeitige Darstellung der Astronomie ist hier gekoppelt mit seinem Hang, die Dinge für seine Zwecke zu paraphrasieren. Sternbilder, Umlaufbahnen kreuzen sich im Alltag und stellen sich dem Wechsel der dynamisch aufgetragenen Bewegung der Farben; ein erstes Beispiel von Polkes Transparentmalerei? Der Blick durch das informell vermalte Fenster im Diesseits auf das Geschehen im Orbit? Mit der gesprühten Comic-Hand und Comic-Schere, wie den anderen Details, greift Polke immer wieder auf sein Bildfindungsrepertoire der 1970er Jahre zurück und lässt graphische Momente, verlaufende Farben, drastische Übermalungen zu einem außergewöhnlichen Geflecht zusammenwachsen.

In his article "Was man nicht sieht" (What one doesn't see) on the work of Sigmar Polke, the art historian and exhibition organiser Rudi Fuchs points out that "in Polke's alchemistic mode of working, it is not completely impossible that further changes will be made. [...] the impulsive fragments that hovered freely at the beginning, have now gathered". (Rudi Fuchs, Was man nicht sieht, in: Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei, Ostfildern-Ruit 1997, p. 233). The latter can be taken almost literally: spherical elements circle in elliptical orbits around a spherical centre like satellites. From the right, a hand stretches across with a fork to poke the centre. In the middle of the crosses, a thumb presses the event, coordinates and construction planning seem to order the wildness of the composition. And "further changes"? The obvious, the uniformly orbiting satellites, is, however, overpainted, overwritten additionally by the enigmatic. The ambiguity as a system is initiated, the magical attraction shows its transparent effect in the form of overpainting of the plexiglass pane. Nevertheless transparent, it creates an imaginary space above the haptically visible on the surface of the actual image carrier.

Polke's grasp of early depictions of astronomy is linked here with his tendency to paraphrase things to his purpose. Constellations, orbits cross each other in everyday life and confront the change of the dynamically applied movement of colours; a first example of Polke's transparent painting? The view through the informally painted window in this world onto the events in orbit? With the sprayed comic hand and comic scissors, as with other details, Polke returns repeatedly to his composition repertoire of the 1970s and allows graphic moments, running colours, drastic overpaintings to grow together into an extraordinary mesh.



SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

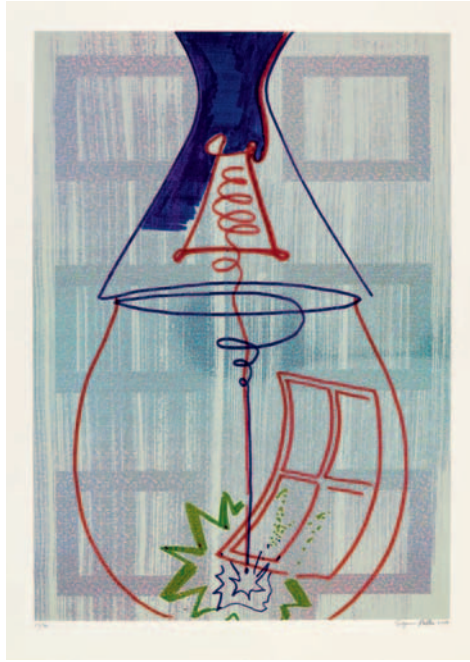
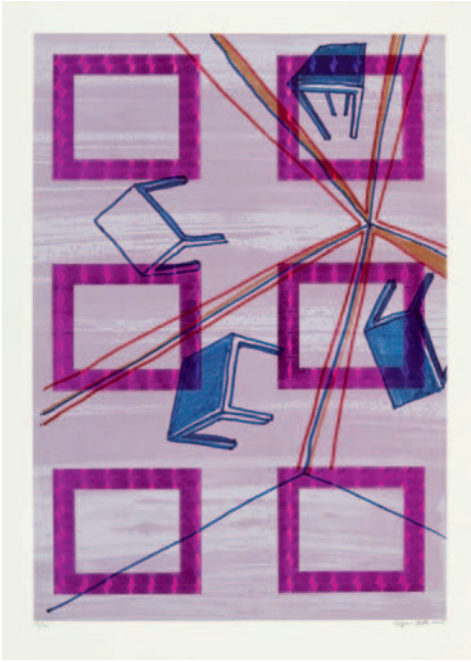
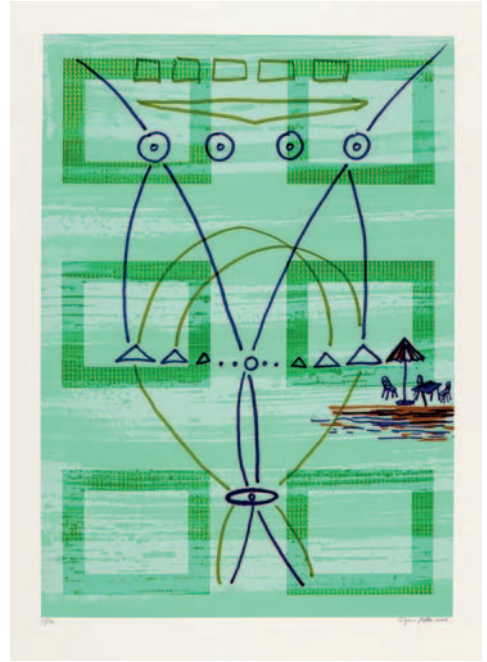
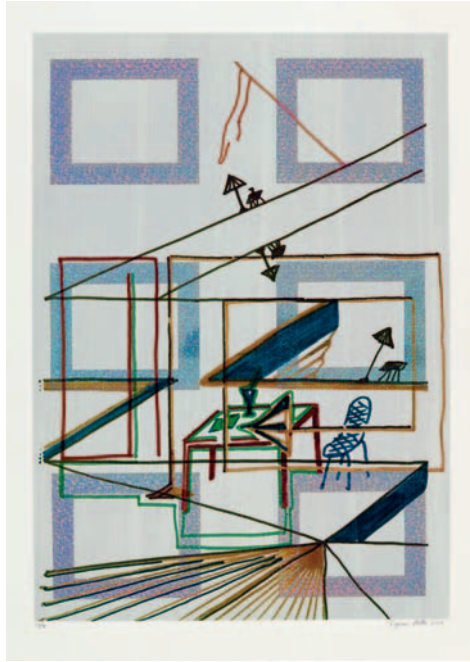
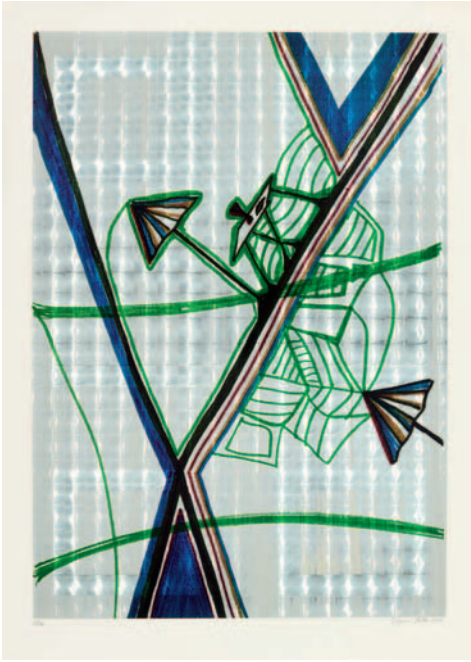
R526 DER KUCHEN IST ALLE? 2006

8 Farbserigraphien mit Farboffsetlithographie und Metallfolie auf Karton. Je 95,5 x 69 cm. Einzeln unter Glas gerahmt. Alle Arbeiten signiert, datiert und nummeriert. Exemplar 23/40 (+12). Mit Original-Halbleinenmappe (mit geringfügigen Gebrauchsspuren) 100 x 72 cm und 1 Blatt Impressum, dieses nummeriert. Edition Mike Karstens, Münster (jeweils mit rückseitigem Editionsstempel). – Mit geringfügigen Altersspuren.

8 colour silkscreens with colour lithograph and metal foil on card. Each 95.5 x 69 cm. Each framed under glass. All works signed, numbered, and dated. Proof 23/40 (+12). With original linen union portfolio (minor handling marks) 100 x 72 cm and one sheet title page, numbered. Edition Mike Karstens, Münster (each with edition stamp verso). – Minor traces of age.

€ 25 000 – 30 000,–





THOMAS RUFF
Zell/Schwarzwald 1958

527 **NACHT 3 II**
1992

C-Print auf Kodak-Professional-Papier unter Plexiglas (Diasec). 138,5 x 144,5 cm (184,5 x 185,5 cm). In Künstlerrahmen. Rückseitig mit Bleistift signiert, datiert, betitelt und nummeriert. Exemplar 1/2 (+ 1 A.P.).

Chromogenic print on Kodak-Professional paper, face-mounted to plexiglass. 138.5 x 144.5 cm (184.5 x 185.5 cm). In artist's frame. Signed, dated, titled and editioned in pencil on the verso. Print 1 from an edition of 2 (+ 1 A.P.).

NÄC 08

Provenienz *Provenance*

303 Gallery, New York; Privatsammlung, Italien

Literatur *Literature*

Matthias Winzen (Hg.), Thomas Ruff. Fotografien 1979 – heute, Köln 2001, S. 224 mit Abb.

€ 20 000 – 30 000,–

Die zwischen 1992 und 1996 entstandene Serie *Nächte* verdankt sich Thomas Ruffs ‚Entdeckung‘ des Nachtsichtgeräts als Möglichkeit, Dinge, die für das bloße Auge normalerweise im Verborgenen liegen, sichtbar zu machen. Ruff war so fasziniert von dieser Erweiterung der visuellen Wahrnehmungsmöglichkeit, dass er sich ein solches Vorsatzobjektiv für seine Kleinbildkamera besorgte, um mit ihr seine unmittelbare Umgebung künstlerisch zu erforschen: „Ausgehend von der Ästhetik der in den Nachrichten gesendeten Filmaufnahmen nächtlicher Angriffe der Alliierten im Irak während des 1990 begonnenen Golfkriegs, begann Ruff mit einem Restlichtverstärker in seiner unmittelbaren Umgebung zu fotografieren. [...] Die abgedunkelten Bildecken, Vignettierungen, die aus der Verwendung des Geräts resultieren, und die technisch bedingte grünliche Färbung führen zu einer suggestiven Aufladung der Bilder. Ihnen ist deutlich ihr technischer Charakter anzusehen, der eine Authentizität vorgibt, die sie jedoch nicht einlösen. Trotz ihres dokumentarischen Gestus bleiben sie der subjektiven Deutung überlassen. Ruff führt damit das Problem der Interpretation visueller Phänomene der Überwachung vor, das bis heute Militär, Polizei und Geheimdienste beschäftigt.“ (zit. nach Thomas Weski, in: Okwui Enwezor/Thomas Weski (Hg.), Thomas Ruff. Works 1979-2011, Ausst.kat. Haus der Kunst, München, München 2012, S. 29)

*The series *Nächte*, created between 1992 and 1996, owes its existence to Thomas Ruff's "discovery" of the night vision device as a way of making things visible that are normally hidden to the naked eye. Ruff was so fascinated by this expansion of visual perception that he bought such an attachment lens for his 35 mm camera in order to explore his immediate surroundings with it from an artist's perspective: „Starting with the aesthetics of recordings broadcast in news programs of nighttime Allied attacks in Iraq during the Gulf War which began in 1990, Ruff began to take photographs in his immediate surroundings with an image intensifier. [...] The darkened edges of the pictures, the vignetting, resulting from the use of the image intensifier, and the greenish tint from the technical procedures lend the pictures a strong sense of ambiguity. Their technical character is obvious and prescribes an authenticity which, however, they do not deliver on. Despite their documentary feel they remain open to subjective interpretation. Thus Ruff presents the problem of the interpretation of visual phenomena of surveillance, which concerns the military, police and secret services to this day.“ (quoted from: Thomas Weski, in: Okwui Enwezor/Thomas Weski (ed.), Thomas Ruff. Works 1979-2011, exhib.cat. Haus der Kunst, München, Munich 2012, p. 29)*



KAZUO SHIRAGA
1924 – Amagasaki/Japan – 2008

528 **OHNE TITEL (WERK)**
1980

Gouache auf Karton. 56 x 76 cm. Unter Glas gerahmt. In japanischen Schriftzeichen signiert 'Shiraga'. Rückseitig in japanischen Schriftzeichen signiert, datiert und beschriftet 'Werk Kazuo Shiraga November 1980'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Mit beiliegendem Photozertifikat der Japan Art Dealers Association von 2015.

Gouache on card. 56 x 76 cm. Framed under glass. Signed 'Shiraga' in Japanese characters. Signed, dated and inscribed 'Werk Kazuo Shiraga November 1980' verso in Japanese characters. – Minor traces of age.

With a photo certificate by Japan Art Dealers Association, dated 2015.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000,-





SHOZO SHIMAMOTO

1928 – Osaka – 2013

529 CRANE PERFORMANCE IN ITAMI 08
2000



Aquarell und Tinte auf Stoff. 90 x 225 cm.
Unter Glas gerahmt. Signiert 'S.Shimamoto'. –
Mit leichten Altersspuren.

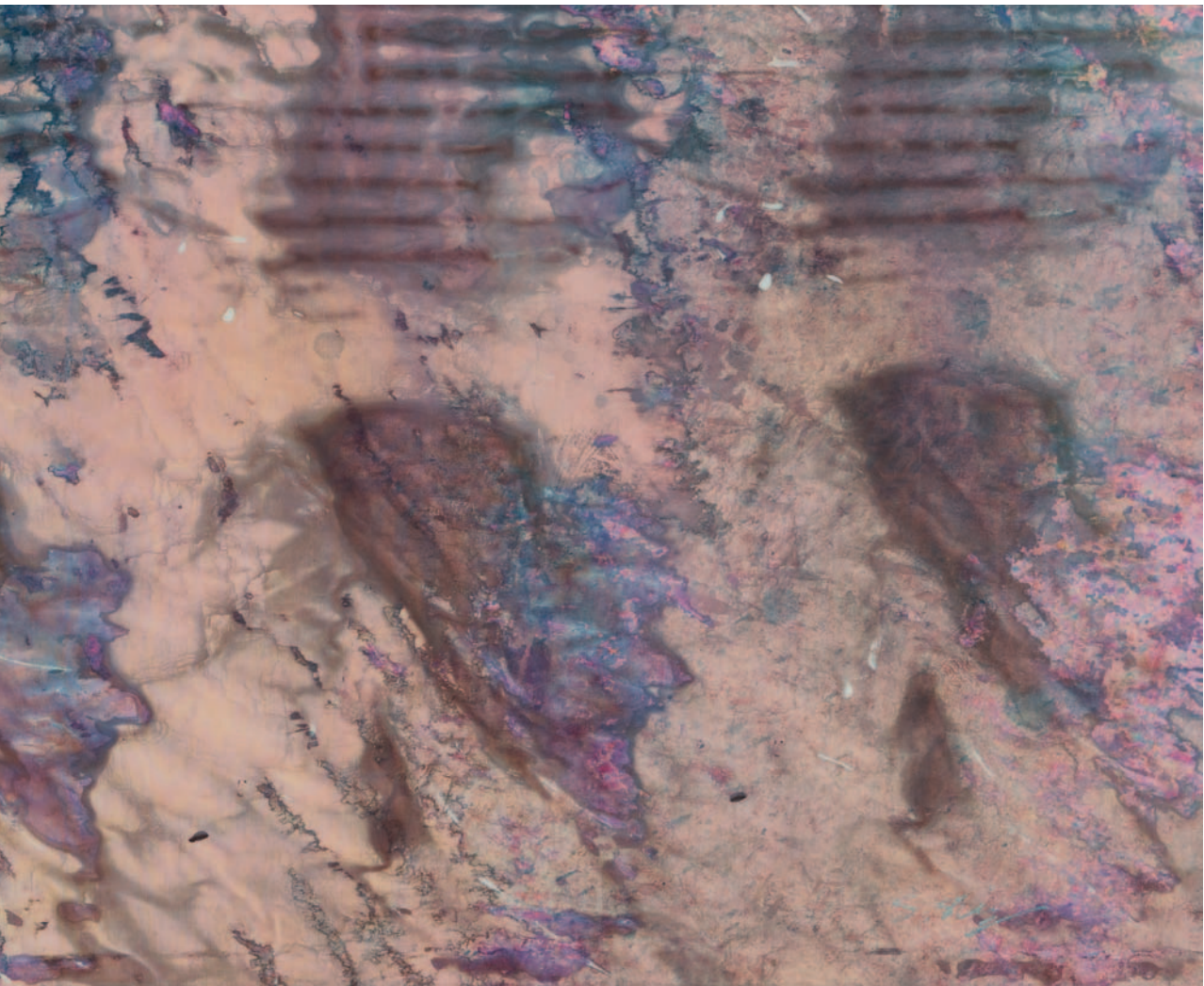
Mit beiliegendem signiertem Photozertifikat
der Associazione Shozo Shimamoto, Neapel,
von 2015. Zusätzlich mit signiertem
Photozertifikat des Künstlers.

*Watercolour and ink on fabric. 90 x 225 cm.
Framed under glass. Signed 'S.Shimamoto'. –
Minor traces of age.*

*With a signed photo certificate by Associazione
Shozo Shimamoto, Naples, dated 2015.
Additionally a signed photo certificate from
the artist.*

Ausstellungen Exhibitions
Trevi 2005 (Complesso Museale di
S.Francesco), Shozo Shimamoto

€ 20 000 – 25 000,–



SAM FRANCIS

San Mateo/Kalifornien 1923 – 1994 Santa Monica

530 OHNE TITEL (SF 92-17)
1992

Acryl auf Karton. 57 x 77 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig signiert und datiert 'Sam Francis 1992'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Acrylic on card. 57 x 77 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Sam Francis 1992' verso. – Minor traces of age.

This work is identified with the interim identification number of SF92-17 in consideration for the forthcoming Sam Francis: Catalogue Raisonné of Unique Works on Paper. This information is subject to change as scholarship continues by the Sam Francis Foundation.

Provenienz *Provenance*

Gallery Delaive, Amsterdam

Baukunst Galerie, Köln

(mit rückseitigem Aufkleber)

Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

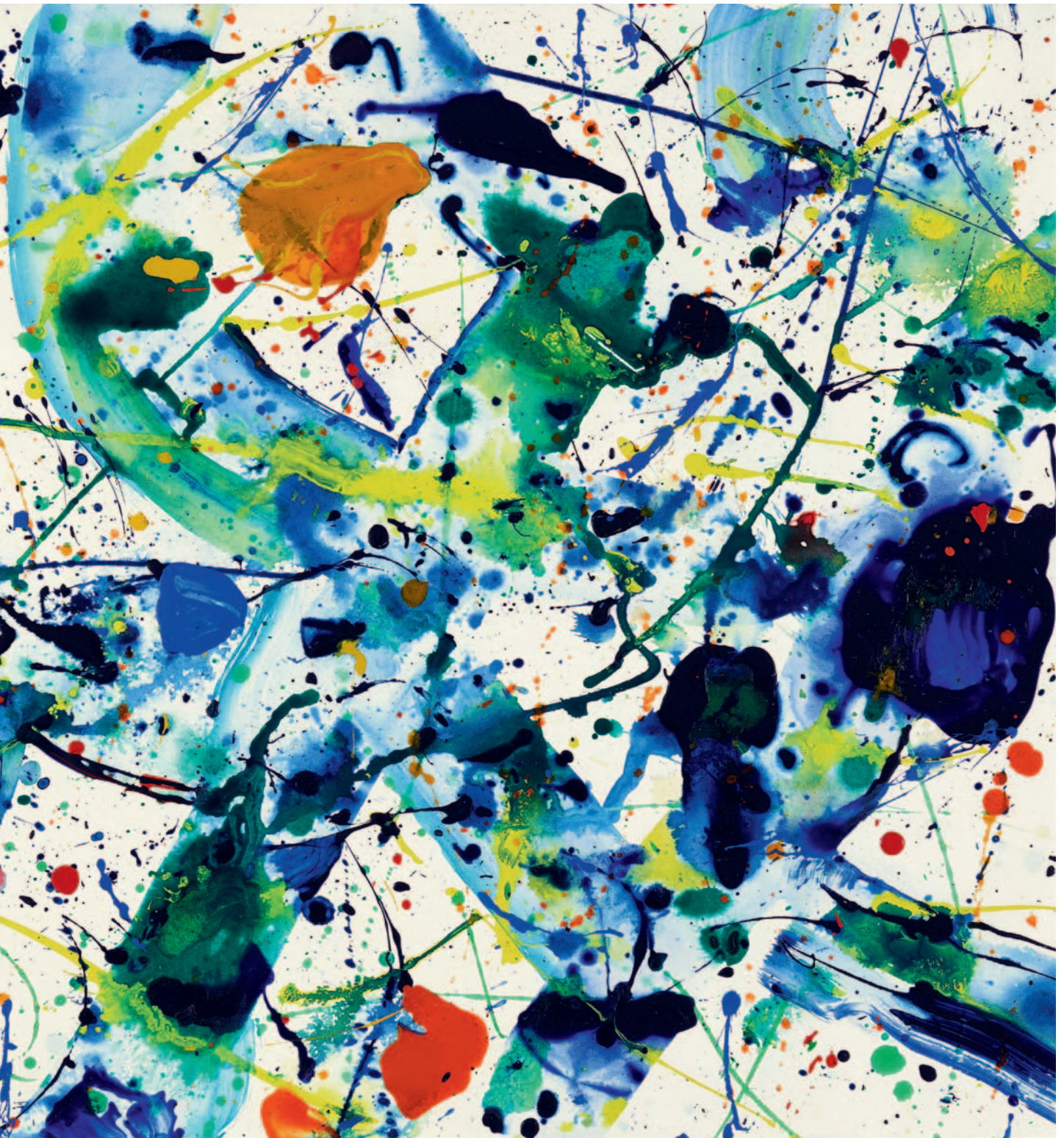
Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1999 (Baukunst Galerie), Sam Francis,

The Spirit of Blue

€ 40 000 – 60 000,–





PIERRE ALECHINSKY

Brüssel 1927

531 **LE BLANC MANGER**

2000

Acryl auf Papier auf Leinwand. 94,5 x 95 cm.
Gerahmt. Signiert und römisch datiert
'Alechinsky MM'. Rückseitig auf dem Keil-
rahmen signiert, datiert, römisch datiert
und betitelt 'Alechinsky 1999 + 1 (MM)
LE BLANC MANGER' sowie mit Richtungs-
pfeil und -angabe.

*Acrylic on paper on canvas. 94.5 x 95 cm.
Framed. Signed and Roman dating 'Alechinsky
MM'. Signed, dated, Roman dating, and
titled 'Alechinsky 1999 + 1 (MM) LE BLANC
MANGER' verso on stretcher with directional
arrows and information.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Lelong, Paris

(mit rückseitigem Aufkleber)

Privatsammlung, Nordrhein-
Westfalen

€ 25 000 – 30 000,–



GÜNTHER FÖRG
Füssen 1952 – 2013 Freiburg

532 OHNE TITEL
2007

Acryl auf Leinwand. 195 x 230 cm. Signiert
und datiert 'Förg 07'.

Wir danken Michael Neff vom Estate
Günther Förg für die freundliche Bestäti-
gung der Authentizität dieser Arbeit.

*Acrylic on canvas. 195 x 230 cm. Signed and
dated 'Förg 07'.*

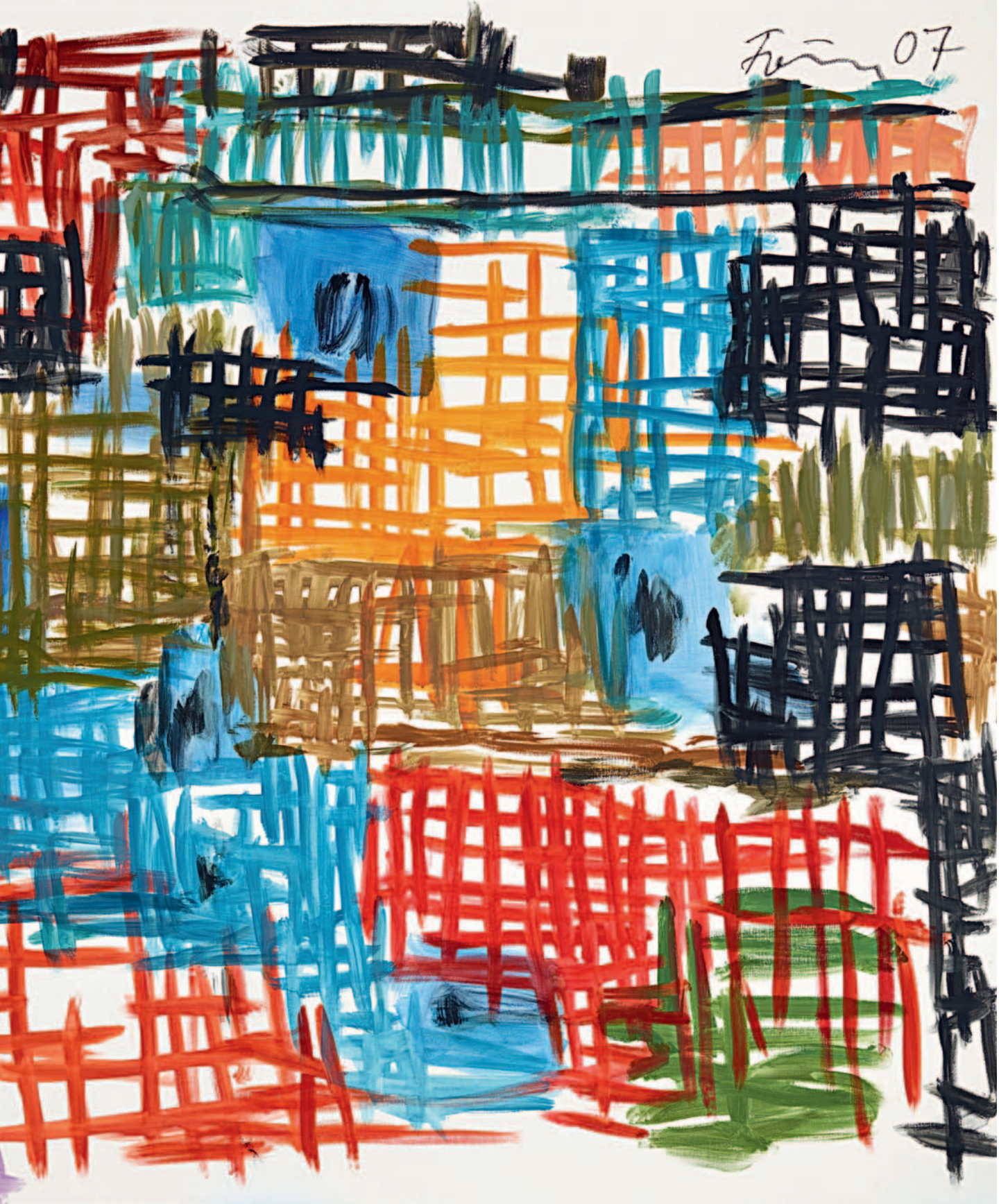
*We would like to thank Michael Neff from the
Estate Günther Förg for the kind confirmation
of the work's authenticity.*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen
Ausstellungen *Exhibitions*
Köln 2007 (Fuhrwerkswaage Kunstraum),
Günther Förg, passage, Ausst.Kat., o.S. mit
Farbabb. und mit Ausstellungsansicht

€ 150 000 – 180 000,-



Febru 07



In Vibration versetzte, tanzende, unsymmetrisch verteilte Gitter in endloser Aneinanderreihung malerischer Strukturen erobern den Bildraum. Die ganze Leinwandfläche bis auf einen schmalen Rand bedeckt, oder genauer hingesehen: von Günther Förg virtuos ausgenutzt. Das Weiß der Leinwand bleibt durch die Gitterstrukturen sichtbar; sie bildet den Grund, den Hintergrund für ein Spalier aus köstlich geformter Freiheit. Forsch und herausfordernd! Gestische Spuren, wie in diesem Fall ein Gitter in informeller Unabhängigkeit, folgen einem Prinzip, einem von ihm immer wieder neu erdachten Raster mit abstrakter Ordnung.

Diese und andere serielle Strukturen entstehen aus einem für Förg typischen, handschriftartigen Nebeneinander in „größtmöglicher Absichtslosigkeit“ (Max Wechsler, Schauen, ob es was zu sehen gibt, in: Günther Förg, Felder - Ränder, Mailand 2007, S.71): eine intensive Auseinandersetzung mit den Phänomenen Gitter, Streifen, Scheiben und anderen Netzwerken einfacher Formen, horizontal und vertikal auf einer Fläche in wohl zügiger Geste gemalt mit Acrylfarben, Förgs bevorzugtem Malmaterial.

In einem Interview des Kunsthistorikers Siegfried Gohr mit Günther Förg gibt der Künstler Einblick in sein Tun: „Ich fange immer mit der hellsten Farbe an, was einerseits pragmatisch ist, aber auch bestimmte Effekte ergibt. Für die nächste Farbe, z.B. ein Grün, wasche ich den Pinsel einfach nicht aus, sodass ich eine gewisse Vielfalt in den Farbton reinbringe. Eben weil noch Mischöne drin sind, sodass keine reinen Farben entstehen können. Vier Farben sind geeignet für eine Palette eines Bildes. Man geht vom Grün ins Schwarz, bekommt auf diese Weise braune Partien und irgendwie ist der Pinsel ganz in Schwarz getränkt. Dann nimmt man noch Rot und macht auch das Rot schmutzig, wird wieder klarer mit dem Rot und erhält so die Nuancierung.“ (Günther Förg im Gespräch mit Siegfried Gohr, in: Kunst Heute, 1997, Nr. 18, S. 31, wiederabgedruckt in Ausst.Kat.: Who's Afraid of Red Yellow and Blue? Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2007, S.56 und 58).

Anfang der 1990er Jahre entstehen erste Gitterbilder; offen, schnell, hastig auf dunklem wie hellem Untergrund, Bühnenhaft szenisch inszeniert vor einer virtuellen Räumlichkeit. Der Betrachter verfängt sich quasi in den architektonisch wirkenden Gittern auf der Suche nach Halt und Ordnung in den Resten von vorgetäuschter Bildlichkeit. Assoziiert vielleicht Wandmalerei, prospektartige Bühnendekoration mit mauerartigen Strukturen, darin Fenster und Gitter in großen Formaten überschaubar und in der ornamentalen Wiederholung schnell erfassbar. Förgs zumeist intendierter Täuschungseffekt eröffnet die Frage nach der Existenz eines repräsentativen Bildes. Eine Antwort könnte lauten: Absolut perfekte Farbwahl und genialische Veränderung altbekannter Zeichen im Bildkörper. Oder wie es Siegfried Gohr treffend feststellt: „Förg benutzt die Vokabeln der Moderne wie Möglichkeiten aus dem Setzkasten von Formen, die in seinem Werk einen neuen Platz finden.“ (Siegfried Gohr, Eine Annäherung an Günther Förg und sein Werk, in: Ausst. Kat.: Leiko Ikemura, Günther Förg, Zwischenräume, Langen Foundation 2007, S.64).

Trembling, unsymmetrically distributed grids set in vibration in endless rows of painterly structures occupy the pictorial space; the entire canvas surface is covered except for a narrow margin, or more precisely: it is expertly exploited by Günther Förg! The white of the canvas remains visible through the grid structures; it forms the ground, the background for a trellis of deliciously shaped freedom. Self-assertive and challenging! Gestural traces, as is the case here, in the form of a grid in informal independence, follow a principle, a pattern with an abstract order that he constantly rethinks.

These and other serial structures are created in the 'greatest possible unintentionality' from a juxtaposition reminiscent of handwriting which is typical for Förg (Max Wechsler, *Schauen, ob es was zu sehen gibt*, in: Günther Förg, *Felder - Ränder*, Milan 2007, p.71): an in-depth examination of the phenomena of grids, stripes, discs, and other networks of simple shapes, painted horizontally and vertically on a surface in presumably brisk movements in acrylic, Förg's preferred painting material.

In an interview by art historian Siegfried Gohr with Günther Förg, the artist gives an insight into his methods: 'I always begin with the lightest colour, which is pragmatic on the one hand, but also produces certain effects. For the subsequent colour, green for example, I simply don't wash out the brush, so I add a certain diversity to the tone of colour. Because mixed tones are still present, so that no pure colours can develop. Four colours are suitable for a painting's palette. One proceeds from green to black, and in this way brown parts appear and somehow the brush is soaked in black. Then one takes red and this also produces a murky red, one increases the red, making it clearer, and thus the nuance is achieved.' (Günther Förg in conversation with Siegfried Gohr, in: *Kunst Heute*, 1997, no.18, p.31, reprinted in exhib.cat.: *Who's Afraid of Red Yellow and Blue?* Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2007, pp.56 and 58).

At the beginning of the 1990s, the first grid pictures were created... open, fast, hasty, on both dark and light grounds, stage-like scenically presented in the foreground of a virtual space.

The observer gets entangled in the architecturally seeming grids in search of stability and order in the remains of a pretended imagery. He may associate mural painting, brochure-like stage decoration with mural-like structures, in which large-format windows and grids are assessable and quickly ascertainable in the ornamental repetition. Förg's mostly intended deceptive effect begs the question of the existence of a representative image. One answer could be: absolutely perfect colour selection and ingenious alteration of well-known signs in the body of the picture. Or as Siegfried Gohr once aptly stated: 'Förg uses the vocabulary of modernism like opportunities from the typecase of forms, which find a new place in his work.' (Siegfried Gohr, *Eine Annäherung an Günther Förg und sein Werk*, in: exhib.cat.: Leiko Ikemura, *Günther Förg, Zwischenräume*, Langen Foundation, 2007, p.64).



ALIGHIERO BOETTI

Turin 1940 – 1994 Rom

533 **DIVINE ASTRAZIONI**
UM 1987

Stickbild auf Leinen auf Holz. 17,5 x 18 cm.
Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert
'alighiero e boetti'. – Mit geringfügigen
Altersspuren.

Mit beiliegendem Photozertifikat des
Archivio Alighiero Boetti, Rom, von 2018.

*Embroidery on linen on panel. 17.5 x 18 cm.
Signed 'alighiero e boetti' on canvas overlap. –
Minor traces of age.*

*With a photo certificate from Archivio
Alighiero Boetti, Rome, dated 2018.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Kaess-Weiss, Stuttgart (mit
rückseitigem Aufkleber), Privatsammlung,
Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Frankfurt/M. 1998 (Museum für Moderne
Kunst), Hoechst (Galerie Jahrhunderthalle),
Alighiero Boetti, Mettere al mondo il mondo,
Ausst.Kat., S.334

€ 15 000 – 20 000,–



ALIGHIERO BOETTI

Turin 1940 – 1994 Rom

534 **DARE TEMPO AL TEMPO**
UM 1987

Stickbild auf Leinen auf Holz. 18,2 x 18,2 cm.
Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert
'alighiero e boetti'. – Mit geringfügigen
Altersspuren.

Mit beiliegendem Photozertifikat des
Archivio Alighiero Boetti, Rom, von 2018.

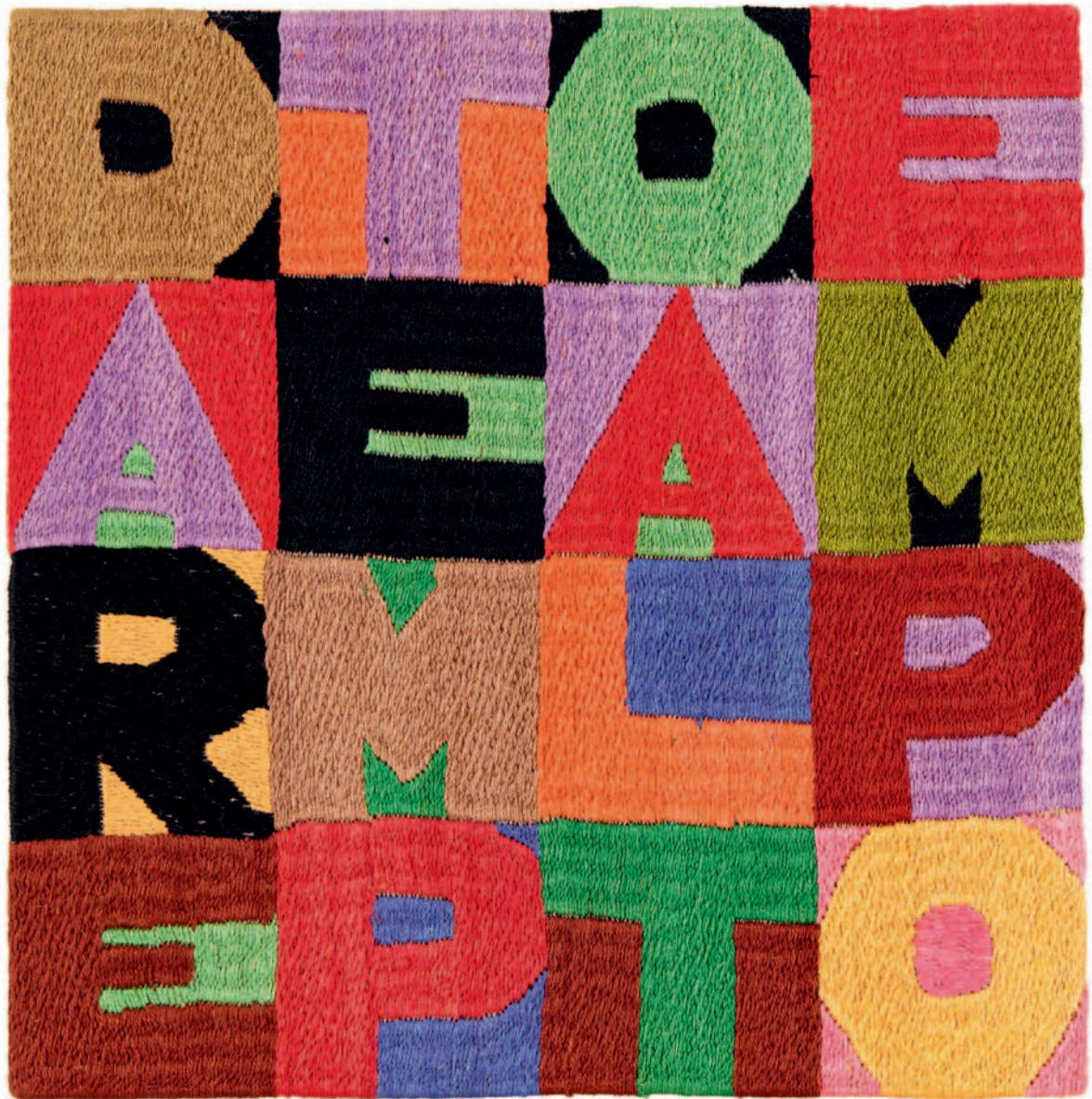
*Embroidery on linen on panel. 18.2 x 18.2 cm.
Signed 'alighiero e boetti' on canvas overlap. –
Minor traces of age.*

*With a photo certificate from Archivio
Alighiero Boetti, Rome, dated 2018.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Kaess-Weiss, Stuttgart (mit
rückseitigem Aufkleber), Privatsammlung,
Hessen

€ 15 000 – 20 000,–



OTTO PIENE

Laasphe/Westfalen 1928 – 2014 Berlin

N535 **OHNE TITEL**
1975

Gouache und Feuerspuren auf Karton.
100 x 65 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert
und datiert 'OPiene' (ligiert) '75'. – Mit Atelier-
und geringfügigen Altersspuren.

*Gouache and traces of fire on card.
100 x 65 cm. Framed under glass. Signed
and dated 'OPiene' (joined) '75'. – Traces of
studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Hans-Jürgen Müller, Köln
Privatsammlung, Schweiz

€ 25 000 – 30 000,-



CLAES OLDENBURG UND COOSJE VAN BRUGGEN

Stockholm 1929; Groningen 1942 – 2009 Los Angeles

**R536 ALTERED SOUVENIR OF THE COLOGNE CATHEDRAL
1980**

Aluminium und Gips, farbig gefasst.
19,5 x 16 x 9,3 cm. In Plexiglaskasten.
Auf der Unterseite signiert und datiert 'Old-
enburg 1980'. – Mit geringfügigen
Altersspuren.

*Aluminium and plaster, painted.
19.5 x 16 x 9.3 cm. In plexiglass box.
Signed and dated 'Oldenburg 1980' on the
underside. – Minor traces of age.*

€ 25 000 – 30 000,–



NAM JUNE PAIK

Seoul 1932 – 2006 Miami

537 **TIGER LIVES**
2000

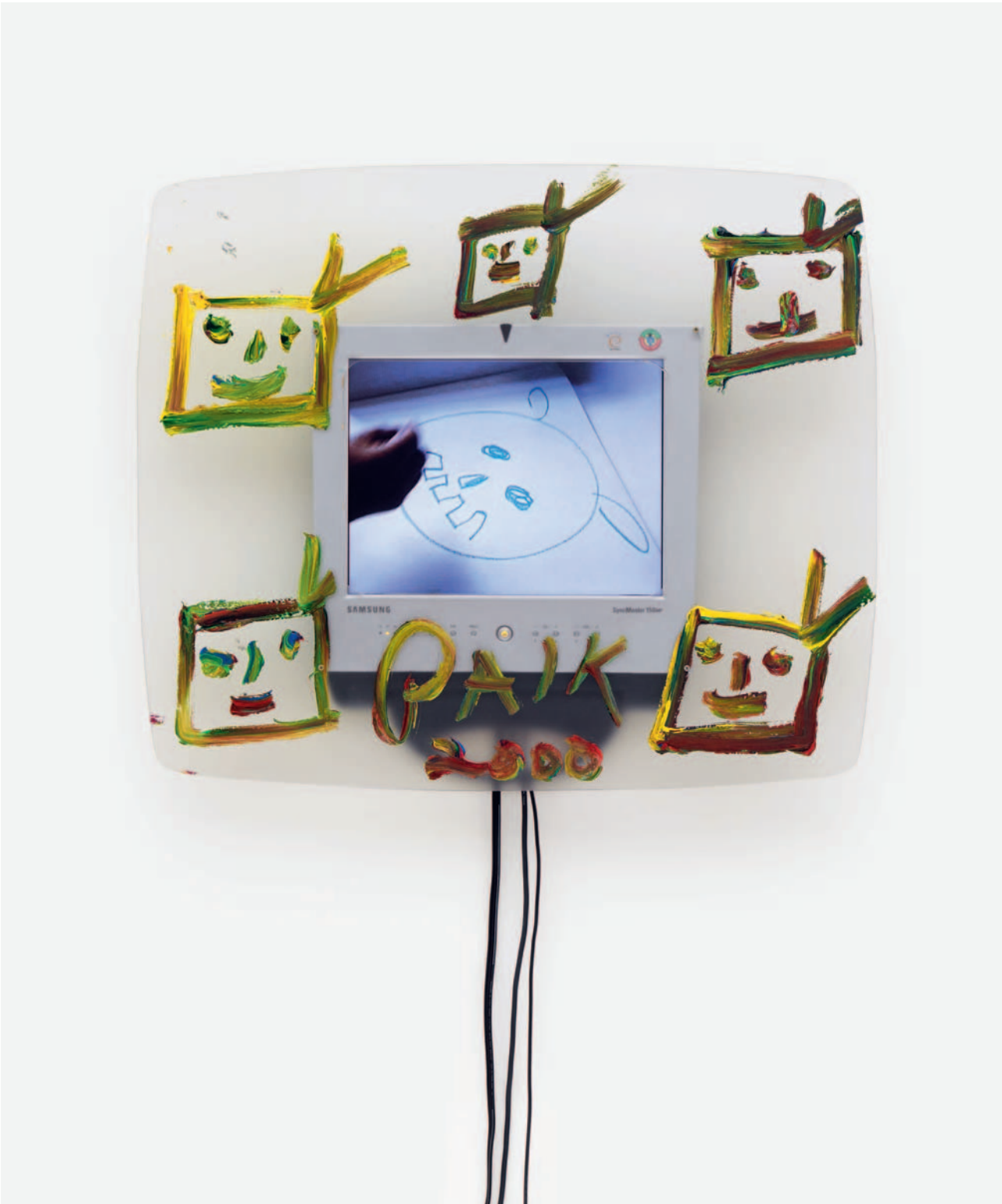
Acryl auf Acrylglas, Fernseher, DVD-Player,
DVD und 2 Fernbedienungen. 61 x 72 x 9 cm.
Auf dem Acrylglas signiert und datiert
'PAIK 2000'. – Mit leichten Altersspuren.

*Acrylic on acrylic glass, television, DVD-player,
DVD and 2 remote controls. 61 x 72 x 9 cm.
Signed and dated 'PAIK 2000' on the acrylic
glass. – Traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Hyundai, Seoul
Privatsammlung, Berlin

€ 20 000 – 25 000,-



ALBERT OEHLEN

Krefeld 1954

538 **INDUSTRIELLE ELFEN**

2001

Öl auf Holz. 120 x 60 cm. Gerahmt. Rückseitig auf dem Holz signiert und datiert 'A.Oehlen 01' sowie auf dem Keilrahmen betitelt 'Industrielle Elfen'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Die Authentizität der vorliegenden Arbeit wurde vom Atelier Albert Oehlen bestätigt via Email vom 19.09.2018, mit dem Hinweis, dass das Gemälde nicht ins Werkverzeichnis aufgenommen wird.

Oil on wood. 120 x 60 cm. Framed. Signed and dated 'A.Oehlen 01' verso on panel and titled 'Industrielle Elfen' on stretcher. – Minor traces of age.

The authenticity of the present work has been confirmed by Atelier Albert Oehlen via email dated 19.09.2018. The artwork will not be included in the catalogue raisonné.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 150 000 – 200 000,–



Albert Oehlen, einer der wichtigsten Maler seiner Generation, bricht in den 1980er Jahren als „Neuer Wilder“ mit allen Konventionen der Malerei und provoziert etwa mit der Ausstellung „Wahrheit ist Arbeit“ im Museum Folkwang 1984 zusammen mit Martin Kippenberger und Werner Büttner sein Publikum. Immer wieder stellt er sein Werk mit „postgegenständlichen“ Gemälden, wie er sie nennt, in Frage. Bilder sind für Oehlen Arbeit, harte Arbeit, jedes Bild ein Wagnis. Er schichtet, übermalt, verwischt, überarbeitet und setzt auch Spiegel als Raum für kreative Energien des Betrachters ein. Immer wieder verwandte, abstrakte Formen bildet der Künstler zu seinen Chiffren, zu seinen Gegenständen und fügt sie ein in die Sprache seiner Malerei. Später sind es Stilfiguren der Pop Art im Stil der 1960er und 1970er Jahre und extreme bis aufreizende Waren- und Werbeplakate unserer Zeit, die eine provozierende Lesbarkeit und tatsächliche Gegenständlichkeit in seinen großflächigen Bildern mimen und sich gleichzeitig auf dem Niveau der eigentlichen Malerei vermischen. Formal sehr unterschiedliche Werke, die einen intensiven Arbeitsprozess und eine unverrückbare Position im Zeitgenössischen markieren.

So entsteht auch seit den 1990er Jahren ein ausgesprochen vielfältiges, komplexes malerisches Werk, in dem neben abstrakten Expressionisten wie die Amerikaner Jackson Pollock, Willem De Kooning und Maler des klassischen Informell eine Referenz für sein Werk abgeben. Immer wieder wagt Albert Oehlen zudem einen Blick in die digitale Welt und malt schwarz-weiße oder stark farbig gepixelte Computerbilder und stellt sie als offenes Feld, provokativ als die Zukunft der Malerei vor. Grafik und Informell tragen keinen Widerspruch in sich. Im Gegenteil, beides trifft sich in der Abstraktion.

Zwischen zwei Phasen streng grauer Bilder Anfang dieses Jahrhunderts malt Oehlen eine Serie von Gemälden, die sich mit dem Werk des amerikanischen Schriftstellers, Theoretikers und Malers John Graham (1886-1961) auseinandersetzt, der einen nicht unerheblichen Einfluss auf die New Yorker Szene um den amerikanischen Abstract Expressionismus hat. Es entstehen ungewöhnliche Bilder, mit denen Oehlen ihn animierende Elemente aus dessen Werk in seiner Bildsprache paraphrasiert zitiert und nach anfänglicher, ungewohnter Fremdkörperhaftigkeit mit seiner Handschrift verschmelzen lässt. Also das Gegenständliche als inhaltliche Herausforderung nicht mehr existiert, sondern nur mehr als Element für eine malerische wie hier konkret räumliche Formalisierung. Oehlen verfolgt dabei weiter das Prinzip der Collage, in dem er etwas Absurdes, Banales, Andersdaherkommendes möglichst selbstverständlich im Bild unterbringt. Eine Provokation gegenüber dem scheinbar chaotischen Informel: eine klare Form ist wie hier in diesem vergleichsweise „privaten“ Format gegenübergestellt. „Ich habe eine Vision, das ich etwas reinbringen kann, wo man etwas erkennt und es trotzdem nicht erzählerisch wird.“ (Albert Oehlen, in: Albert Oehlen, hrsg. von Hans Werner Holzwarth, Köln 2017, S.115).

Eine nonverbale Beziehungslosigkeit zwischen zwei gestalterischen Momenten also, die übereinander gelegt ist und die einmal begonnene informelle Atmosphäre mit ästhetischen Arglosigkeit stört. Aber auch Gegensätze zwischen gegenständlicher Lesbarkeit und ungebundener extrem malerischer Entfaltung schichtet der Maler und bildet Ebene für Ebene. Der Farbklang zwischen gedeckten schmutzigen Tönen und leuchtendem Orange, Neongrün und verhaltenem Gelb behauptet sich gegenüber dem pinkfarbenen, aufpoppenden Objekt von rechts. „In der Malerei hat man ja einen völlig absurden Vorgang“, so Oehlen. „Man hat, was dreidimensional ist, auf zwei Dimensionen gestutzt, und das ist Abstraktion. [...] Die Arbeit, die man macht, die Umformung von Realität in das Bild, ist schon eine wahnsinnige Transformation, dass es nicht mehr so ins Gewicht fällt, ob da noch ein Apfel zu erkennen ist oder nicht ...“ (Albert Oehlen, in: Albert Oehlen, hrsg. von Hans Werner Holzwarth, Köln 2017, S.140).

In the 1980s, Albert Oehlen, one of the most significant painters of his generation, breaks with all painting convention as the 'new wild boy' and, together with Martin Kippenberger and Werner Büttner, provokes his viewers with the exhibition 'Wahrheit ist Arbeit' [Truth is Hard Work] at Museum Folkwang in 1984. He repeatedly questions his work with 'post-non-objective' paintings, as he calls them. For Oehlen, paintings mean work, hard work, each painting being a gamble. He layers, overpaints, blurs, reworks and also implements mirrors as a space for the creative energy of the viewer. The artist creates recurrently related, abstract forms as his ciphers, as his objects, and inserts them into the language of his painting. In his later works, it is Pop Art style figures in the style of the 1960s and 1970s and extreme and even provocative product and advertising posters of our time that mimic provocative readability and true representation-ism in his large-format paintings while simultaneously merging at the level of actual painting. From a formal perspective, these are two very different works that mark an intensive work process and an unshakable position in the here and now.

Since the 1990s, he created an extremely diverse and complex oeuvre of paintings in which abstract expressionists such as the American artists Jackson Pollock, Willem De Kooning, and painters of the classical Art Informel provided references for his work. Every so often, Albert Oehlen ventures a glance at the digital world and paints black and white or strongly coloured pixelated computer pictures and provocatively presents them as an open field, as the future of painting. Graphics and Art Informel do not contradict each other. On the contrary, both come together in abstraction.

Between two phases of austere grey paintings at the beginning of this century, Oehlen paints a series of paintings that deal with the work of the American writer, theoretician, and painter John Graham (1886-1961), who has a considerable influence on the New York scene of American Abstract Expressionism. Unusual paintings emerge with which Oehlen paraphrases and cites animating elements from Graham's work in his pictorial language and, after an initial, unusual foreign object-likeness, fuses them with his own artistic hand: the representational no longer exists as a challenge in terms of content, but merely as an element for a painterly formalisation, in this case a specifically spatial one. Oehlen continues to pursue the principle of the collage, by quite casually integrating something absurd, banal, and incongruous into the picture. A provocation against the seemingly chaotic Art Informel: a clear form is juxtaposed to a comparatively 'private' format, as is the case here. 'I have a vision that I can contribute something that can be recognisable without it becoming narrative.' (Albert Oehlen, cited in: Albert Oehlen, ed. by Hans Werner Holzwarth, Cologne 2017, p.115).

Thus, there is a non-verbal lack of relationship between two creative moments in this picture, which is superimposed and disturbs the once established informal atmosphere with aesthetic innocence. But the painter also stratifies contrasts between representational readability and unfettered, extreme painterly development, forming layer by layer. The colour tone between muted murky tones and bright orange, neon green and mild yellow asserts itself against the pink object popping-up on the right. 'In painting, there is a completely absurd procedure,' says Oehlen. 'Something three-dimensional has been reduced to two dimensions, and that is abstraction. [...] The work one creates, the transformation of reality into the picture, is such an insane transformation in itself that it no longer really matters whether an apple is still recognisable or not...' (Albert Oehlen, as note 1, p.140).

IMI KNOEBEL

Dessau 1940

539 **FACES 29-48**
2003-2005

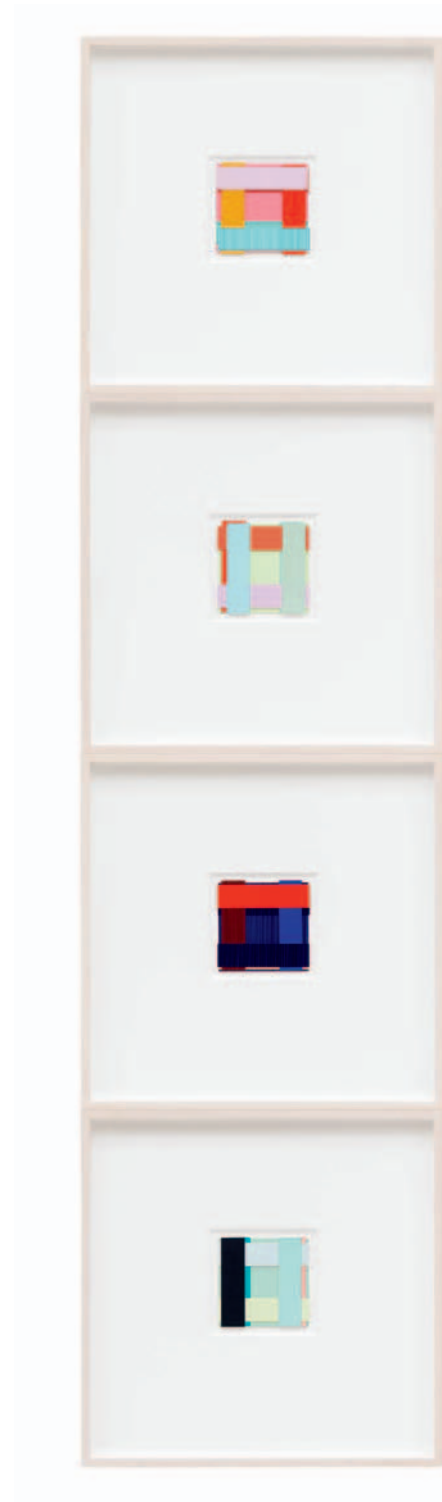
20-teilige Arbeit: je Acryl auf Kunststoff-Folie, collagiert. Jeweils 7,5 x 7,5 cm. Einzelne unter Glas gerahmt. Jeweils rückseitig signiert und datiert 'Imi 2004' bzw. '2005' sowie mit Editionsangaben. Exemplar 9/12. Edition Galerie Christian Lethert, Köln (mit rückseitigen Aufklebern).

20-part work: each acrylic on plastic film, collaged. Each 7.5 x 7.5 cm. Individually framed under glass. Each signed and dated 'Imi 2004' bzw. '2005' verso and with information on the edition. Numbered 9/12. Edition Galerie Christian Lethert, Cologne (labels verso).

Provenienz *Provenance*

Galerie Christian Lethert, Köln
(mit rückseitigen Aufklebern)
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 25 000 – 30 000,-





KATHARINA GROSSE

Freiburg/Breisgau 1961

540 OHNE TITEL 1999

Acryl auf Aluminium. 125 x 94 cm. Rückseitig signiert und datiert 'Katharina Grosse 1999' sowie mit Richtungspfeil. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv der Künstlerin registriert. Wir danken dem Studio Katharina Grosse, Berlin, für hilfreiche Auskünfte.

Acrylic on aluminium. 125 x 94 cm. Signed and dated 'Katharina Grosse 1999' verso and with directional arrow. – Minor traces of age.

The present work is registered in the artist's archive. We would like to thank Studio Katharina Grosse, Berlin, for helpful information.

Provenienz *Provenance*

Galerie Conrads, Düsseldorf
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000,–

Es gibt so etwas wie ein Frühwerk. Ein ‚Tafelbild‘ wie dieses, das zeitlich noch vor den orgiastischen, farbsprühenden, großflächigen Allover-Malereien der Künstlerin entsteht. Nicht so überdimensioniert groß, wofür die Leinwände mit entsprechenden Keilrahmen nicht mehr ausreichen wollen, sondern in zwischen Räume, Fassaden, ganze Straßenzüge und Landschaften von Katharina Grosse mit Sprühfärbungen übermalt sind. Sie sprengt damit jegliche Vorstellung von Format und möglichen Größen und entwickelt dabei ihr größtmögliches Farb-Potential. Und doch hat Katharina Grosse wie hier die Farbe mit Pinsel Bahn für Bahn, physisch nachvollziehbar mit unterscheidbaren, rhythmisiert nebeneinandergesetzten

Pinselfügen auf den Bildträger aufgetragen, nicht blickdicht sondern lasierend, die glatte, nicht saugende Aluminiumtafel sichtbar belassend. Damit sind die haptische Materialität des Bildträgers und die vertikale und darüber horizontale, etwas heller und lasiert aufgetragene Farbe intensiv nachvollziehbar. Katharina Grosse malt ein nahezu monochromes, optisch zweigeteiltes Bild, welches auf die wesentlichen Tugenden klassischer Malerei hinweist: die Übung des malerischen Auftrags. In dem ‚kleinen‘, 1999 entstandenen Format kann man auch eine kontemplative Besinnung fühlen, ein Konzentrieren auf das Eigentliche: der Vorgang des Malens. Kurz vor dem Beginn des neuen Jahrtausends steht die Künstlerin an der Schwelle, die Vorstellung ihrer malerischen Grenzverschiebung drastisch und expansiv aufzunehmen, den Farbauftrag mit Pinsel durch das Versprühen der Farben zu ersetzen. „Das Spraying lässt Zugriffe zu“, so die Künstlerin 2004, „die unmittelbar aus dem Sehen kommen, während das Malen von Linien mit dem Pinsel stark aus der Körperbewegung entwickelt wird. Die Bewegung mit dem Auge ist der Bewegung mit der Spraypistole viel verbundener. Man bewegt sich von der vom Körper bestimmten Maßstäblichkeit weg.“ (Katharina Grosse im Gespräch mit Lothar Frangenberg, zit. nach Ulrich Loock, in: Ausst. Kat. Katharina Grosse, Inside the Speaker, Düsseldorf 2014, S. 87). Das übergroße Format, das Allover scheint also mit der herkömmlichen Mal-Technik für Katharina Grosse nicht mehr realisierbar; so gesehen ist diese Aluminiumtafel mit dem vertikalen und horizontalen Pinselauftrag ein sehr privates, um nicht zu sagen intimes Werk der Künstlerin.

There is such a thing as an early work. A 'panel painting' such as this one, which was created prior to the artist's orgiastic, colour-spraying, large-scale 'all-over' paintings. This work is not oversized to the extent that canvases with the corresponding stretcher frames no longer suffice, which is why entire rooms, facades, entire streets and landscapes are being painted over with spray paints by Katharina Grosse. She exceeds any imaginable idea of format and conceivable dimensions and thus develops her greatest possible colour potential. And yet Katharina Grosse, as here, has applied the paint with the brush line-by-line, physically comprehensible with distinguishable, rhythmically juxtaposed brush strokes, not opaque, but varnished, leaving the smooth, non-absorbent aluminium panel visible. In this way, the haptic materiality of the support and the vertical and above it horizontal, somewhat lighter and varnished colour is intensely comprehensible. Katharina Grosse paints an almost monochrome, optically two-part picture that refers to the essential virtues of classical painting: the practice of the painterly application. In the 'small' format, created in 1999, one can also feel a contemplative reflection, a concentration on the essential: the process of painting. Shortly before the beginning of the new millennium, the artist is on the threshold of drastically and expansively shifting the perception of her painting boundaries, replacing the application of paint with a brush with the spraying of colours. "Spraying allows access," says the artist in 2004, "which comes directly from seeing, while the painting of lines with a brush emerges primarily from body movement. The movement with the eye is much more connected with the movement of the spray gun. One deviates from the scale determined by the body." (Katharina Grosse in conversation with Lothar Frangenberg, quoted from Ulrich Loock, in: exhib. cat.: Katharina Grosse, Inside the Speaker, Dusseldorf 2014, p.87). It appears that for Katharina Grosse, the oversized format, the allover, can thus no longer be realised using conventional painting techniques; seen in this light, this aluminium panel with the vertical and horizontal brush application is a very private, if not to say intimate, work by the artist.



THOMAS RUFF
Zell/Schwarzwald 1958

541 NUDE EV 03
2002

C-Print unter Plexiglas (Diasac). 141,5 x 90 cm (158 x 106,3 cm). In Künstlerrahmen. Auf der Rahmenrückwand mit Bleistift signiert, datiert, betitelt und nummeriert. Exemplar 1/5 (+ 2 A.P.).

Chromogenic print, face-mounted to plexiglass. 141.5 x 90 cm (158 x 106.3 cm). In artist's frame. Signed, dated, titled and editioned in pencil on the reverse of the frame. Print 1 from an edition of 5 (+ 2 A.P.).

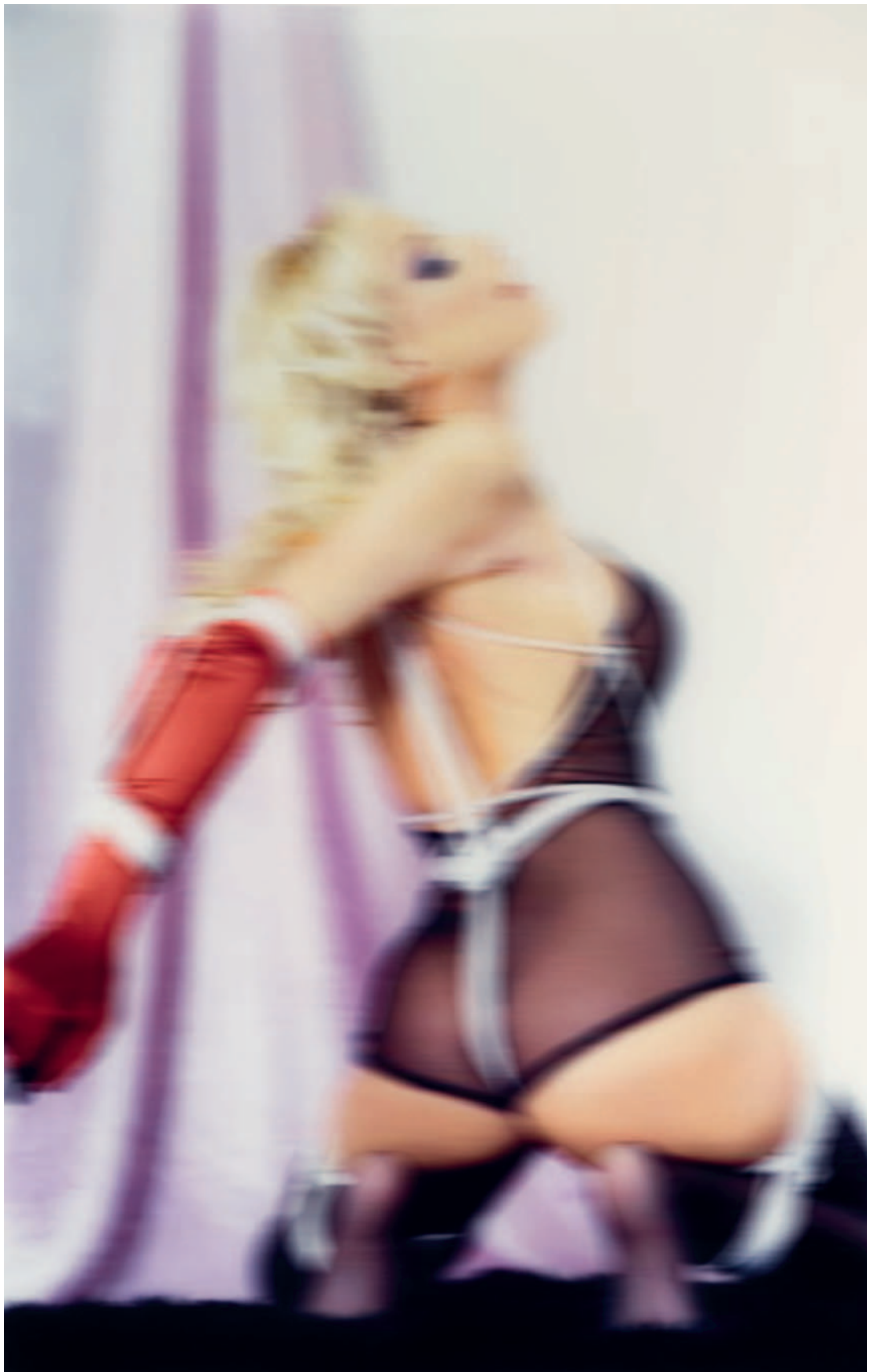
Provenienz *Provenance*

Galerie Johnen + Schöttle, Köln; Privatsammlung, Rheinland

€ 25 000 – 30 000,–

„Mit der Reihe der *nudes* behandelte Ruff das klassische Genre der Aktfotografie. Die Produktion eigener Aktaufnahmen erschien ihm zu ‚kompliziert‘. Im Internet fielen ihm zunächst Bilder von genrespezialisierten Fotografen auf, die alle einen ausgewiesenen männlichen und heterosexuellen Blick repräsentierten. Im Rahmen seiner Recherchen stieß er dann auf Pornografieseiten, deren kleine Abbildungen bestimmter sexueller Praktiken er als ehrlicher und vor allem authentischer empfand als die traditionellen Aktfotografien. Dieses Material, sexuell explizite Darstellungen, die das Netz in allen Spielarten in Fülle anbietet, bedurfte einer weiteren Übersetzung, um es in eine Form zu bringen, die der assoziativen Betrachtung wieder mehr Raum gibt. [...] Ruff experimentiert mit einer Pixelverschiebung der groben Daten und fand so zu einer Technik, die die Motive seltsam verwischt zeigt. Bei näherer Betrachtung ist die Pixelstruktur zu erkennen, die den digitalen Ursprung der Bilder deutlich macht, und zugleich löst sich das Motiv in weicher, malerisch wirkender Unschärfe auf. Aus der Ferne gesehen sind die Szenen, die sich auf hetero- und homosexuelle Spielarten beschränken und die harte Pornografie bis auf wenige Ausnahmen aussparen, deutlich zu erkennen und den dargestellten Sexualpraktiken zuzuordnen. Den ästhetisch wirkenden Bildern ist jedoch das Moment genommen, das Pornographie ausmacht: die scharfe Abbildung der Geschlechtsorgane in ihrer sexuellen Aktivität mit dem Ziel der sexuellen Erregung des Betrachters. [...] Die *nudes* sind Ausdruck unserer Zeit und zugleich eine Auseinandersetzung mit den visuellen Phänomenen medial geprägter Stereotypen geschlechtsspezifischer Rollenverteilung und damit verbundenen Sexualverhaltens - und der Lust am Sehen.“ (zit. nach Thomas Weski, in: Okwui Enwezor/Thomas Weski (Hg.), Thomas Ruff. Works 1979-2011, Ausst.kat. Haus der Kunst, München, München 2012, S. 31f)

“With his series nudes, Ruff explores the classic genre of nude photography. It seemed to him too ‘complicated’ to produce his own nude photographs. What initially caught his eye on the internet were images by genre-specific photographers, who all took a decidedly male and heterosexual view. During his research he then came across pornographic sites, whose small images of certain sexual practices he found more honest and particularly more authentic than traditional nude photographs. This material, sexually explicit images that the Net offers in abundance in all kinds, required further translation into a form that again lends more space to associative observation. [...] Ruff experimented with shifting the pixels of the low-resolution data and thus developed a technique that shows the motifs strangely blurred. On closer inspection we can make out the pixel structure, which verifies the images’ digital origins, while at the same time the motif dissolves into a soft, seemingly painterly haze. Seen from a distance, the scenes, which are limited to heterosexual and homosexual scenarios and most of which are not sexually explicit, can be clearly recognized and the sexual practices portrayed identified. However, the artist has stripped the aesthetic-looking pictures of that element which defines pornography, namely the detailed depiction of genitalia in a sexual act intended to sexually arouse the viewer. [...] Ruff’s nudes are an expression of our time and simultaneously explore the visual phenomena of mediatized stereotypes of gender roles and thus associated sexual behaviour – and viewing pleasure.” (cit. from: Thomas Weski, in: Okwui Enwezor/Thomas Weski (ed.), Thomas Ruff. Works 1979-2011, exhib.cat. Haus der Kunst, Munich, Munich 2012, pp. 31/32)



THOMAS RUFF
Zell/Schwarzwald 1958

542 **SUBSTRAT 27 II**
2005

C-Print unter Plexiglas (Diasec).
239,5 x 159,7 cm (259,8 x 181,6 cm). In
Künstlerrahmen. Auf der Rahmenrückwand
mit Bleistift signiert, datiert, betitelt und
nummeriert. Exemplar 3/3 (+ 1 A.P.).

*Chromogenic print, face-mounted to plexi-
glass. 239.5 x 159.7 cm (259.8 x 181.6 cm).
In artist's frame. Signed, dated, titled and
editioned in pencil on the reverse of the
frame. Print 3 from an edition of 3 (+ 1 A.P.).*

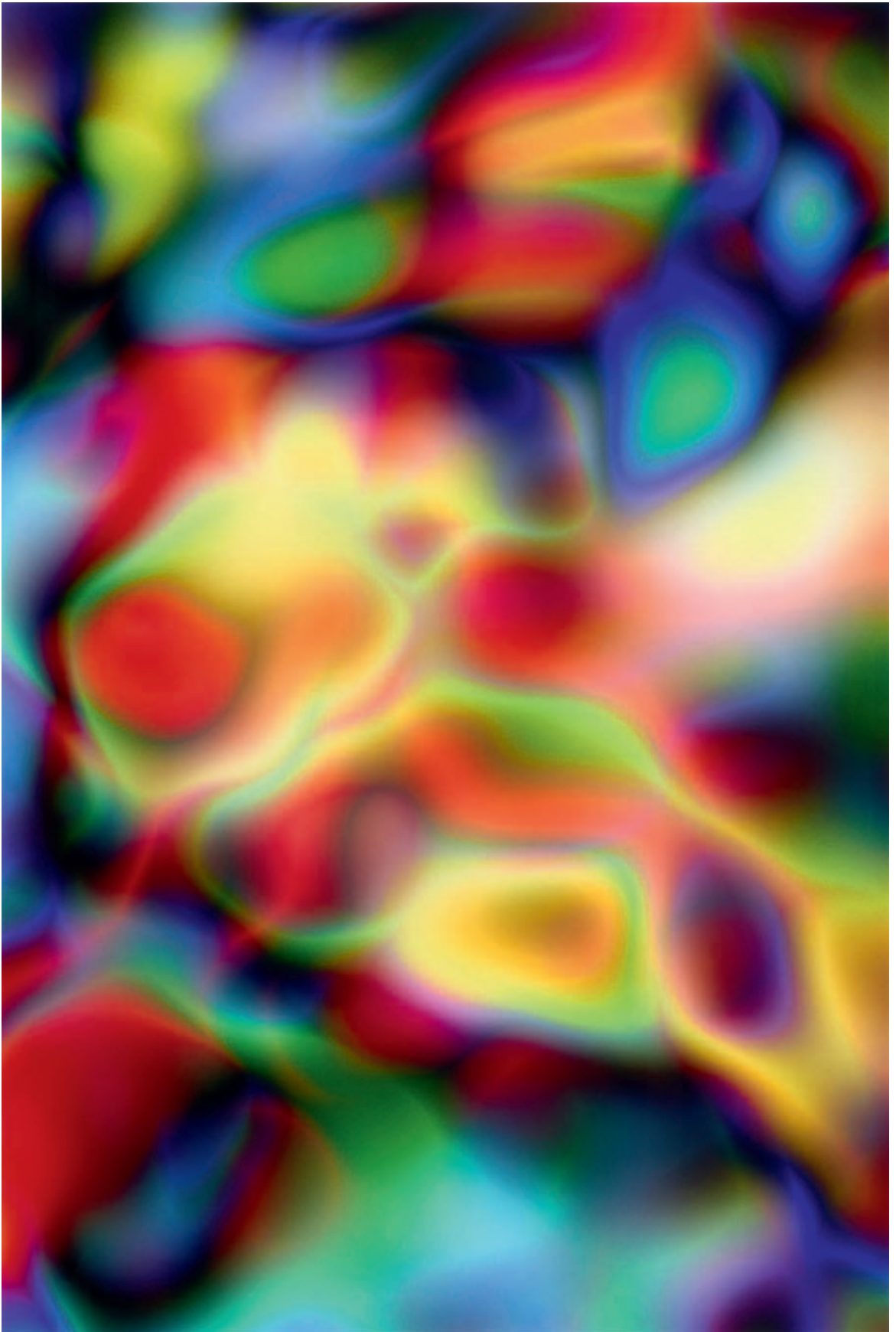
Provenienz *Provenance*

Vom Künstler an den heutigen Eigentümer

€ 50 000 – 70 000,-

Um 2000 begann Ruff sich von der Gegenständlichkeit in seinen digital veränderten und an traditionellen Photographien ohnehin nur noch erinnernden Werken zu lösen und Bilddaten aus dem Internet, auf die er schon in seinen früheren Serien zurückgegriffen hatte, zur Generierung nunmehr rein abstrakter, autonomer Bilder zu nutzen. Dieser medienreflexive Ansatz mündete in den Werken der *Substrat*-Serie. „Während der Suche nach Bildmaterial für die Serie nudes bemerkte Thomas Ruff, dass die Bilder des Internets im Prinzip keine Wirklichkeit mehr darstellen, sondern nur noch elektronisch vermittelte visuelle Reize sind. Die Bilderflut im Netz, bei der sich Bilder und Informationen überlagern, lässt den Betrachter kaum noch unterscheiden, was an Bildinformation real oder gefälscht ist. Mit seiner Erfahrung im digitalen Bereich wollte Thomas Ruff in dieses informationelle Nichts vordringen.“ (zitiert nach Matthias Winzen, in: ders. (Hg.), *Thomas Ruff. Fotografien 1979 – heute*, Ausst.kat. Museum Folkwang, Essen u.a., Köln 2001, S. 247) Als Vorlage für seine *Substrat*-Bilder nutzte Ruff Manga-Comics, die er schichtweise durch komplexe Rechengänge und Überlagerungen am Computer manipulierte und miteinander verschmolz, bis ein jeglicher Gegenständlichkeit entledigtes, nur noch in seiner grellen Farbigkeit an die Vorlage erinnerndes Bild, bestehend aus psychedelisch-anmutenden, amorphen Formen entstand. .

*Around 2000, Ruff began to break away from representational art in his digitally altered works, which were anyway merely reminiscent of traditional photographs, and to use image data from the Internet, which he had already implemented in his earlier series, to generate purely abstract, autonomous images. This media-reflexive approach resulted in the works of the series Substrate. "While searching for pictorial material for the series 'nudes', Thomas Ruff noticed that the images on the Internet no longer represented reality in principle, but were just electronically mediated visual stimuli. The inundation of images on the web, where images and information overlap, makes it almost impossible for the viewer to distinguish what image information is real or fake. With his experience in the digital field, Thomas Ruff wanted to penetrate this informational void." (cited from Matthias Winzen, in: idem (ed.), *Thomas Ruff. Fotografien 1979 – heute*, exhib.cat. Museum Folkwang, Essen et al., Cologne 2001, p. 247) Ruff used Manga-Comics as a model for his Substrate pictures, which he manipulated and merged layer by layer through complex calculation processes and superimpositions on the computer, until a picture was created, consisting of psychedelic-type, amorphous forms, devoid of any representationalism and merely reminiscent of the model in its garish colours.*



NORBERT BISKY

Leipzig 1970

543 FRÖHLICH SEIN UND SINGEN 2001

Öl auf Nessel. 140 x 200 cm. Rückseitig auf dem Nessel signiert, datiert und betitelt 'Bisky 2001 "fröhlich sein und singen" Bisky'.

Oil on muslin. 140 x 200 cm. Signed, dated, and titled 'Bisky 2001 "fröhlich sein und singen" Bisky' verso on muslin.

Provenienz *Provenance*

Galerie Michael Schultz, Berlin
Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Bern 2017 (Kunstmuseum), Die Revolution ist tot, Lang lebe die Revolution!, Von Malewitsch bis Judd, von Deineka bis Bartana, Ausst.Kat., S.112 mit Farbabb. (mit rückseitigem Aufkleber)

Berlin 2001 (Galerie Michael Schultz), Norbert Bisky, Wir werden siegen, Ausst. Kat., S.18/19 mit Farbabb.

€ 40 000 – 60 000,–

Dieses Gemälde gehört zu einer Reihe von Bildern, die der Künstler nach seinem Studium an der Hochschule der Künste in Berlin um die Jahrtausendwende malt. Es sind Bilder von Knaben und jungen Männern: Blonde Haare, blaue Augen, sie liegen am Strand, ertüchtigen sich beim Sport, balgen sich, spielen Krieg, üben sich in Gemeinschaft, und musizieren. Eine helle Welt mit gesunden Körpern in leuchtenden Farben, blauer Himmel mit weißen Wolken über sandigen Dünen, Blick in weite Landschaften. Norbert Bisky irritiert den Betrachter mit seiner Bilderwelt, suggeriert einen Zeitsprung zurück in den beglückten Alltag der Pimpfe und jungen Pioniere. Eine Welt der jugendlichen Helden in Leni Riefenstahl Ästhetik mit gesetzten Perspektiven und moderner Uniformität aus Werbung und Modeindustrie. „Fröhlich sein und singen“ impliziert das spielerische Training in der Freizeitgemeinschaft. In Reimen und Refrains der Lieder ist die politische Lehre versteckt. Der ausgemachte Stolz der singenden Knaben, dazuzugehören, überlegen zu sein für die Zukunft in einer künstlich schön gehaltenen Welt, um Großes zu leisten, ist faszinierend. Bisky zeigt ein ironisches Spiel mit der Erinnerung an festgemachte Mythen unserer Geschichte und erzählt von einer konstruierten heilen Welt.

This painting is one of a series painted following the artist's studies at Berlin's Hochschule der Künste at the turn of the century, featuring pictures of boys and young men: with blond hair and blue eyes, relaxing on the beach, warming up for sport, wrestling, play-fighting, learning about companionship, playing music. A bright world with healthy bodies in glowing colours, a blue sky with white clouds over sandy dunes, a view over the distant landscape. Norbert Bisky irritates the viewer with his picture-world, suggesting a leap back in time to the happy everyday life of adolescents and young pioneers. A world of youthful heroes in the aesthetic of Leni Riefenstahl with set perspectives and modern uniformity from advertising and the fashion industry. "Fröhlich sein und singen" (Be happy and sing) implies playful training in the leisure community. The political teaching is hidden in the rhymes and choruses of the song. The singing boys' pride of belonging, to be superior for the future and achieve great things in an artificially beautiful world, is fascinating. Bisky shows us an ironic play on the memories of the myths rooted in our history and tells of an engineered, ideal world.



SEO

Kwang-Ju/Südkorea 1977

544 STUDIE III 2005

Acryl und Papiercollage auf Leinwand.
80 x 120 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der
Leinwand signiert, datiert und betitelt
"Studie III" 26.11.05 SEO' sowie mit Maß-
angaben.

*Acrylic and paper collage on canvas.
80 x 120 cm. Framed. Signed, dated, and
titled "Studie III" 26.11.05 SEO' verso on
canvas and with dimensions.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Michael Schultz, Berlin
Privatsammlung, Hessen

Literatur *Literature*

Christoph Tannert, Seo, Monografie,
Monograph, München u.a. 2009, S.146/147
mit Farbabb.

€ 20 000 – 30 000,-



RUSSELL YOUNG

York 1959

R545 MARILYN CRYING (LIGHT PINK)
UM 2013

Acryl, Serigraphie und Diamantstaub auf Leinwand. 159 x 121 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert, betitelt und beschriftet 'Russell Young Marilyn crying light pink' sowie mit einer kleinen Bleistiftskizze eines Totenkopfs. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Acrylic, silkscreen and diamond dust on canvas. 159 x 121 cm. Framed. Signed, dated, titled, and inscribed 'Russell Young Marilyn crying light pink' verso on canvas and with a small pencil sketch of a skull. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben

€ 25 000 – 30 000,–



ARTISTS AGAINST AIDS

JUBILÄUMSAUKTION ANLÄSSLICH
„30 JAHRE KUNSTAUKTIONEN FÜR DIE DEUTSCHE AIDS-STIFTUNG“

28. NOVEMBER 2018, KÖLN

TONY CRAGG
geboren 1949 in Liverpool
lebt und arbeitet in Wuppertal

Lot 18 **GATE**
2015

Bronze
40 × 42 × 38 cm
AP
Signaturstempel auf der Sockelplatte

€ 40 000,-



Bei Rückfragen
potthoff@lempertz.com

ARTISTS AGAINST AIDS

JUBILÄUMSAUKTION ANLÄSSLICH
„30 JAHRE KUNSTAUKTIONEN FÜR DIE DEUTSCHE AIDS-STIFTUNG“

28. NOVEMBER 2018, KÖLN

GÜNTHER UECKER
geboren 1930 in Wendorf
lebt und arbeitet in Düsseldorf

Lot 26 **OHNE TITEL**
2018

Nägel auf Leinwand auf Holz, Latex
40 × 30 cm
rückseitig signiert

Preis auf Anfrage



Bei Rückfragen
potthoff@lempertz.com

Besitzerverzeichnis

(1) 559, 563; (2) 675, 695; (3) 668-669; (4) 532, 680-682; (5) 645; (6) 651; (7) 610; (8) 509, 517; (9) 674; (10) 513, 519-520, 526, 536, 545, 585-586, 603, 631-633, 667, 694, 702-704, 717; (11) 613; (12) 728-729; (13) 506; (14) 650; (15) 575-576; (16) 721; (17) 507; (18) 581; (19) 505; (20) 589; (21) 525, 661; (22) 724; (23) 606; (24) 639, 696, 739; (25) 722; (26) 677, 708; (27) 679; (28) 578; (29) 686, 719-720; (30) 510, 579; (31) 542; (32) 528-529, 551, 553, 580, 588, 590-596, 599, 601, 658, 660; (33) 740; (34) 522; (35) 582; (36) 736; (37) 731; (38) 537; (39) 565; (40) 539; (41) 604, 701; (42) 531, 556-557, 611-612; (43) 508, 685, 688-689; (44) 713, 732-733; (45) 555; (46) 550, 552; (47) 723; (48) 511; (49) 558; (50) 566-571; (51) 664, 676, 678; (52) 652; (53) 533-534; (54) 554; (55) 544, 712; (56) 540, 583, 684; (57) 561-562; (58) 516, 602; (59) 535, 635; (60) 665; (61) 670, 699-700, 705, 707, 709; (62) 600; (63) 659; (64) 718; (65) 500, 515, 560, 636-638, 653; (66) 524; (67) 502; (68) 656-657; (69) 644; (70) 614-630; (71) 512; (72) 605; (73) 527; (74) 687, 691-692; (75) 564, 577, 710-711; (76) 634; (77) 730; (78) 538; (79) 541, 706; (80) 514; (81) 518, 573-574, 597-598; (82) 503-504, 530; (83) 641, 646, 648; (84) 642-643; (85) 734; (86) 725-726; (87) 587; (88) 714; (89) 716; (90) 671-673; (91) 715; (92) 655; (93) 607; (94) 693; (95) 727; (96) 521, 608-609, 654; (97) 501; (98) 647; (99) 572; (100) 640, 649, 663, 666; (101) 584, 662, 737; (102) 738; (103) 523; (104) 683, 697-698; (105) 735; (106) 690; (107) 543

Mehrwertsteuer VAT

Umsatzsteuer-Identifikationsnummer des Kunsthaus Lempertz KG:
DE 279 519 593. VAT No.
Amtsgericht Köln HRA 1263.

Export Export

Von der Mehrwertsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedsstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer versteigerte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die MwSt. erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen.

Ausfuhr aus der EU:

Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterschutzabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 150.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 30.000 Euro
- Skulpturen ab 50.000 Euro
- Antiquitäten ab 50.000 Euro
- Photographien ab 15.000 Euro

Ausfuhr innerhalb der EU:

Seit 6.8.2016 gilt das neue deutsche Kulturgutschutzgesetz für Exporte auch in ein anderes EU-Land. Bei Kunstwerken, die älter als 75 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 300.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 100.000 Euro
- Skulpturen ab 100.000 Euro
- Antiquitäten ab 100.000 Euro
- Photographien ab 50.000 Euro

Die Ausfuhrgenehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium NRW beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt. Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: legal@lempertz.com

Mit einem † gekennzeichnete Objekte wurden unter Verwendung von Materialien hergestellt, für die beim Export in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes eine Genehmigung nach CITES erforderlich ist. Wir machen darauf aufmerksam, dass eine Genehmigung im Regelfall nicht erteilt wird.

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT-ID no. Persons who have bought an item at auction and export it as personal luggage to any third country will be refunded the VAT as soon as the form certifying the exportation and the exporter's identity has been returned to the auctioneer. Our staff will be glad to advise you on the export formalities.

Exports to non-EU countries:

Export to countries outside the European Community are subject to the restrictions of the European Agreement for the Protection of Cultural Heritage from 1993 and the UNESCO convention from 1970. Art works older than 50 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:

- *paintings worth more than 150,000 euros*
- *watercolours, gouaches and pastel drawings more than 30,000 euros*
- *sculptures more than 50,000 euros*
- *antiques more than 50,000 euros*
- *photographs more than 15,000 euros*

Export within the EU:

As of 6.8.2016, exports within the EU are subject to the German law for the protection of cultural goods. Art works older than 75 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:

- *paintings worth more than 300,000 euros*
- *watercolours, gouaches, and pastels more than 100,000 euros*
- *sculptures more than 100,000 euros,*
- *antiques more than 100,000 euros*
- *photographs more than 50,000 euros*

Lempertz applies for the export licenses from the North-Rhine Westphalian State Ministry of Culture which are usually granted within 10 days.

If you have any questions, please feel free to contact: legal@lempertz.com

Objects marked † are made using materials which require a CITES licence for export outside of EU contract territory. We would like to inform you that such licences are usually not granted.

Symbole Symbols

^N Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.

^R Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

^N Margin scheme plus additional import tax.

^R Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.

Signaturen Signatures

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers. Die Werke werden als signiert, monogrammiert, datiert aufgeführt, wenn die Signatur vom Künstler eigenhändig angebracht wurde. Schriftzeichen werden als „Bezeichnung“ bzw. „bezeichnet“ vermerkt, wenn nicht feststeht, ob sie vom Künstler selbst oder von anderer Hand angebracht worden sind. Soweit die Provenienzangaben und Ausstellungsverweise nicht ausdrücklich dokumentiert sind, beruhen sie auf Angaben der Einlieferer.

are conscientiously noted. They are additions by the artists in their own hand. The works are listed as signed, monogrammed, dated if the signature was added by the artist in his or her own hand. Written marks are referred to as "Designation" or "Designated" if it is not certain whether they were added by the artist himself or by another hand. Any given provenance or exhibition details that are not explicitly based upon documentation have been provided by the consignor.

Erhaltungszustand Condition

Ins Gewicht fallende Schäden werden vermerkt.

Farbabbildungen können vom Original abweichen.

Damage of any consequence is noted. It is possible that colour illustrations deviate from the original.

Experten Experts

Zeitgenössische Kunst *Contemporary Art*

Dr. Mechthild Potthoff T +49.221.925729-32

potthoff@lempertz.com

Benjamin Schumann M.A. T +49.221.925729-29

schumann@lempertz.com

Isabel Apiarius-Hanstein MAS T +49.221.925729-70

i.hanstein@lempertz.com

Leonard Stühl M.A. T +49.221.925729-86

stuehl@lempertz.com

Barbara Bögner M.A. T +49.221.925729-98

boegner@lempertz.com

Nina Beyer M.A.

Dr. Mario-Andreas von Lüttichau, Texte

contemporary@lempertz.com

Photographie *Photography*

Dr. Christine Nielsen T +49.221.925729-56

nielsen@lempertz.com

Maren Klinge M.A. T +49.221.925729-28

klinge@lempertz.com

photo@lempertz.com

Photographie *Photography*

Saša Fuis Photographie, Köln

Bildbearbeitung *Image editing*

Andreas Pohlmann, Köln

Übersetzung *Translation*

Lisa Goost, Köln

Design *Design*

BOROS

Druck *Print*

Kopp Druck und Medienservice, Köln

Versteigerungsbedingungen

1. Die Kunsthaus Lempertz KG (im Nachfolgenden Lempertz) versteigert öffentlich im Sinne des § 383 Abs. 3 Satz 1 HGB als Kommissionär für Rechnung der Einlieferer, die unbenannt bleiben. Im Verhältnis zu Abfassungen der Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen ist die deutsche Fassung maßgeblich.

2. Lempertz behält sich das Recht vor, Nummern des Kataloges zu vereinen, zu trennen und, wenn ein besonderer Grund vorliegt, außerhalb der Reihenfolge anzubieten oder zurückzuziehen.

3. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Objekte können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Die Katalogangaben und entsprechende Angaben der Internetpräsentation, die nach bestem Wissen und Gewissen erstellt wurden, werden nicht Bestandteil der vertraglich vereinbarten Beschaffenheit. Sie beruhen auf dem zum Zeitpunkt der Katalogbearbeitung herrschenden Stand der Wissenschaft. Sie sind keine Garantien im Rechtsinne und dienen ausschließlich der Information. Gleiches gilt für Zustandsberichte und andere Auskünfte in mündlicher oder schriftlicher Form. Zertifikate oder Bestätigungen der Künstler, ihrer Nachlässe oder der jeweils maßgeblichen Experten sind nur dann Vertragsgegenstand, wenn sie im Katalogtext ausdrücklich erwähnt werden. Der Erhaltungszustand wird im Katalog nicht durchgängig erwähnt, so dass fehlende Angaben ebenfalls keine Beschaffenheitsvereinbarung begründen. Die Objekte sind gebraucht. Alle Objekte werden in dem Erhaltungszustand veräußert, in dem sie sich bei Erteilung des Zuschlages befinden.

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unrechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.

5. Ansprüche auf Schadensersatz aufgrund eines Mangels, eines Verlustes oder einer Beschädigung des versteigerten Objektes, gleich aus welchem Rechtsgrund, oder wegen Abweichungen von Katalogangaben oder anderweitig erteilten Auskünften und wegen Verletzung von Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt und vertragswesentliche Pflichten verletzt hat; die Haftung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt. Im Übrigen gilt Ziffer 4.

6. Abgabe von Geboten. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor. Ist der Bieter Lempertz nicht bekannt, hat die Anmeldung 24 Stunden vor Beginn der Auktion schriftlich und unter Vorlage einer aktuellen Bankreferenz zu erfolgen. **Gebote in Abwesenheit:** Gebote können auch schriftlich, telefonisch oder über das Internet abgegeben werden. Aufträge für Gebote in Abwesenheit müssen Lempertz zur ordnungsgemäßen Bearbeitung 24 Stunden vor der Auktion vorliegen. Das Objekt ist in dem Auftrag mit seiner Losnummer und der Objektbezeichnung zu benennen. Bei Unklarheiten gilt die angegebene Losnummer. Der Auftrag ist vom Auftraggeber zu unterzeichnen. Die Bestimmungen über Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen (§ 312b-d BGB) finden keine Anwendung. **Telefongebote:** Für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung der Verbindung kann nicht eingestanden werden. Mit Abgabe des Auftrages erklärt sich der Bieter damit einverstanden, dass der Bietvorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt. Wenn mehrere Personen zugleich dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. Der Versteigerer kann den erteilten Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausbieten, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen und dies vom Bieter sofort beanstandet worden ist oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen.

Schriftliche Gebote werden von Lempertz nur in dem Umfang ausgeschöpft, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten. Der Versteigerer kann für den Einlieferer bis zum vereinbarten Limit bieten, ohne dies anzuzeigen und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz abgegebenen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Mit Zuschlag kommt der Vertrag zwischen Versteigerer und Bieter zustande (§ 156 S. 1 BGB). Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Sofern ein Zuschlag unter Vorbehalt erteilt wurde, ist der Bieter an sein Gebot bis vier Wochen nach der Auktion gebunden, wenn er nicht unverzüglich nach Erteilung des Zuschlages von dem Vorbehaltzuschlag zurücktritt. Mit der Erteilung des Zuschlages gehen Besitz und Gefahr an der versteigerten Sache unmittelbar auf den Bieter/Ersteigerer über, das Eigentum erst bei vollständigem Zahlungseingang.

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 24 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 400.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung).

Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet.

Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet (Regelbesteuerung).

Von der Umsatzsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsstaaten. Für Originalkunstwerke, deren Urheber noch leben oder nach dem 31.12.1947 verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Die Gebühr beträgt maximal € 12.500. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selber in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Persönlich an der Auktion teilnehmende Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen; Die Zahlung auswärtiger Ersteher, die schriftlich geboten haben oder vertreten worden sind, gilt unbeschadet sofortiger Fälligkeit bei Eingang binnen 10 Tagen nach Rechnungsdatum noch nicht als verspätet. Überweisungen sind in Euro zu tätigen. Der Antrag auf Umschreibung einer Rechnung auf einen anderen Kunden als den Bieter muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Lempertz behält sich die Durchführung der Umschreibung vor.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttopreis pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadensersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadensersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

12. Die Ersteigerer sind verpflichtet, ihre Erwerbung sofort nach der Auktion in Empfang zu nehmen. Lempertz haftet für versteigerte Objekte nur für Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit. Ersteigerte Objekte werden erst nach vollständigem Zahlungseingang ausgeliefert. Eine Versendung erfolgt ausnahmslos auf Kosten und Gefahr des Ersteigerers. Lempertz ist berechtigt, nicht abgeholte Objekte vier Wochen nach der Auktion im Namen und auf Rechnung des Ersteigerers bei einem Spediteur einlagern und versichern zu lassen. Bei einer Selbsteinlagerung durch Lempertz werden 1 % p.a. des Zuschlagspreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet.

13. Erfüllungsort und Gerichtsstand, sofern er vereinbart werden kann, ist Köln. Es gilt deutsches Recht; Das Kulturgutschutzgesetz wird angewandt. Das UN-Übereinkommen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung. Sollte eine der Bestimmungen ganz oder teilweise unwirksam sein, so bleibt die Gültigkeit der übrigen davon unberührt.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck,
öffentlich bestellte und vereidigte Auktionatoren
Takuro Ito, Kunstversteigerer

Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 paragraph 3 sentence 1 of the Civil Code as commissioning agent on behalf of the accounts of submitters, who remain anonymous. With regard to its auctioneering terms and conditions drawn up in other languages, the German version remains the official one.

2. The auctioneer reserves the right to divide or combine any catalogue lots or, if it has special reason to do so, to offer any lot for sale in an order different from that given in the catalogue or to withdraw any lot from the sale.

3. All lots put up for sale may be viewed and inspected prior to the auction. The catalogue specifications and related specifications appearing on the internet, which have both been compiled in good conscience, do not form part of the contractually agreed to conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item's condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods.

4. Warranty claims are excluded. In the event of variances from the catalogue descriptions, which result in negation or substantial diminution of value or suitability, and which are reported with due justification within one year after handover, Lempertz nevertheless undertakes to pursue its rights against the seller through the courts; in the event of a successful claim against the seller, Lempertz will reimburse the buyer only the total purchase price paid. Over and above this, Lempertz undertakes to reimburse its commission within a given period of three years after the date of the sale if the object in question proves not to be authentic.

5. Claims for compensation as the result of a fault or defect in the object auctioned or damage to it or its loss, regardless of the legal grounds, or as the result of variances from the catalogue description or statements made elsewhere due to violation of due diligence according to §§ 41 ff. KGSG are excluded unless Lempertz acted with wilful intent or gross negligence; the liability for bodily injury or damages caused to health or life remains unaffected. In other regards, point 4 applies.

6. Submission of bids. Bids in attendance: The floor bidder receives a bidding number on presentation of a photo ID. Lempertz reserves the right to grant entry to the auction. If the bidder is not known to Lempertz, registration must take place 24 hours before the auction is due to begin in writing on presentation of a current bank reference. Bids in absentia: Bids can also be submitted either in writing, telephonically or via the internet. The placing of bids in absentia must reach Lempertz 24 hours before the auction to ensure the proper processing thereof. The item must be mentioned in the bid placed, together with the lot number and item description. In the event of ambiguities, the listed lot number becomes applicable. The placement of a bid must be signed by the applicant. The regulations regarding revocations and the right to return the goods in the case of long distance agreements (§ 312b-d of the Civil Code) do not apply. Telephone bids: Establishing and maintaining a connection cannot be vouched for. In submitting a bid placement, the bidder declares that he agrees to the recording of the bidding process. Bids via the internet: They will only be accepted by Lempertz if the bidder registered himself on the internet website beforehand. Lempertz will treat such bids in the same way as bids in writing.

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried by the bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid

another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted. Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence. Further information can be found in our privacy policy at www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Once a lot has been knocked down, the successful bidder is obliged to buy it. If a bid is accepted conditionally, the bidder is bound by his bid until four weeks after the auction unless he immediately withdraws from the conditionally accepted bid. From the fall of the hammer, possession and risk pass directly to the buyer, while ownership passes to the buyer only after full payment has been received.

9. Up to a hammer price of € 400,000 a premium of 2.4 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 2.0 % (plus VAT) on any amount surpassing € 400,000 (margin scheme).

On lots which are characterized by N, an additional 7 % for import tax will be charged.

On lots which are characterized by an R, the buyer shall pay the statutory VAT of 19 % on the hammer price and the buyer's premium (regular scheme).

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT identification number. For original works of art, whose authors are either still alive or died after 31.12.1947, a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. The maximum charge is € 12,500. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders attending the auction in person shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Payments by foreign buyers who have bid in writing or by proxy shall also be due forthwith upon the purchase, but will not be deemed to have been delayed if received within ten days of the invoice date. Bank transfers are to be exclusively in Euros. The request for an alteration of an auction invoice to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Lempertz however reserves the right to refuse such a request if it is deemed appropriate.

11. In the case of payment default, Lempertz will charge 1% interest on the outstanding amount of the gross price per month. If the buyer defaults in payment, Lempertz may at its discretion insist on performance of the purchase contract or, after allowing a period of grace, claim damages instead of performance. In the latter case, Lempertz may determine the amount of the damages by putting the lot or lots up for auction again, in which case the defaulting buyer will bear the amount of any reduction in the proceeds compared with the earlier auction, plus the cost of resale, including the premium.

12. Buyers must take charge of their purchases immediately after the auction. Once a lot has been sold, the auctioneer is liable only for wilful intent or gross negligence. Lots will not, however, be surrendered to buyers until full payment has been received. Without exception, shipment will be at the expense and risk of the buyer. Purchases which are not collected within four weeks after the auction may be stored and insured by Lempertz on behalf of the buyer and at its expense in the premises of a freight agent. If Lempertz stores such items itself, it will charge 1 % of the hammer price for insurance and storage costs.

13. As far as this can be agreed, the place of performance and jurisdiction is Cologne. German law applies; the German law for the protection of cultural goods applies; the provisions of the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG) are not applicable. Should any provision herein be wholly or partially ineffective, this will not affect the validity of the remaining provisions.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck, sworn public auctioneers
Takuro Ito, auctioneer

Conditions de vente aux enchères

1. Kunsthaus Lempertz KG (appelée Lempertz dans la suite du texte) organise des ventes aux enchères publiques d'après le paragraphe 383, alinéa 3, phrase 1 du code civil allemand en tant que commissionnaire pour le compte de dépositaires, dont les noms ne seront pas cités. Les conditions des ventes aux enchères ont été rédigées dans plusieurs langues, la version allemande étant la version de référence.

2. Le commissaire-priseur se réserve le droit de réunir les numéros du catalogue, de les séparer, et s'il existe une raison particulière, de les offrir ou de les retirer en-dehors de leur ordre.

3. Tous les objets mis à la vente aux enchères peuvent être examinés et contrôlés avant celle-ci. Les indications présentes dans le catalogue ainsi que dans la présentation Internet correspondante, établies en conscience et sous réserve d'erreurs ou omissions de notre part, ne constituent pas des éléments des conditions stipulées dans le contrat. Ces indications dépendent des avancées de la science au moment de l'élaboration de ce catalogue. Elles ne constituent en aucun cas des garanties juridiques et sont fournies exclusivement à titre informatif. Il en va de même pour les descriptions de l'état des objets et autres renseignements fournis de façon orale ou par écrit. Les certificats ou déclarations des artistes, de leur succession ou de tout expert compétent ne sont considérés comme des objets du contrat que s'ils sont mentionnés expressément dans le texte du catalogue. L'état de conservation d'un objet n'est pas mentionné dans son ensemble dans le catalogue, de telle sorte que des indications manquantes ne peuvent constituer une caractéristique en tant que telle. Les objets sont d'occasion. Tous les objets étant vendus dans l'état où ils se trouvent au moment de leur adjudication.

4. Revendications pour cause de garantie sont exclus. Dans le cas de dérogations par rapport aux descriptions contenues dans les catalogues susceptibles d'anéantir ou de réduire d'une manière non négligeable la valeur ou la validité d'un objet et qui sont exposées d'une manière fondée en l'espace d'un an suivant la remise de l'objet, Lempertz s'engage toutefois à faire valoir ses droits par voie judiciaire à l'encontre du déposant. Le texte du catalogue en langue allemande fait foi. Dans le cas d'une mise à contribution du déposant couronnée de succès, Lempertz ne remboursera à l'acquéreur que la totalité du prix d'achat payé. En outre, Lempertz s'engage pendant une durée de trois ans au remboursement de la provision en cas d'inauthenticité établie.

5. Toutes prétentions à dommages-intérêts résultant d'un vice, d'une perte ou d'un endommagement de l'objet vendu aux enchères, pour quelque raison juridique que ce soit ou pour cause de dérogations par rapport aux indications contenues dans le catalogue ou de renseignements fournis d'une autre manière tout comme une violation des obligations de diligence §§ 41 ff. KGSG sont exclues dans la mesure où Lempertz n'ait ni agi avec préméditation ou par négligence grossière ni enfreint à des obligations essentielles du contrat. La responsabilité pour dommages de la violation de la vie, du corps ou de la santé ne sont pas affectées. Pour le reste, l'alinéa 4 est applicable.

6. Placement des enchères. Enchères en présence de l'enchérisseur : l'enchérisseur en salle se voit attribuer un numéro d'enchérisseur sur présentation de sa carte d'identité. Lempertz décide seul d'autoriser ou non l'enchère. Si l'enchérisseur n'est pas encore connu de Lempertz, son inscription doit se faire dans les 24 heures précédant la vente aux enchères, par écrit et sur présentation de ses informations bancaires actuelles. Enchères en l'absence de l'enchérisseur : des enchères peuvent également être placées par écrit, par téléphone ou par le biais d'Internet. Ces procurations doivent être présentées conformément à la réglementation 24 heures avant la vente aux enchères. L'objet doit y être nommé, ainsi que son numéro de lot et sa description. En cas d'ambiguïté, seul le numéro de lot indiqué sera pris en compte. Le donneur d'ordre doit signer lui-même la procuration. Les dispositions concernant le droit de rétraction et celui de retour de l'objet dans le cadre de ventes par correspondance (§ 312b-d du code civil allemand) ne s'appliquent pas ici. Enchères par téléphone: l'établissement de la ligne téléphonique ainsi que son maintien ne peuvent être garantis. Lors de la remise de son ordre, l'enchérisseur accepte que le déroulement de l'enchère puisse être enregistré. Placement d'une enchère par le biais d'Internet : ces enchères ne seront prises en compte par Lempertz que si l'enchérisseur s'est au préalable inscrit sur le portail Internet. Ces enchères seront traitées par Lempertz de la même façon que des enchères placées par écrit.

7. Déroulement de la vente aux enchères. L'adjudication a lieu lorsque trois appels sont restés sans réponse après la dernière offre. Le commissaire-priseur peut réserver l'adjudication ou la refuser s'il indique une raison valable. Si plusieurs personnes placent simultanément une enchère identique et que personne d'autre ne place d'enchère plus haute après trois appels successifs, le hasard décidera de la personne qui remportera l'enchère. Le commissaire-priseur peut reprendre l'objet adjudiqué et le remettre en vente si une enchère supérieure placée à temps lui a échappé par erreur et que l'enchérisseur a fait une réclamation immédiate ou que des doutes existent au sujet de l'adjudication (§ 2, alinéa 4 du règlement allemand sur les ventes aux enchères). Des enchères écrites ne seront placées par Lempertz que dans la mesure

nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et indépendamment du placement ou non d'autres enchères. Si, malgré le placement d'enchères, aucune adjudication n'a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu'en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave. Vous trouverez de plus amples informations dans notre politique de confidentialité à l'adresse suivante www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. L'adjudication engage l'enchérisseur. Dans la mesure où une adjudication sous réserve a été prononcée, l'enchérisseur est lié à son enchère jusqu'à quatre semaines après la fin de la vente aux enchères ou après réception des informations dans le cas d'enchères par écrit, s'il ne se désiste pas immédiatement après la fin de la vente.

9. Dans le cadre de la vente aux enchères un agio de 24 % s'ajout au prix d'adjudication, ainsi qu'une TVA de 19 % calculée sur le agio si ce prix est inférieur à € 400.000; pour tout montant supérieur à € 400.000 la commission sera diminuée à 20 % (régime de la marge bénéficiaire).

Dans le cas des objets soumis au régime de la marge bénéficiaire et marqués par N des frais supplémentaires de 7% pour l'importation seront calculés.

Pour les position de catalogue caractérisée par R, un agio de 24% est prélevé sur le prix d'adjudication ce prix facture net (prix d'adjudication agio) est majorée de la T.V.A. légale de 7% pour les tableaux, graphiques originaux, sculptures et pièces de collection, et de 19% pour les arts décoratifs appliqués (imposition régulière).

Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d'exportation dans des pays tiers (en dehors de l'UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d'entreprises dans d'autres pays membres de l'UE. Si les participants à une vente aux enchères emmènent eux-mêmes les objets achetés aux enchères dans des pays tiers, la T.V.A. leur est remboursée dès que Lempertz se trouve en possession du certificat d'exportation et d'acheteur. Pour des œuvres originales dont l'auteur est décédé après le 31.12.1947 ou est encore vivant, conformément à § 26 UrhG concernant l'indemnisation a percevoir sur le droit de suite s'élève à 1,8% du prix adjugé. L'indemnisation ne dépassera pas un montant maximale de € 12.500. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d'œuvres d'art doivent faire l'objet d'une vérification, sous réserve d'erreur.

10. Les adjudicataires participant personnellement à la vente aux enchères sont tenus de payer le prix final (prix d'adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l'adjudication à Lempertz. Le paiement par des adjudicataires externes, qui ont enchéri par écrit ou ont été représentés, est, nonobstant son exigibilité immédiate, considéré comme n'étant pas en retard à sa réception dans les 10 jours suivant la date de la facture. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Nous n'acceptons pas les chèques. Dans le cas d'un paiement en liquide s'élevant à un montant égal à € 15.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le § 3 de la loi concernant le blanchiment d'argent de faire une copie de la carte d'identité de l'acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l'acheteur s'élèvent à un montant total de € 15.000 ou plus. Tout demande de réécriture d'une facture à un autre nom de client que celui de l'enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. Lempertz effectue la réalisation de cette nouvelle facture.

11. Pour tout retard de paiement, des intérêts à hauteur de 1 % du prix brut seront calculés chaque mois. En cas de retard de paiement, Lempertz peut à son choix exiger l'exécution du contrat d'achat ou, après fixation d'un délai, exiger des dommages-intérêts au lieu d'un service fourni. Les dommages-intérêts pourront dans ce cas aussi être calculés de la sorte que la chose soit vendue une nouvelle fois aux enchères et que l'acheteur défaillant réponde du revenu moindre par rapport à la vente aux enchères précédentes et des frais pour une vente aux enchères répétée, y compris l'agio.

12. Les adjudicataires sont obligés de recevoir leur acquisition directement après la vente aux enchères. Le commissaire-priseur n'est responsable des objets vendus qu'en cas de préméditation ou de négligence grossière. Les objets achetés aux enchères ne seront toutefois livrés qu'après réception du paiement intégral. L'expédition a lieu exclusivement aux frais et aux risques de l'adjudicataire. Lempertz a le droit de mettre des objets non enlevés en entrepôt et de les assurer au nom et pour le compte de l'adjudicataire chez un commissionnaire de transport quatre semaines après la vente aux enchères. En cas de mise en entrepôt par Lempertz même, 1% du prix d'adjudication sera facturé par an pour les frais d'assurance et d'entreposage.

13. Le lieu d'exécution et le domicile de compétence – s'il peut être convenu – est Cologne. Le droit allemand est applicable. La loi pour la protection des biens culturels est applicable. Les prescriptions du CISG ne sont pas applicables. Au cas où l'une des clauses serait entièrement ou partiellement inefficace, la validité des dispositions restantes en demeure in affectée.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck,
commissaire-priseurs désignés et assermentés
Takuro Ito, commissaires-priseur

Condizione per l'asta

1. Il Kunsthaus Lempertz KG (qui di seguito Lempertz) vende all'asta pubblicamente ai sensi di § 383 Abs. 3 Satz 1 BGB (art. 383 par. 3 capoverso 1 del Codice Civile) in qualità di commissionario dei suoi venditori, che non vengono resi pubblici. La versione tedesca delle condizioni d'asta è quella normativa in rapporto alla stesura in altre lingue.

2. Il mediatore dell'asta si riserva il diritto di unificare i numeri del catalogo, di separarli e se sussiste un particolare motivo offrirli o ritirarli dalla sequenza.

3. Tutti gli oggetti messi all'asta possono essere presi in visione e controllati prima dell'asta medesima. Le informazioni contenute nel catalogo e le relative informazioni della presentazione internet, redatte con coscienza, non sono parte integrante della condizione contrattuale concordata. Le informazioni si basano sullo stato della scienza vigente al momento della compilazione del catalogo. Queste non valgono quale garanzia dal punto di vista legale ed hanno una mera funzione informativa. Lo stesso vale per i resoconti sulla conservazione e per altre informazioni in forma orale o scritta. I certificati o gli attestati dell'artista, i suoi lasciti o di volta in volta degli autorevoli esperti sono solamente oggetto del contratto, se espressamente menzionato nel testo del catalogo. Lo stato di conservazione generalmente non viene menzionato nel catalogo, cosicché le informazioni mancanti altrettanto non sono parte integrante dello stato contrattuale. Gli oggetti sono usati. Tutti gli oggetti saranno venduti nello stato di conservazione in cui si trovano al momento dell'aggiudicazione.

4. Lempertz si impegna tuttavia, in caso di divergenze dalle descrizioni del catalogo che annullano o non riducono in modo irrilevante il valore o l'idoneità e reclamate motivandole entro un anno dall'aggiudicazione, a far valere i propri diritti giuridicamente nei confronti del fornitore; in caso di colpevolezza del fornitore, Lempertz rimborserà all'acquirente solo l'intero prezzo d'acquisto. In caso di dimostrata falsità e per la durata di tre anni, Lempertz si impegna inoltre a rimborsare la sua commissione. Il testo del catalogo è di norma in lingua tedesca. È esclusa una responsabilità di Lempertz per eventuali vizi.

5. Sono escluse richieste di risarcimento per difetti, perdite o danneggiamenti di un oggetto venduto all'asta, per qualsiasi motivo giuridico, o per divergenze dalle informazioni riportate sul catalogo o ricevute in altro modo, purché non sia dimostrato che Lempertz abbia agito intenzionalmente, con negligenza o abbia violato gli accordi contrattuali; per il resto è da considerarsi quanto riportato alla clausola 4.

6. Rilascio di offerte. Offerte in presenza: l'offerente in sala ottiene un numero per offrire previa presentazione di un documento d'identità con foto. Lempertz si riserva l'ammissione all'asta. Nel caso in cui l'offerente non è noto a Lempertz, l'iscrizione all'asta deve avvenire 24 ore prima dell'inizio dell'asta stessa in forma scritta e con la presentazione di una referenza bancaria attuale. Offerte in assenza: le offerte possono venire rilasciate anche in forma scritta, telefonicamente oppure tramite internet. Gli incarichi per le offerte in assenza devono trovarsi in possesso di Lempertz 24 ore prima dell'inizio dell'asta per un regolare disbrigo. È necessario nominare l'oggetto nell'incarico con il suo numero di lotto e la denominazione dell'oggetto. In caso di mancanza di chiarezza, è valido il numero di lotto indicato. L'incarico deve venire firmato dal committente. Non hanno validità le disposizioni sul diritto di revoca e di restituzione sul contratto di vendita a distanza (§ 312b-d BGB / art. 312b del Codice Civile). Offerte telefoniche: non può venire garantita la riuscita ed il mantenimento del collegamento telefonico. Con il rilascio dell'incarico, l'offerente dichiara di essere consenziente nell'eventuale registrazione della procedura di offerta. Offerte tramite internet: l'accettazione da parte di Lempertz avviene solamente se l'offerente si è precedentemente registrato sul portale internet. Le offerte verranno trattate da Lempertz così come le offerte rilasciate scritte.

7. Svolgimento dell'asta. L'aggiudicazione verrà conferita nel caso in cui dopo una tripla chiamata di un'offerta non verrà emanata un'offerta più alta. Il banditore può riservarsi o rinunciare all'aggiudicazione se sussiste un motivo particolare. Nel caso in cui più persone rilasciano contemporaneamente la stessa offerta e se dopo la tripla chiamata non segue un'offerta più alta, verrà tirato a sorte. Il banditore può revocare l'aggiudicazione conferita e rimettere all'asta l'oggetto nel caso in cui è stata ignorata erroneamente un'offerta più alta e subito contestata dall'offerente oppure esistono dubbi sull'aggiudicazione. Le scritte offerte prese da Lempertz, sono solamente dell'entità necessaria per superare un'altra offerta. Il banditore può offrire per il proprio cliente fino ad un limite prestabilito, senza mostrarlo ed indipendentemente se vengono rilasciate altre offerte. Se nonostante un'offerta rilasciata non viene conferita l'aggiudicazione, il banditore garantisce per l'offerente solamente in caso di dolo o di grave negligenza.

8. L'aggiudicazione vincola all'acquisto. Nel caso in cui l'aggiudicazione è stata concessa sotto riserva, l'offerente è vincolato alla sua offerta fino a quattro settimane dopo l'asta, se non recede immediatamente dalla riserva di aggiudicazione dopo la concessione della stessa, oppure in caso di offerte scritte, con le relative informazioni contenute nelle generalità rilasciate. Con la concessione del rilancio la proprietà ed il pericolo dell'oggetto messo all'asta passano all'aggiudicatario, mentre la proprietà solo al saldo dell'oggetto. Ulteriori informazioni possono essere trovate nella nostra politica sulla privacy all'indirizzo www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

9. Sul prezzo di aggiudicazione fino a € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 24% oltre al 19% di IVA; sull'ammontare eccedente detto importo, pari al 20% oltre al 19% di IVA, calcolata solo sulla commissione di asta (regime del margine). Ai lotti contrassegnati dal simbolo N si applica un ulteriore 7% per la taxa di importazione. Per le voci segnate in catalogo con R, fino a un prezzo di aggiudicazione di € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 24%, sull'ammontare eccedente detto importo, pari al 20%; sul prezzo netto in fattura (prezzo di aggiudicazione + commissione di asta) viene applicata l'IVA di 19% (tassazione ordinaria). Sono esenti dall'IVA le esportazioni in paesi Terzi (per esempio, al di fuori dell'UE) e – nel caso si indichi il numero di partita IVA – anche le forniture a società in Stati membri dell'UE. Per opere originali il cui autore ancora vive o sia deceduto dopo il 31.12.1947, ai fini dell'esercizio del diritto di successione previsto ai sensi dell'articolo 26 della legge tedesca sul diritto di autore (Urheberrechtsgesetz, UrhG) viene riscosso un corrispettivo nell'ammontare dell'1,8% del prezzo di vendita. Detto corrispettivo ammonta a un massimo di € 12.500. Qualora i partecipanti all'asta importino oggetti aggiudicati in Paesi terzi, sarà loro rimborsata l'IVA non appena a Lempertz pervenga la prova contabile dell'avvenuta esportazione. Le fatture emesse durante o subito dopo l'asta necessitano della verifica successiva; con riserva di errori.

10. I partecipanti aggiudicanti dell'asta hanno l'obbligo di corrispondere il prezzo finale (prezzo di rilancio e supplemento + IVA) immediatamente dopo l'aggiudicazione a Lempertz; il pagamento degli aggiudicatari non presenti che abbiano presentato un'offerta scritta o che siano stati rappresentati, hanno l'obbligo al pagamento entro 10 giorni della data della fattura. I bonifici dovranno essere effettuati esclusivamente in Euro. Non saranno accettati assegni. In caso di pagamento in contanti di un importo pari o superiore a € 15.000, Lempertz è obbligata a produrre una copia del documento di identità con foto dell'acquirente, secondo il paragrafo 3 della legge sul riciclaggio di denaro (Geldwäschegesetz). Ciò è valido anche nel caso in cui la somma di più fatture sia pari o superiore a € 15.000. La richiesta per volturare una fattura ad un altro cliente quale offerente deve venire rilasciata immediatamente dopo la fine dell'asta. Lempertz si riserva l'espletamento della pratica.

11. In caso di ritardo di pagamento vengono calcolati interessi pari a 1% del prezzo lordo al mese. In caso di ritardo pagamento Lempertz potrà richiedere il rispetto del contratto di acquisto o il risarcimento danni in caso di fissazione di una determinata scadenza per inosservanza. Il risarcimento danni in tal caso può essere calcolato anche mettendo all'asta nuovamente l'oggetto ed in caso di prezzo inferiore aggiudicato rispetto a quello precedentemente sarà richiesto all'acquirente inottemperante di saldare la somma mancante e di corrispondere le spese sostenute per la nuova asta incluso il supplemento previsto.

12. Gli aggiudicatari sono obbligati a prendere possesso l'oggetto immediatamente dopo l'asta. Il mediatore dell'asta è da ritenersi responsabile degli oggetti venduti solo in caso di dolo o negligenza. Gli oggetti messi all'asta saranno tuttavia forniti solo dopo il ricevimento della somma prevista. La spedizione è a carico ed a pericolo dell'aggiudicatario. Lempertz è autorizzato a custodire ed assicurare gli oggetti a carico e per conto dell'aggiudicatario quattro settimane dopo l'asta. In caso di custodia da parte di Lempertz sarà applicato 1% del prezzo di aggiudicazione come spese di assicurazione e di custodia per oggetto.

13. Luogo d'adempimento e foro competente, se può essere concordato, è Colonia. È da considerarsi valido il diritto tedesco; si applica la legge tedesca di protezione dei beni culturali; le regolamentazioni CISG non vengono applicate. Nel caso in cui una delle clausole non dovesse essere applicabile del tutto o in parte, resta invariata la validità delle altre.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck,
banditori incaricati da ente pubblico e giurati
Takuro Ito, banditore

Filialen *Branches*

Berlin
Dr. Kilian Jay von Seldeneck
Irmgard Canty M.A.
Christine Goerlipp M.A.
Dr. Mario von Lüttichau
Poststraße 22
D-10178 Berlin
T +49.30.27876080
F +49.30.27876086
berlin@lempertz.com

München *Munich*
Emmarentia Bahlmann
Hans-Christian von Wartenberg M.A.
St.-Anna-Platz 3
D-80538 München
T +49.89.98107767
F +49.89.21019695
muenchen@lempertz.com

Brüssel *Brussels*

Henri Moretus Plantin de Bouchout
Raphaël Sachsenberg M.A.
Emilie Jolly M.A.
Dr. Hélène Mund (Alte Meister)
Lempertz, 1798, SA/AG
Grote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf
B-1000 Brussels
T +32.2.5140586
F +32.2.5114824
bruxelles@lempertz.com

Lage und Anfahrt *Location and Contact*

Zu Lempertz finden Sie unter www.lempertz.com, gehen Sie auf Kontakt und dann auf Standorte; Anlieferung: Kronengasse 1; Wir empfehlen das neue Parkhaus Cäcilienstraße 32.
U-Bahn Station Neumarkt (Linien 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)

*Directions to Lempertz can be found on www.lempertz.com under locations/contact. We recommend parking at Cäcilienstrasse 32.
Consignments: Kronengasse 1
Underground station Neumarkt (Lines 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)*

Repräsentanten *Representatives*

Mailand *Milan*
Carlotta Mascherpa M.A.
T +39.339.8668526
milano@lempertz.com

London
William Laborde
T +44.7912.674917
london@lempertz.com

Paris
Raphaël Sachsenberg M.A.
T +32.488.248120
sachsenberg@lempertz.com

Zürich *Zurich*
Nicola Gräfin zu Stolberg
T +41.44.4221911
F +41.44.4221910
stolberg@lempertz.com

Kalifornien *California*
Andrea Schaffner-Dittler M.A.
T +1.650.9245846
dittler@lempertz.com

São Paulo
Martin Wurzmann
T +55.11.38165892
F +55.11.38144986

Academy

Kurze Videos und spannende Beiträge von Kunstexperten und leidenschaftlichen Sammlern aus aller Welt. In unserer Reihe *Lempertz Academy* haben Sie die Möglichkeit, Neues und Interessantes zu entdecken.
www.lempertz.com/de/academy.html

Alle Kunstwerke über € 2.500 wurden mit dem Datenbestand des Art Loss Registers überprüft.
All works of art of more than € 2.500 were compared with the database contents of the Art Loss Register Ltd.



LEMPERTZ

1845

Aufträge für die Auktion 1122
Zeitgenössische Kunst, 1.12.2018

Absentee Bid Form auction 1122
Contemporary Art, 1.12.2018

Katalog Nr. <i>Lot</i>	Titel (Stichwort) <i>Title</i>	Gebot bis zu € <i>Bid price €</i>
------------------------	--------------------------------	-----------------------------------

_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

Die Gebote werden nur soweit in Anspruch genommen, als andere überboten werden müssen. Die Aufträge sind bindend, es gelten die eingetragenen Katalognummern. Das Aufgeld und die Mehrwertsteuer sind nicht enthalten. Der Auftraggeber erkennt die Versteigerungsbedingungen an. Schriftliche Gebote sollen einen Tag vor der Auktion vorliegen.

The above listed bids will be utilized to the extent necessary to overbid other bids. The bids are binding, the listed catalogue numbers are valid. The commission and value added tax (VAT) are not included. The bidder accepts the conditions of sale. Written bids should be received by at latest the day before the auction.

Name *Name*

Adresse *Address*

Telefon *Telephone*

Fax

E-Mail

Evtl. Referenzen und Identifikation bei Neukunden *References and identification may be required for new clients*

Datum *Date*

Unterschrift *Signature*

Versand

Der Versand der ersteigerten Objekte wird auf Ihre Kosten und Gefahr nach Zahlungseingang vorgenommen.

Sie finden auf der Rechnung einen entsprechenden Hinweis bezüglich Versand und Versicherung.

Eventuell erforderliche Exportgenehmigungen können gern durch Lempertz oder einen Spediteur beantragt werden.

Bei Rückfragen: Linda Kieven, Farah von Depka
Tel +49.221.925729-19
shipping@lempertz.com

- Fedex / Post (mit Versicherung)
- Spedition
- mit Versicherung
- ohne Versicherung
- Abholung persönlich

Versand an:

Telefon / E-Mail

Rechnungsempfänger (wenn abweichend von Versandadresse)

Datum und Unterschrift

Shipment

Kunsthhaus Lempertz is prepared to instruct Packers and Shippers on your behalf and at your risk and expense upon receipt of payment.

You will receive instructions on shipping and insurance with your invoice.

Should you require export licenses, Lempertz or the shipper can apply for them for you.

*For information: Linda Kieven, Farah von Depka
Tel +49.221.925729-19
shipping@lempertz.com*

- Fedex / Post (with insurance)
- Shippers / Carriers
- With insurance
- Without insurance
- Personal collection

Lots to be packed and shipped to:

Telephone / e-mail

Charges to be forwarded to:

Date and signature

Farsettiarte

CONTEMPORARY ART

PRATO 30 NOVEMBER | 1 DECEMBER 2018

VIEWING

ROMA: 9, 10, 11 NOVEMBER | MILANO: 15 - 21 NOVEMBER | PRATO: 24 NOVEMBER - 1 DECEMBER

Prato, Viale della Repubblica (area Museo Pecci) - Ph. +39 (0)574-572400 / Fax +39 (0)574-574132

Milano, Portichetto di via Manzoni - Ph. +39 (0)2-76013228 / Fax +39 (0)2 76012706

info@farsettiarte.it www.farsettiarte.it

Enrico Castellani. *Superficie*, 1973, acrylic and polyester resin on canvas, cm 80x120 (detail)

ARTCURIAL



Lucio FONTANA (1899 - 1968)
Pagliaccio - 1949 / 1950
Glazed ceramic (in two parts)
100 x 75 cm

POST-WAR & CONTEMPORARY ART

Auctions
Monday 3rd December 2018 - 8pm
Tuesday 4th December 2018 - 2:30pm

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Online catalogue
www.artcurial.com

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

Lempertz-Auktion

Schmuck am 15. November 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 10. – 14. Nov.

Cocktailring mit großem Aquamarin

Dior/Paris, Entwurf Victoire de Castellane, um 2000. 18 kt Gelbgold, Diamanten

Provenienz: Angelica Blechschmidt, ehem. Chefredakteurin Vogue. Schätzpreis / *Estimate*: € 25.000 – 35.000,-



Lempertz-Auktionen

Kunstgewerbe

Schätze aus einer niedersächsischen Sammlung: Elfenbein und Silber
am 16. November 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 10. – 14. Nov.

Herkules im Kampf mit der Hydra

Süddeutschland, um 1700. Elfenbein, Ebenholz, mit Sockel H 55 cm

Ehemals Sammlung des Earl of Rosebery, Mentmore Towers

Schätzpreis / *Estimate*: € 150.000 – 200.000,-



Lempertz-Auktion

Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen 15. – 19. Jh.
am 17. November 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 10. – 16. Nov.

Leo von Klenze (1784 – 1864)

Römische Bauten mit Ansicht der Cloaca Maxima. Vor 1825. Öl auf Kupfer, 56,5 x 44,5 cm. WVZ Lieb G3
Prov.: Geschenk des Künstlers an den Malerfreund Ludwig Lange, bis vor kurzem im Besitz der Nachkommen
Schätzpreis / *Estimate*: € 250.000 – 350.000,-



Lempertz-Auktion

Moderne Kunst am 30. November 2018 in Köln

Vorbesichtigungen: München 8./9. Nov.; Berlin 13./14. Nov.
Brüssel 13./14. Nov.; Köln 24. – 29. Nov.

Ernst Wilhelm Nay

Dominant Grün. 1955. Öl auf Leinwand, 100 x 160 cm. Schätzpreis / Estimate: € 230.000 – 260.000,-



Lempertz-Auktion

Japan und The Papp Collection of Netsuke II
Netsuke, Inrô, Sagemono aus einer rheinischen Privatsammlung
China, Tibet/Nepal, Indien, Südostasien
am 7./8. Dezember 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 1. – 6. Dez.

**Seltene große feuervergoldete Bronze Figur
des Buddha Shakyamuni**

China, späte Ming-Zeit, 17. Jh. H 50 cm
Prov.: Aus einer rheinischen Privatsammlung,
erworben bei Lempertz, Köln, 11.12.1931,
Lot 582, Tafel 3, seither in Familienbesitz
Schätzpreis/*Estimate*: € 200.000 – 250.000



LEMPERTZ

1798

Afrikanische und Ozeanische Kunst
Auktion am 30. Januar 2019 in Brüssel
Während der Brüsseler BRAFA;
in Kooperation mit Artcurial
Einladung zu Einlieferungen

Silka, Kriegsschild

Neubritannien (Melanesien), H 127,5 cm
Prov.: Professor Carl Otto Czeschka,
Hamburg (1878 – 1960)
Ergebnis / Result: € 116.000,-

Versteigert im September von Lempertz
in Brüssel auf der erfolgreichsten jemals in
Belgien abgehaltenen Oceanica-Auktion.

Experte

Tim Teuten

Kontakt

Emilie Jolly, Brüssel
brussel@lempertz.com
+32.2.514.05.86



LEMPERTZ

1845

