

POST-WAR & CONTEMPORAIN

Vente du soir

Mardi 29 juin 2021 - 19h30

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris



ARTCURIAL



lot n°32, Zao Wou-Ki, 30.11.94, 1994
(détail) p.8

POST-WAR & CONTEMPORAIN

Vente du soir

Mardi 29 juin 2021 - 19h30

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris



lot n°46, Günther Uecker, *Wald (fôret)*, 1992
(détail) p.64

lot n°45, Giuseppe Penone, *Corteccia*, 2003
(détail) p.60



ARTS DES XX^e & XXI^e SIÈCLES



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



Bruno Jaubert
Directeur
Impressionniste & Moderne



Hugues Sébilleau
Directeur
Post-War & Contemporain



Arnaud Oliveux
Directeur
Urban Art
Commissaire-priseur



Christophe Person
Directeur
Art Contemporain Africain



Aude de Vauresson
Spécialiste
Post-War & Contemporain,
Art Contemporain Africain
Belgique



Karine Castagna
Spécialiste Urban Art
et Limited Edition



Florent Wanecq
Spécialiste junior
Impressionniste & Moderne



Sophie Cariguel
Spécialiste junior
Post-War & Contemporain



Jessica Cavallero
Recherche et certificat
Art Moderne & Contemporain



Elodie Landais
Administratrice - catalogueur
Impressionniste & Moderne



Vanessa Favre
Administratrice - catalogueur
Post-War & Contemporain



Florent Sinnah
Administrateur
Estampes, Urban Art
et Limited Edition



Margot Denis-Lutard
Administratrice
Art Contemporain Africain



Louise Eber
Recherche et certificat
Administratrice junior
Art Moderne & Contemporain

ARTCURIAL DANS LE MONDE



Martin Guesnet
Directeur Europe



Miriam Krohne
Directrice Allemagne



Caroline Messensee
Directrice Autriche



Vinciane de Traux
Directrice Belgique



Emilie Volka
Directrice Italie



Olivier Berman
Directeur Maroc



Louise Gréther
Directrice Monaco



Gerard Vidal
Représentant Espagne

POST-WAR & CONTEMPORAIN

Vente du soir

vente n°4110

EXPOSITIONS PUBLIQUES

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

Jeudi 24 juin
11h-19h

Vendredi 25 juin
11h-19h

Samedi 26 juin
11h-18h

Dimanche 27 juin
14h-18h

VENTE

Mardi 29 juin 2021 - 19h30

Commissaire-priseur
Francis Briest

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

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

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

Administratrice junior
Louise Eber
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 48
leber@artcurial.com

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

Louise Eber
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 48
leber@artcurial.com

Catalogue en ligne :
www.artcurial.com

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

Transport et douane
Tél. : +33 (0)1 42 99 16 57
Tél. : +33 (0)1 42 99 16 37
shipping@artcurial.com

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

ARTCURIAL
Live Bid

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



Lots 41 et 42
en provenance hors CEE, (indiqués par un **O**) : aux commissions et taxes indiquées aux conditions générales d'achat, il convient d'ajouter la TVA à l'import (5,5 % du prix d'adjudication).



lot n°38, Simon Hantai, *Étude en bleu*, 1971
(détail) p.34

INDEX

A

ARMAN - 52, 54

B

BARRÉ, Martin - 55, 56, 57

C

CHAMBERLAIN, John - 43
CHRISTO - 48
CONDO, George - 51

D

DELVOYE, Wim - 47
DUBUFFET, Jean - 49, 50

E

ESTÈVE, Maurice - 41

F

FRANCIS, Sam - 39

H

HAINS, Raymond - 42, 53
HANTAÏ, Simon - 38

K

KIEFER, Anselm - 44

M

MITCHELL, Joan - 36
MORELLET, François - 61, 62

P

PENONE, Giuseppe - 45
POLIAKOFF, Serge - 40

R

REIGL, Judit - 35
RIOPELLE, Jean-Paul - 37
RYMAN, Robert - 58

S

SOTO, Jesús Rafael - 60

U

UECKER, Günther - 46

V

VASARELY, Victor - 59

Z

ZAO, Wou-ki - 32, 33, 34

Crédits photographiques

Pour les artistes listés ci-dessous, le copyright est le suivant: © Adagp, Paris, 2021

ARMAN; BARRÉ, Martin; CHAMBERLAIN, John; CHRISTO & JEANNE-CLAUDE; CONDO, George; DELVOYE, Wim; DUBUFFET, Jean; ESTÈVE, Maurice; HAINS, Raymond; MORELLET, François; PENONE, Giuseppe; POLIAKOFF, Serge; REIGL, Judit; RIOPELLE, Jean-Paul; RYMAN, Robert; SOULAGES, Pierre; SOTO, Jesús Rafael; UECKER, Günther; VASARELY, Victor; VIEIRA DA SILVA, Maria Helena; ZAO, Wou-Ki;

HANTAÏ, Simon: © Archives Simon Hantaï / Adagp, Paris, 2021

FRANCIS, Sam: © 2021 Sam Francis Foundation, California / Adagp, Paris

BACON, Francis: © The Estate of Francis Bacon /All rights reserved / Adagp, Paris and DACS, London 2021

ZAO Wou-Ki

1920-2013

30.11.94 – 1994

Huile sur toile

Signée en chinois et en pinyin en bas
à droite «Zao», contresignée en pinyin
et titrée au dos «Zao Wou-Ki, 30.11.94»
54 × 65 cm

Provenance:

Galerie Thessa Herold, Paris
Collection particulière, Paris, 1998
À l'actuel propriétaire par descendance

Expositions:

Paris, Galerie Thessa Herold,
Zao Wou-Ki - Peintures Récentes,
novembre 1997-janvier 1998, reproduit
en couleur p. 28
Madrid, ARCO, Galerie Thessa Herold, *Zao
Wou-Ki, peintures et encres de Chine*,
février 1998, reproduit en couleur p. 55

Bibliographie:

C. Roy, *Zao Wou-Ki*, Éditions du Cercle
d'Art, Paris, 1996, reproduit en couleur
sous le n°63, p. 205
Y. Bonnefoy & G. De Cortanze, *Zao Wou-Ki*,
Éditions de La Différence, Paris, 1998,
reproduit en couleur p. 274
Cette œuvre sera répertoriée dans
le Catalogue Raisonné à venir, établi
par Madame Françoise Marquet et Monsieur
Yann Hendgen.

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

*Oil on canvas; signed in Chinese
and Pinyin lower right, signed again
in Pinyin and titled on the reverse;
21 1/4 × 25 5/8 in.*

350 000 - 550 000 €

«Jamais mieux que dans cette œuvre
récente Zao Wou-Ki n'a accédé
à la pensée du rien qui est à la racine
de tout: n'a, disons, plus fortement
irréalisé le monde (...)»

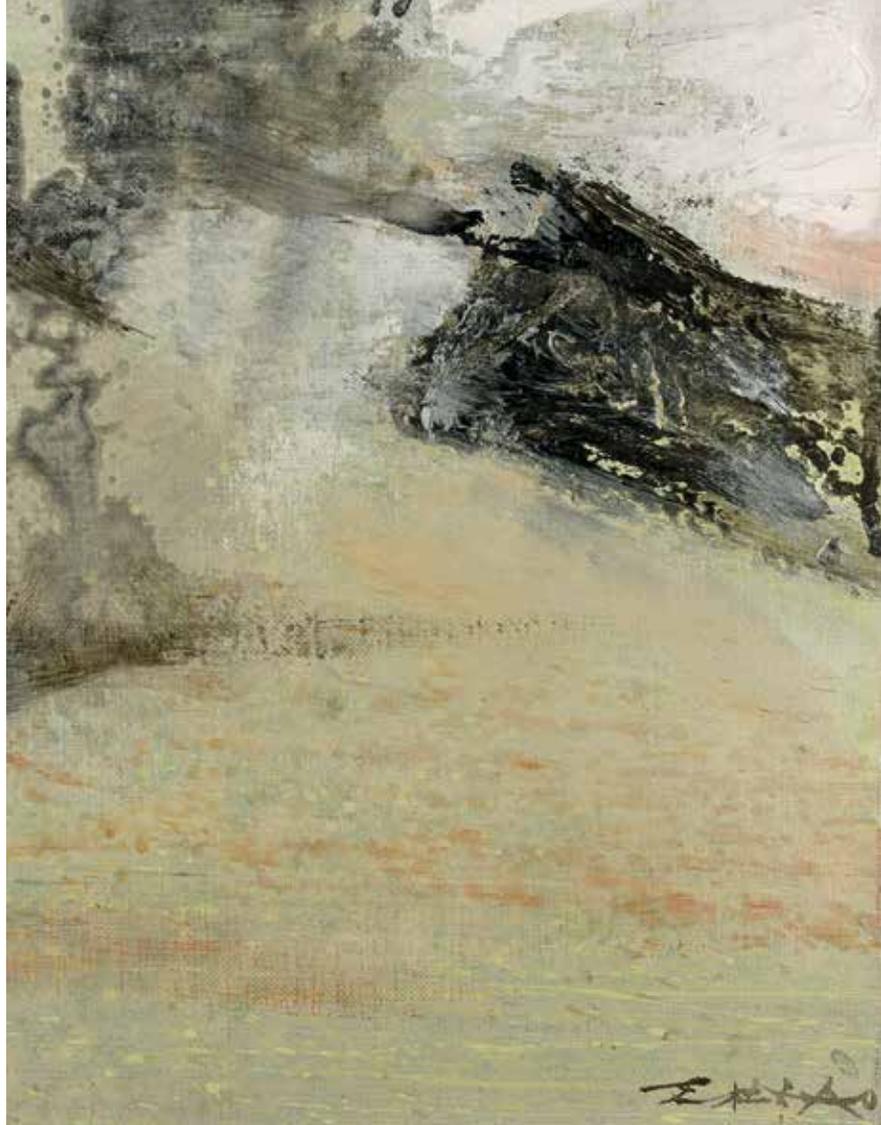
– Yves Bonnefoy, extrait du texte sur le lot 32 dans le catalogue
d'exposition à la Galerie Thessa Herold en 1997.



ZAO Wou-Ki

1920-2013

30.II.94 – 1994



Fr

«L'espace est silence», tel est le titre de l'exposition rétrospective consacrée à Zao Wou-Ki au Musée d'Art Moderne en 2018-19. La puissance de ces mots nous guide à travers l'œuvre du maître.

Tout d'abord, l'espace. Zao Wou-Ki l'occupe à la mesure de la densité signifiante d'un texte sur une page. Il le condense, il l'allège, il l'assouplit. Sa peinture vient peupler la toile pour acquérir la mesure juste, l'harmonie parfaite qui emplit l'œil.

Les deux œuvres présentées ici (lots 32 et 34) se révèlent les exemples parfaits pour illustrer sa maîtrise de l'espace.

Dans *30.II.94*, réalisé en 1994, soit huit ans après le lot 32, la majeure verte succède à la bleue.

Ici, tout se concentre au milieu du tableau. Le même découpage tripartite de l'espace est respecté mais l'agencement est différent. L'espace semble s'effacer pour offrir la forêt de signes centrale qui s'ouvre véritablement comme si les deux bandes supérieure et inférieure lui proposaient une place d'expression : la révélaient. Ainsi le fond vert paraît presque se diluer ou s'estomper, comme le rideau d'une scène centrale qui s'effacerait pour laisser le spectacle se dérouler.

De larges nuées noires circulaires s'échappent du centre créant un spectaculaire jeu d'ombres contrastant avec le traitement du noir profond et tout en matière en marge de la toile.

En

"Space is silence" was the title of the retrospective dedicated to Zao Wou-Ki at the Paris Museum of Modern Art in 2018-9. The potency of these words guides us through the master's works.

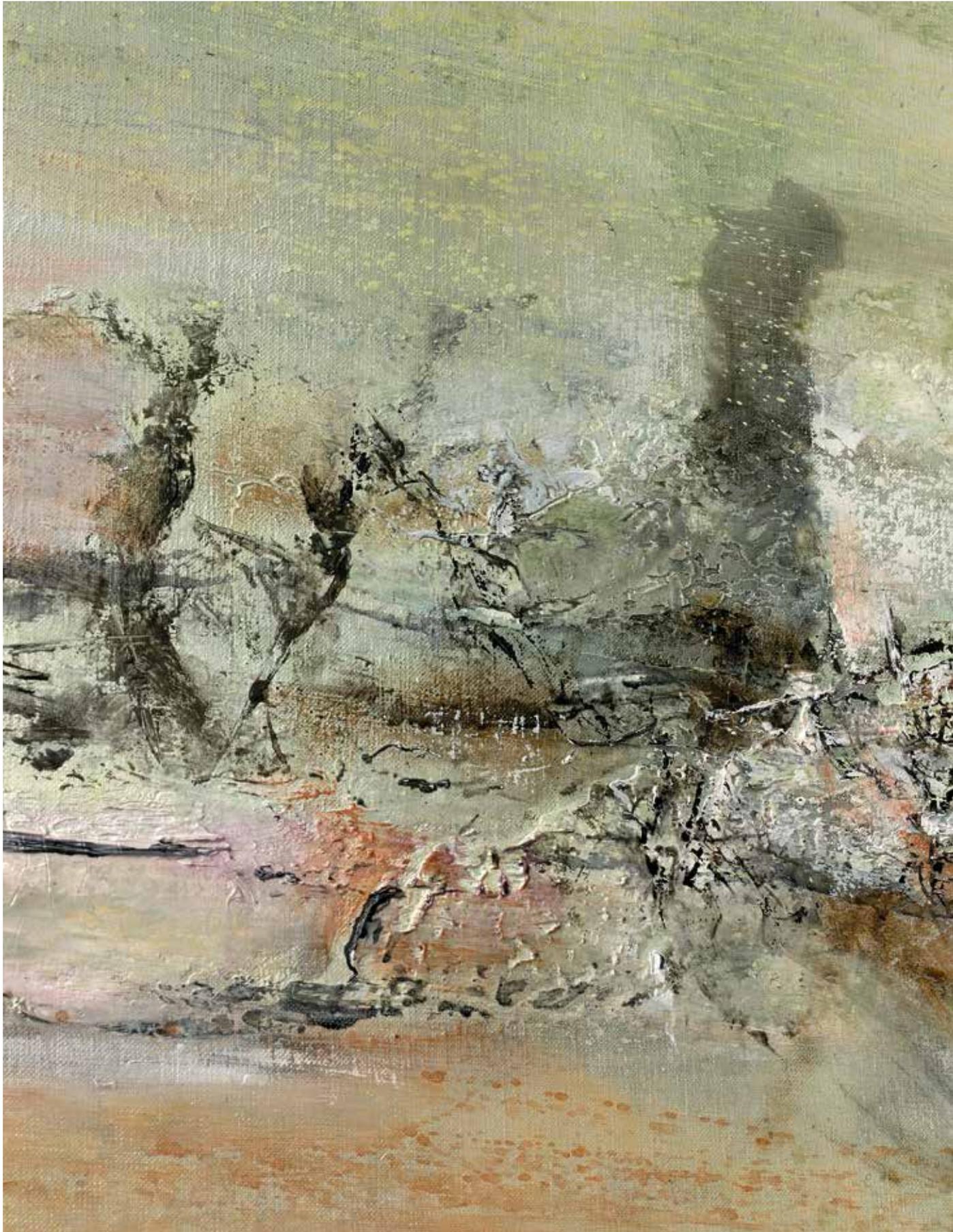
First of all, space. Zao Wou-Ki occupied space like the meaningful density of a narrative on a sheet of paper. He abridged it, reduced it, and smoothed it. His painting inhabits the canvas, acquiring the right measure and perfect harmony, which fills the eye.

The two works presented here (lots 32 and 34) perfectly illustrate his mastery of space.

In *30.II.94*, painted in 1994, eight years after the lot 32, dominant greens took over from

blues. Here, everything is focused on the centre of the work. The same tripartite division of space is respected but the layout is different. Space seems to fade away, offering up the central forest of symbols that unfolds as if the upper and lower bands were providing it with a forum for expression, revealing it. Thus, the green background almost seems to be diluted or fading, like a stage curtain sweeping back to allow a show to take place.

Large, black circular clouds escape from the centre, creating spectacular shadows that contrast with the treatment of the deep, textured black around the painting's edges.



33

ZAO WOU-KI

1920-2013

Sans titre – 1984

Encre de Chine sur papier
Signé en chinois et en pinyin et daté
en bas vers le centre droit «Zao, 84»
102 × 103,70 cm

Provenance:

Collection particulière, Paris
(acquis directement auprès de l'artiste)
À l'actuel propriétaire par descendance

Expositions:

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville
de Paris, *Passions privées - Collections
particulières d'art moderne et
contemporain en France*, décembre 1995-
mars 1996, reproduit en noir et blanc
sous le n°20, p. 341

Bibliographie:

B. Noël, *Zao Wou-Ki - Encres*, Éditions
Librairie Séguier, Paris, 1989,
reproduit sous le n°9 bis, p. 18

Un certificat à la charge de l'acquéreur
pourra être délivré par la Fondation
Zao Wou-Ki.

*India ink on paper; signed in Chinese
and Pinyin and dated lower centre right;
40 1/8 × 40 7/8 in.*

70 000 - 90 000 €

«(...) une impression de fluidité peut
se manifester dans la technique à l'encre
de Chine, réintroduite durablement
par le peintre [Zao Wou-Ki] grâce
à l'insistance d'Henri Michaux.»

– Extrait du dossier pédagogique du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
sur l'exposition *Zao Wou-Ki* en 2018



ZAO WOU-KI

1920-2013

17.9.86 – 1986

Huile sur toile

Signée en chinois et en pinyin «Zao»
 en bas à droite, contresignée en pinyin
 et titrée au dos «Zao Wou-Ki, 17.9.86»
 60 × 73 cm

Provenance:

Galerie Protée, Toulouse (acquis
 directement auprès de l'artiste)
 Collection particulière, Toulouse
 À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie:

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

Un certificat à la charge de l'acquéreur
 pourra être délivré par la Fondation
 Zao Wou-Ki.

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

*Oil on canvas; signed in Chinese
 and Pinyin lower right, signed again
 in Pinyin and titled on the reverse;
 23 5/8 × 28 3/4 in.*

400 000 - 600 000 €

«Peindre, peindre, – Toujours peindre –
 Encore peindre – Le mieux possible,
 le vide et le plein – Le léger et le dense –
 Le vivant et le souffle.»

– Zao Wou-Ki



ZAO WOU-KI

1920-2013

17.9.86 – 1986



Zao Wou-Ki, *Hommage à Matisse*, 02.02.86, 1986
© Musée d'Art Moderne, Paris

Fr

Dans *17.9.86*, l'artiste choisit subtilement de fragmenter sa toile en trois zones qui se détachent horizontalement : la partie inférieure se concentre sur l'application d'un bleu imposant qui s'éclaircit progressivement. Le traitement qui varie d'une couche épaisse à un travail en dentelles, tels des filaments de signes qui se décomposent pour épouser le fond, évoque le sac et le ressac.

À cette première partie, succède un temps différent, celui de la transition vers la lumière qui se caractérise par une nuée grisée à la forme évolutive rappelant l'aspect vaporeux et changeant du nuage.

Enfin éclate la lumière, comme le point d'orgue final orchestrant tout le reste et le chargeant de sens.

Cette cadence croissante est dictée, facilitée par la gestion de l'espace qui, à elle seule, déploie tout le rythme du tableau.

Par ailleurs, *17.9.86* réalisée en 1986 s'inscrit dans une période

pendant laquelle Zao Wou-Ki rend hommage à Matisse (avec notamment *Hommage à Matisse I – 02.02.86*, 1986 de la Collection du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris). La palette de *17.9.86* révèle les subtilités des couleurs noir, bleu, rose et gris caractéristiques de ce moment dans l'œuvre du peintre.

Ce cadeau pour l'œil s'apprécie en « silence ». Les œuvres de Zao Wou-Ki se consomment dans la contemplation infinie de ce recueil secret qui contient une multitude d'embranchements, comme autant de sens de lecture. Ce silence qu'imposent les œuvres va de pair avec une certaine aura, inhérente à ses peintures. Le troisième terme de l'équation conjuguant espace et silence est peut-être alors la distance, celle du respect pour de tels chefs d'œuvres, celle de la spiritualité qu'implique leur lecture.

En

In *17.9.86*, the artist artfully chose to separate his canvas into three horizontal zones. The lower part focuses on the application of an imposing blue that gradually lightens. The treatment varies from a thick layer to a lace thread, like filaments of symbols that break down to espouse the background, bringing to mind the swash and backwash of waves.

A different phase follows on from this first segment, that of the transition towards the light. This is characterised by a greyish form whose fluctuating appearance calls to mind the gauzy, shifting aspect of a cloud.

Finally, light bursts through, like the climax that orchestrates the rest, bringing meaning to it.

This increasing tempo is ordained and facilitated through his mastery of space, which alone reveals the painting's rhythm.

Furthermore, *17.9.86*, painted in 1986, was made at a time when

Zao Wou-Ki was paying tribute to Matisse (in particular with *Hommage à Matisse I – 02.02.86*, 1986 from the Collection of the Paris Museum of Modern Art). The palette used for *17.9.86* reveals the subtleties of the hues of black, blue, pink, and grey that were characteristic of that period in the painter's oeuvre.

This gift for the eye is appreciated in "silence". Zao Wou-Ki's works are consumed in the infinite contemplation of a secret communion with its tremendous intricacies, providing a multitude of interpretations. The silence imposed by the works goes hand in hand with a certain aura that is inherent to his paintings. Therefore, the third expression in the equation combining space and silence is possibly distance, that which is used to show respect for such masterpieces, that of the spirituality of their reading.



Judit REIGL

1923-2020

Sans titre – 1961

Huile sur toile

Signée et datée au dos «Reigl, 1961»

83 × 104 cm

Provenance:

Galerie van de Loo, Munich

Collection particulière, Allemagne

*Oil on canvas; signed and dated
on the reverse; 32 ⁵/₈ × 41 in.*

60 000 - 80 000 €



Judit REIGL

1923-2020

Sans titre – 1961



Judit Reigl, *Écriture en masse*, 1959
© PH Boudraux

Fr

«Le plus passionnant – le plus difficile aussi – c’est (...) de guetter, de pouvoir saisir (au jeu de l’apparition-disparition) l’instant d’un équilibre instable et précaire, d’arrêter la peinture – suspendre le temps à la frontière de la naissance de la mort.» La tension que cherche Judit Reigl dans l’élaboration de ses peintures est celle qui la guette depuis son plus jeune âge. Ballottée permanente de son identité blessée, à mi-chemin entre sa Hongrie natale dont elle s’échappe clandestinement à 27 ans après huit tentatives avortées et 35 km de marche à travers la zone russe, et la France qui l’accueille non sans obstacle.

L’œuvre présentée ici et réalisée en 1961 explicite cette tension. D’un fond clair, se dégagent le noir, appliqué en masse, dans la spontanéité d’un mouvement rapide (Judit Reigl admire la vitesse d’exécution de Georges Mathieu), et le rouge se révélant au centre de la masse sombre, comme une cicatrice suspendue sur la toile.

Cette période correspond à la réalisation de sa série *Écritures en masse* (1959-1965). «La peinture est placée par masses sur la toile. J’avais acheté un matériau qui sert aux maçons: un noir broyé qui sèche lentement, en profondeur, pendant des années, ainsi je travaillais toujours sur six à huit toiles en même temps. À partir d’un fond blanc, je plaçais sur la toile les mottes de peinture avec une lame souple et arrondie, quelquefois une simple baguette de bois, et je les «montais» ensuite de bas en haut sur la toile, en recouvrant, avec ce noir broyé, les couleurs plus légères placées en dessous.»

Sans titre, forte de ces expérimentations déploie un exceptionnel mouvement: le rapport des masses de couleurs à l’espace évolue comme des nuages en apesanteur.

En

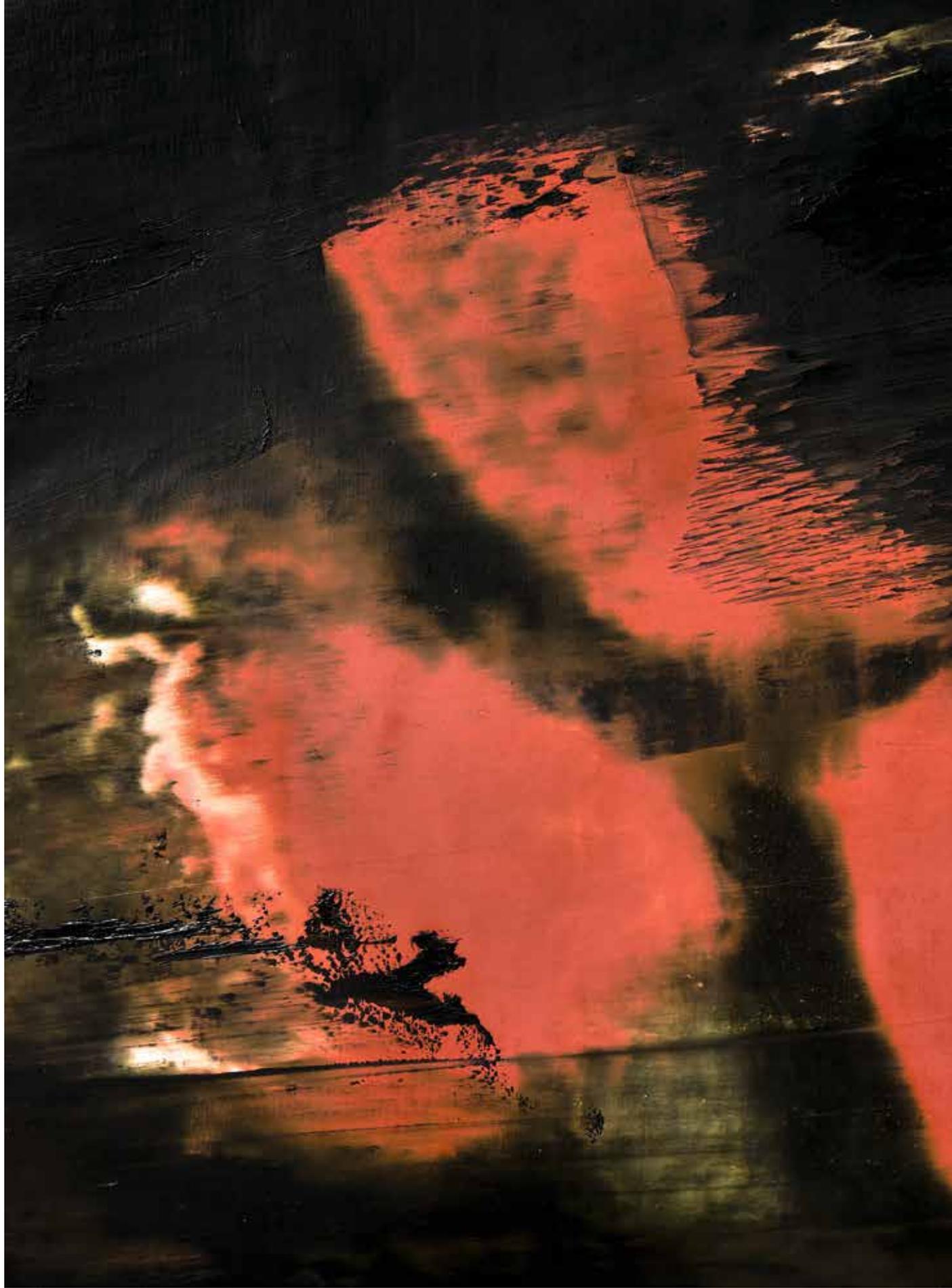
“What’s most fascinating – and most difficult too – is (...) to keep watching, to grasp (in this game of appearing and disappearing) the very moment of unstable and precarious balance when one must stop painting – bring time to a standstill on the very threshold of the birth of death.” The tension that Judit Reigl sought in the elaboration of her paintings was the tension she had been seeking from a very early age. She was constantly torn by her troubled identity, at a crossroads between her native Hungary that she covertly escaped at the age of 27 after eight aborted attempts and a 35 km walk through Russian territory and France where her welcome was not unhindered.

The work presented here and painted in 1961 expresses that tension. Standing out against a light background is black, applied thickly, with the spontaneity of a rapid movement (Judit Reigl admired Georges Mathieu’s speed of execution), and red, which

appears in the centre of the black, like a scar hanging on the canvas.

It is during this period that she painted her series *Écritures en masse* (1959-1965). “The paint is applied thickly to the canvas. I had purchased some equipment used by masons: a crushed black that dries slowly, outwards from the depths, over the years. Hence, I always worked on six to eight paintings at a time. Starting with a white background, I would place mounds of paint on the canvas using a supple, rounded blade, or sometimes a simple wooden stick, and I would then increase their depth, working from the bottom of the canvas upwards, covering the lighter colours placed beneath with this ground black.”

Drawing on these experiments, *Sans titre* shows exceptional movement: the relationship between the masses of colours and space evolves like clouds floating weightlessly.



Joan MITCHELL

1925-1992

Sans titre – Circa 1975

Huile sur toile
 Signée au dos «Joan Mitchell»
 et dédicacée sur le châssis
 «Joan Mitchell pour Bozo»
 46 × 38 cm

Provenance:

Don de l'artiste à Dominique Bozo
 À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie:

*Joan Mitchell: Choix de peintures,
 1970-1982*, Éditions ARC, Musée d'Art
 Moderne de la Ville de Paris, Paris,
 1982, reproduit en noir et blanc
 (non paginé)

*Oil on canvas; signed on the reverse
 and dedicated on the stretcher;
 18 1/8 × 15 in.*

120 000 - 180 000 €



Joan Mitchell dans son atelier
 au début des années 80 D.R.



Joan MITCHELL

1925-1992

Sans titre – Circa 1975



Claude Monet, *Nymphéas*, 1907
 @ Museum of Fine Arts, Houston

Fr

Dans un entretien accordé à Suzanne Pagé et Béatrice Parent en 1982, l'artiste américaine Joan Mitchell revient sur ses deux passions «J'étais déchirée car je faisais aussi de la poésie et vers onze ans j'ai dû choisir». Au regard de ses peintures, la question se pose autrement : a-t-elle vraiment choisi ? Ses œuvres, dans lesquelles l'abstraction investit l'espace, sont autant de pages écrites et offertes à la contemplation du regard. Patrick Waldberg, auteur de l'ouvrage consacré à l'artiste et intitulé *La Différence* (1992), affirme que la peinture de Joan Mitchell est «écriture». «Je n'ai pas été habituée aux mots mais je suis littéraire», dit-elle encore. Des poèmes peints, elle en rédige avec fougue pour fixer sur la toile un ersatz de sensation.

Joan Mitchell est née à Chicago en 1925. En 1955, elle s'installe en France avec son compagnon, le peintre québécois Jean-Paul Riopelle avec qui elle entretient une relation longue et tourmentée et qui inspire profondément sa peinture. Ils habitent d'abord le 15^e arrondissement à Paris puis déménagent à Vétheuil en bord de Seine, pour enfin s'installer à Giverny.

L'œuvre présentée ici intitulée *Sans titre* date de circa 1975, soit à peine deux ans avant sa rupture avec Riopelle et l'année suivant sa grande exposition personnelle au Whitney Museum of American Art de New York sur les dix dernières années de son parcours. Animée de bleu et noir profonds, l'œuvre met en scène des empâtements créant de gracieux reliefs

En

dans la composition. Autour de ce dialogue vaporeux se figent des nuées de lumière, des touches rosées et blanches qui encadrent subtilement l'obscurité. Les tonalités de l'œuvre évoquent les peintures qu'elle réalise sur le thème du tilleul, inspirées notamment de l'arbre qui se trouvait dans sa propriété de Vétheuil. La raison du choix de cette dernière s'inscrit dans le souvenir de Monet qui habite le couple et notamment Joan Mitchell. En effet, Monet habite aussi Vétheuil avant de s'installer à Giverny. *Sans titre* peut ainsi faire écho à *Nymphéas* de Monet (1907, 91 × 81 cm, conservée au Musée des Beaux-Arts de Houston). Alors que l'œuvre de Mitchell se délie dans une abstraction expressionniste dont les touches miment les reflets de l'eau, la peinture de Monet, plus figurative décrit les mêmes couleurs, les mêmes subtilités d'ombre et de lumière dans une dynamique, pour l'un comme l'autre, au plus proche de la nature. Il est intéressant par ailleurs de souligner la dédicace de l'artiste sur le châssis : «Joan Mitchell, pour Bozo». En effet, cette toile est offerte à Dominique Bozo lors de l'exposition personnelle de Joan Mitchell au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1982. A l'époque, Dominique Bozo dirige le musée (1981-1986) qui œuvre pour l'acquisition de chefs d'œuvres de Matisse, Mondrian et Miró et pour l'ouverture des collections françaises aux artistes américains notamment Pollock et de Kooning. *Sans titre* est restée dans la famille jusqu'à aujourd'hui et témoigne de l'importance de la relation entre musées et artistes.

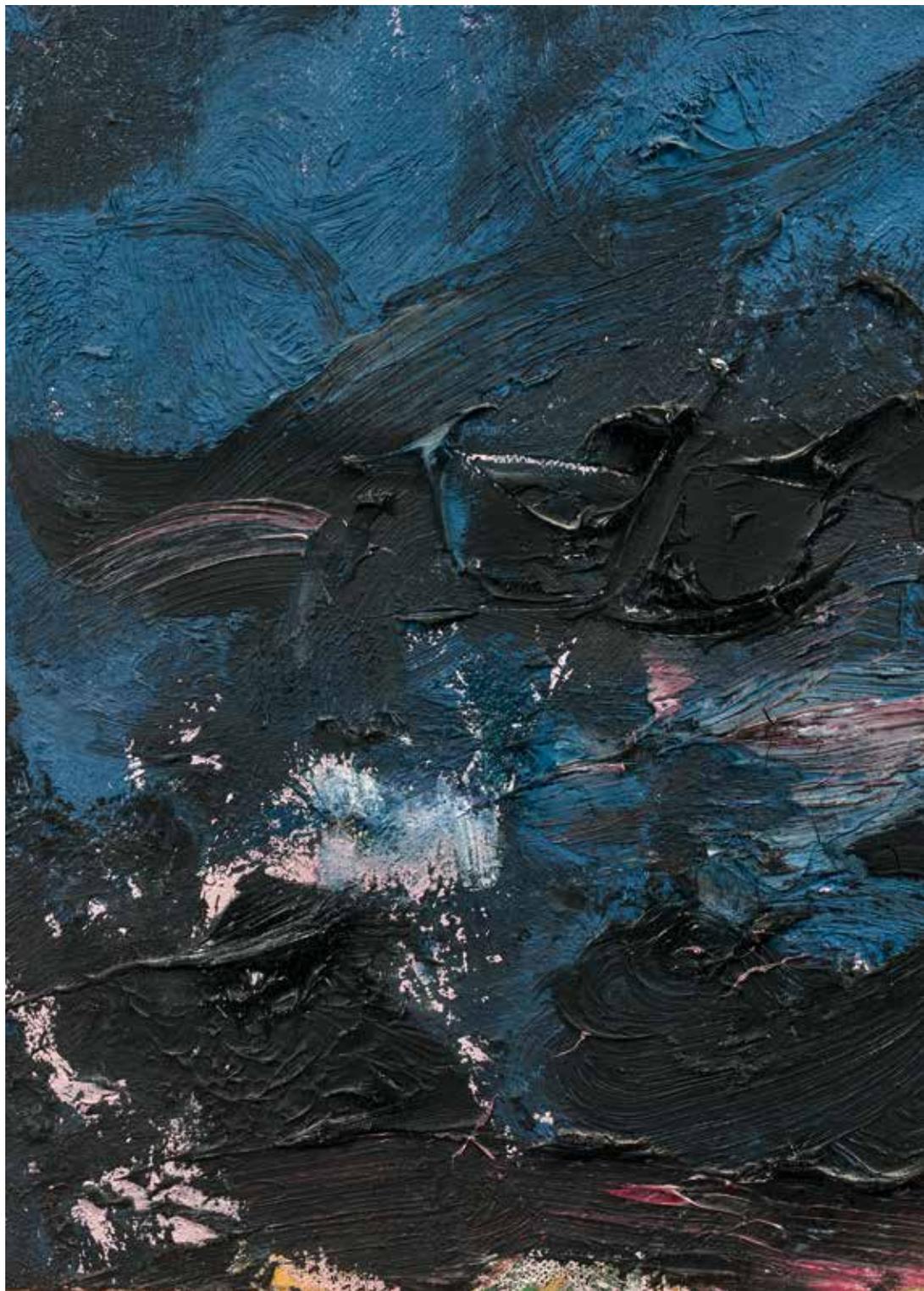
In an interview with Suzanne Pagé and Béatrice Parent in 1982, American artist Joan Mitchell discussed the two things she was passionate about. "I felt torn between the two, as I also wrote poetry. And around the age of 11, I had to make a choice." When you look at her paintings, you see the question in a different light. Did she really choose? Her works, which are pure abstraction, are like so many pages of poetry written and offered to the reader's gaze. Patrick Waldberg, the author of the work on the artist entitled *La Différence* (1992), said that Joan Mitchell's paintings were in fact "prose". "I was never used to words but I am literary," she would say. She passionately composed painted poetry in order to secure a substitute for feelings onto the canvas.

Joan Mitchell was born in Chicago in 1925. In 1955, she settled in France with her partner, Quebecois painter Jean-Paul Riopelle with whom she had a long and troubled relationship and who profoundly inspired her works. They first lived in the 15th arrondissement of Paris and then moved to Vétheuil on the banks of the Seine, finally settling in Giverny.

The work presented here, called *Sans Titre* dates from around 1975, barely two years before she broke up with Riopelle and one year after her major solo exhibition at the Whitney Museum of American Art in New York, which was a retrospective of her works from the preceding ten years. The work mingles deep blue and black, its impasto creating

graceful three-dimensional patterns in the composition. Around this vaporous dialogue are clouds of light pink and white touches that subtly frame the obscurity. The work's tones bring to mind the paintings she made of linden trees, particularly inspired by the tree on her land in Vétheuil. The reason for her choosing this tree lies in the couple's and, in particular, Joan Mitchell's souvenir of Monet. Monet also lived in Vétheuil before settling in Giverny. *Sans Titre* could also be an echo of *Nymphéas* by Monet (1907, 91 × 81 cm, conserved at the Houston Museum of Fine Arts). Whilst Mitchell's work unfolds in an Expressionist Abstraction where the strokes mimic the water's reflections, Monet's more Figurative painting exposes the same colours, the same subtleties of shade and light in a dynamic that, in both works, is as close to nature as can be.

It is also interesting to point out the artist's mark on the frame: "Joan Mitchell, for Bozo". Effectively, Dominique Bozo was given this work during Joan Mitchell's solo exhibition at the Paris Museum of Modern Art in 1982. At the time, Dominique Bozo was the museum's Director (1981-1986). He endeavoured to acquire masterpieces by Matisse, Mondrian, and Miró, and open up the French collections to American artists, particularly Pollock and de Kooning. *Sans Titre* remained in the family until today, and it reflects the importance of relationships between museums and artists.



Jean-Paul RIOPELLE

1923-2002

**Hommage à Marquet
ou Prairial – 1948**

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche
«Riopelle, 48», contresignée au dos
«Riopelle»

89,50 × 116 cm

Provenance:Galerie Paul Fachetti, Paris
Collection Michel Tapié, Paris
Galerie Stadler, Paris, 1948
Collection particulière, Munich
Galleria di Spazio, Rome
Galerie Couleurs du Temps, Genève
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire
en 1992**Expositions:**Rome, Galleria di Spazio, *Caratteri
della pittura d'oggi*, juillet 1954, n°6
Bremen, Graphisches Kabinett, *Wolfgang
Werner KG, Nach 1945*, automne 1989
Paris, Centre Culturel Canadien, *Refus
global (1948): le manifeste du mouvement
automatiste*, octobre-novembre 1998,
p. 95**Bibliographie:**H. Dufresne, journal *La Patrie*,
*Jean-Paul Riopelle, un des grands
espoirs de la jeune peinture de l'École
de Paris*, 25 mai 1952, reproduit
en noir et blanc p. 26
Revue l'Œil n°18, *Pierre Schneider
et Jean-Paul Riopelle*, juin 1956
Y. Riopelle, *Jean-Paul Riopelle,
Catalogue Raisonné, Tome 1, 1939-1953*,
Éditions Hibou, Hainaut, 1999, reproduit
sous le n°1948.005H.1948, p. 368Nous remercions Madame Yseult Riopelle
pour les informations qu'elle nous
a aimablement communiquées.*Oil on canvas; signed and dated lower
left, signed again on the reverse;
35 1/4 × 45 5/8 in.*

400 000 - 500 000 €

Jean-Paul Riopelle dans son studio
rue Durantin, 1952 © John Craven



NOS ARTISTES EN EUROPE

JEAN-PAUL RIOPELLE, UN DES GRANDS ESPOIRS DE LA JEUNE PEINTURE DE L'ÉCOLE DE PARIS

PARIS, 14. — (Par Henri DUFRESNE, correspondant de la « Patrie », journaliste accrédité auprès du gouvernement de la République française.)

JE VOUS parlerais bien de Paris en fleur, du soleil qui depuis trois jours nous a amené une chaleur estivale et qui chaque matin met des flammes aux coupoles. Je vous dirais bien que Paris n'a jamais été aussi beau, que la pointe du Vert-Galant vue du Pont des Arts n'a jamais offert plus frais paysage et que les fleurs des cerisiers n'ont jamais fait plus beau cadre à la Tour Eiffel. Je voudrais bien vous montrer, en grand et en détail, ce Paris printanier dans la valse brillante de tous ses rubans et dans le feu d'artifice de tout son prisme. Et la Seine nonchalante qui le boucle d'un long ruban jaune. Mais j'ai à vous entretenir aujourd'hui d'un autre sujet, qui n'est pas tout à fait étranger puisqu'il s'agit d'un peintre, c'est-à-dire de peinture. Qui dit peinture dit couleurs et qui dit couleurs évoque le printemps.

J'AI à vous parler d'un jeune peintre canadien qui nous fait honneur et qui s'est déjà taillé une place fort enviable dans le monde artistique parisien. On pourrait même dire qu'il est au premier rang pour ce qui est de la peinture d'avant-garde. La critique le tient pour l'un des plus grands espoirs de la jeune peinture de l'École de Paris. Ce peintre, c'est Jean-Paul Riopelle. Le grand critique d'art Georges Duthuit, gendre de Matisse, l'appelle: "un peintre de l'éveil". Riopelle occupe une place toute particulière dans la peinture non-figurative.

LE COURAGE DE SA VOCATION

JEAN-PAUL RIOPELLE a accompli ce véritable tour de force, dû à son talent et à son courage, de vivre de sa peinture dans ce Paris déjà fourmillant d'artistes venus non seulement de tous les coins de la France, mais aussi de toutes les parties du monde. Riopelle, qui est marié et père de deux enfants, gagne, je ne dirai pas richement, mais honorablement sa vie, dans le meilleur sens du terme. Ce qui impressionne chez ce jeune artiste de 28 ans, c'est, — outre le talent — un courage à toute épreuve et il en a donné maintes preuves. Riopelle est venu à Paris pour la première fois en 1946. Comme il n'avait guère d'argent, il s'engagea comme gardien de bestiaux pour faire la traversée. Il retourna au Canada par le même moyen en 1947, puis, la même année, il regagna la France qu'il n'a pas quittée depuis. "J'ai toujours voyagé à fond de cale", me disait l'autre jour Riopelle avec une délicate ironie. Non sans une pointe d'amertume, cependant.

PREMIERE EXPOSITION



UNE TOILE DE JEAN-PAUL RIOPELLE — Hommage à Marquet
Mais la couleur seule peut rendre justice à l'oeuvre.
(Photo Paul Fachetti, Paris)

position des toiles de Riopelle à la Galerie Nina Dausset. En 1949, sa présence au Salon des Surindépendants est très remarquée par le critique d'art bien connu Patrick Waldberg qui écrit ce qui suit ("Paru", No 56, livraison de décembre):

"... Nous avons réservé pour la fin ce qui, dans ce Salon, nous paraît constituer un véritable événement. C'est l'unique peinture de RIOPELLE: elle éclate avec un fracas de bombe et une lumière de fusée, faisant disparaître tout ce qui l'entoure (...). Alors que presque toute la production picturale actuelle se caractérise par un commun aspect étéint, asymptote

tire tous ses effets de la peinture pure. Les collectionneurs réputés les plus avisés s'intéressent passionnément à cette aventure: Michel Tapié de Celeyran, neveu de Toulouse-Lautrec organise en 1951 une grande exposition de Jean-Paul Riopelle au Studio Paul Fachetti: en plein centre de Saint-Germain-des-Prés. Les critiques les plus éminents, tels que Georges Duthuit, le spécialiste du fauvisme et gendre de Matisse, vient quatre ou cinq fois passer de longues heures devant les toiles de Riopelle. Des articles importants lui sont consacrés dans les célèbres "Cahiers d'Art" et les grandes revues scandinaves.

Extrait de l'article de journal La Patrie, 25 mai 1952 où le lot 37 est reproduit D.R

Jean-Paul RIOPELLE

1923-2002

Hommage à Marquet
ou Prairial – 1948

Fr

«Je n'ai jamais fait un seul tableau abstrait», affirme Jean-Paul Riopelle. Le peintre canadien, qui s'associe avec les surréalistes en 1948 pour leur préférer l'abstraction lyrique, met en forme une écriture gestuelle, qui suggère l'infini des paysages de son pays natal tout en faisant écho au signifié toujours présent dans le titre. Ici, *Prairial* évoque le neuvième mois du calendrier républicain français. 1948, année de réalisation de *Prairial*, constitue un moment important dans la carrière de l'artiste. En effet, est publié l'ouvrage *Refus global*, rédigé par le chef de file des automatistes, Paul-Émile Borduas, suite à la suggestion de Riopelle,

qui réalise par ailleurs l'aquarelle de couverture. Manifeste anticlérical, contestataire et anarchiste, le texte dénonce l'obscurantisme de la société québécoise et préconise une approche intuitive expérimentale non représentative. *Prairial* s'inscrit donc dans ce contexte réactionnaire et négationniste : sa virulence, son esprit critique se traduisent dans la peinture qui se charge d'une énergie palpable.

En effet, ce tableau, extrêmement novateur, chargé de l'expérience automatiste de Riopelle, se singularise par son traitement expressionniste abstrait et par l'utilisation de techniques variées auxquelles l'artiste s'essaie :

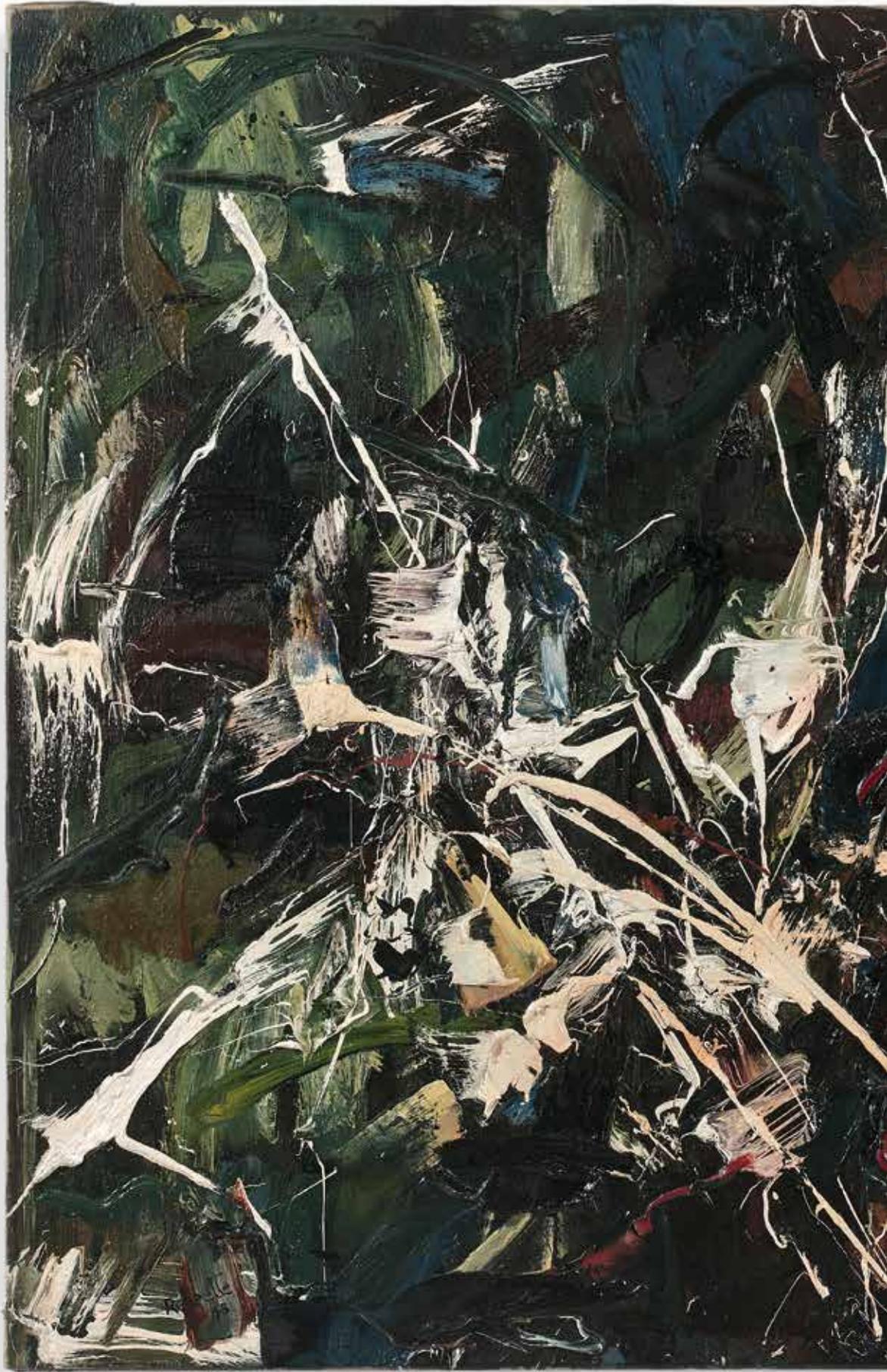
En

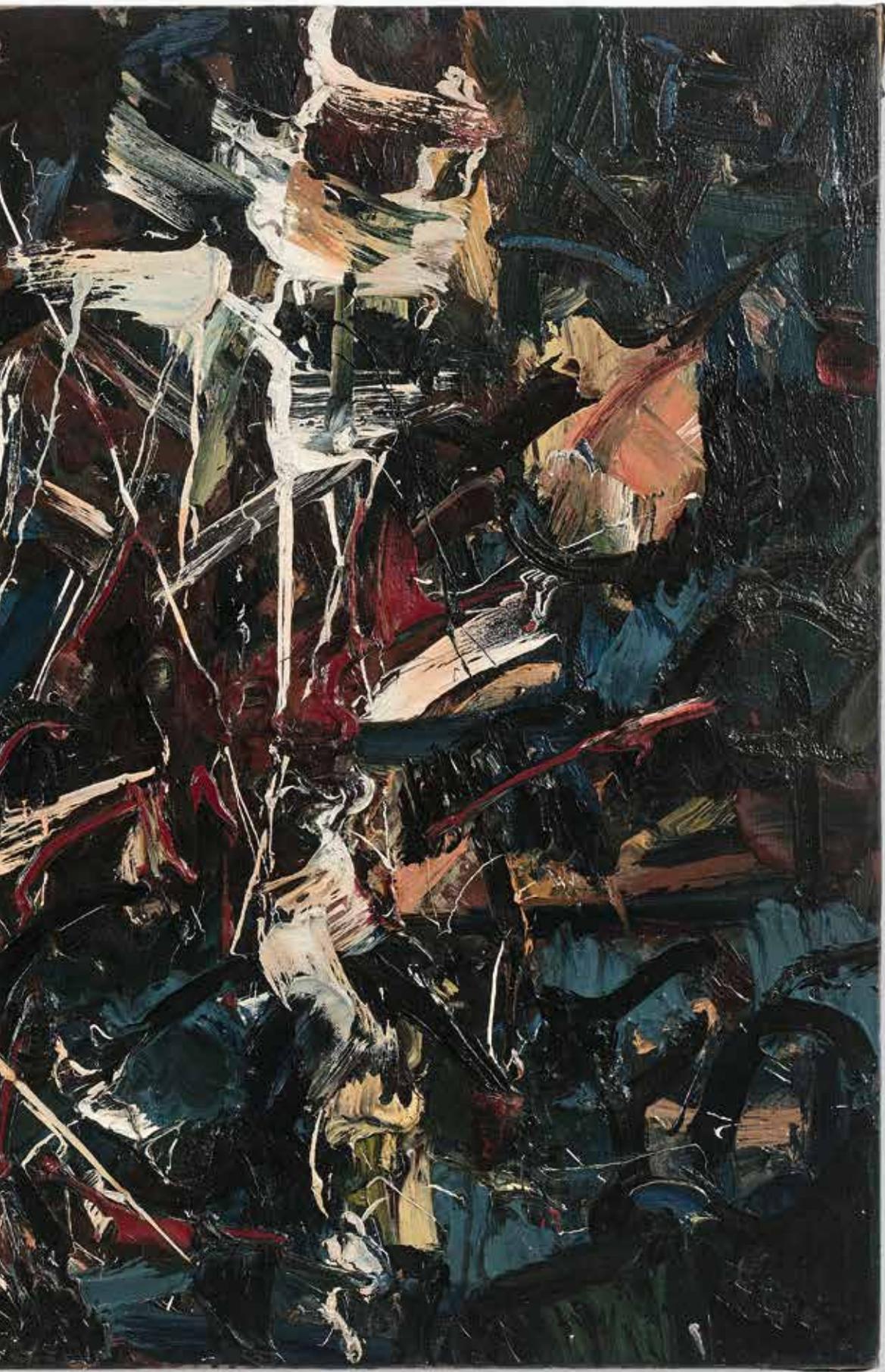
"I've never painted a single Abstract work," stated Jean-Paul Riopelle. The Canadian painter joined the Surrealists briefly in 1948, finally preferring Abstraction Lyrique, shaping a technique that brought to mind the boundless landscapes of his homeland whilst echoing the meaning that was always in the work's name. Here, *Prairial* evokes the ninth month of the French Republican calendar.

1948, the year the artist painted *Prairial*, was a crucial time in his career. It was the year of the publication of the work *Refus global*, written by the leader of the Automatistes, Paul-Émile

Borduas, at the suggestion of Riopelle, who also painted the watercolour for the book's cover. The text, which was an anti-establishment, anticlerical, and anarchist manifesto, decried the obscurantism of society in Quebec and recommended an experimental, intuitive, non-representative approach. *Prairial* was created in that reactionary and negationist context. Its virulence and critical nature were transposed in the painting, which was charged with tangible energy.

This ground-breaking work, influenced by Riopelle's Automatiste experience, is characterised by its Abstract Expressionist





Jean-Paul RIOPELLE

1923-2002

**Hommage à Marquet
ou Prairial – 1948**Jackson Pollock, *No. 5*, 1948 D.R.

Fr

couleurs, empâtements, utilisation du pinceau et de la spatule. L'artiste laisse libre cours à sa créativité et renouvelle en profondeur le langage artistique de l'époque pour récolter les fruits de ses recherches théoriques (Prairial est le mois des récoltes des prairies).

Il travaille ici tout en matière. D'un fonds noir, surgissent des éclats de vert, orangé, bleu et blanc. Tout se passe comme si cette forêt de signes faisait émerger le sens progressivement : plus on se penche vers le tableau, plus la lecture s'épaissit et s'enrichit.

Dans *No. 5* de Jackson Pollock, réalisée, comme *Prairial*, en 1948, l'artiste américain décline la même palette. Les couleurs, arrosées, déversées et égouttées sont autant d'expérimentations sur lesquelles Riopelle se penche dans *Prairial*. La fluidité des peintures appliquées sur les deux toiles est caractéristique de l'expressionnisme abstrait

évoqué plus haut. Les couleurs blanches de Riopelle dressent une parenté certaine avec les drippings de Pollock.

Les deux peintures appliquent la technique du all-over en investissant complètement l'espace de la toile sans homogénéité, créant une intensité unique sans hiérarchie entre les éléments, focalisant l'attention et laissant l'inconscient s'exprimer pleinement.

Pourtant, Riopelle a toujours refusé d'être associé à Jackson Pollock, arguant leurs différences dans les moyens et les méthodes de création, se référant notamment à la distance du peintre par rapport à sa toile.

Pour autant, les deux œuvres sont tout aussi visionnaires l'une que l'autre : leur énergie vitale et le déploiement de liberté se ressentent jusqu'à transmettre leur vivacité au spectateur.

En

treatment and by the use of various techniques that the artist was trying: filaments, impasto, the use of brush and spatula... The artist gave free rein to his creativity. To reap the benefits of his theoretical research, he reinvented the artistic language of the period (*Prairial* was the month the pastures were harvested).

This work was produced using thick layers. Flashes of green, orange, blue, and white emerge from a black background. It is as if this forest of symbols gradually allowed meaning to emerge. The closer you draw to the painting, the denser and richer its reading becomes.

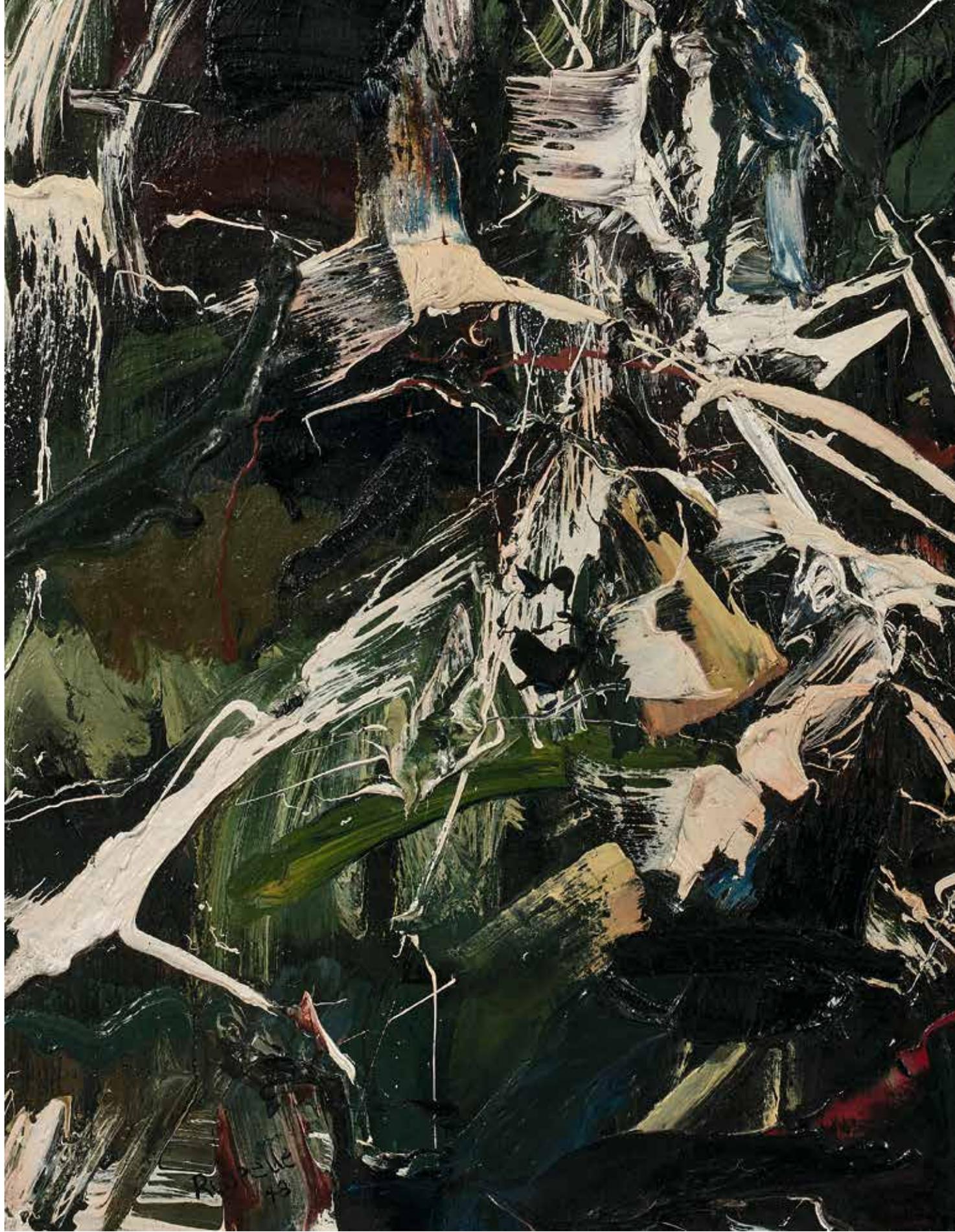
In *No. 5* by Jackson Pollock, painted, like *Prairial*, in 1948, the American artist used the same palette. The colours that were sprayed, poured, and dripped were experiments that Riopelle was working on in *Prairial*. The

fluidity of the paint applied to both canvases is typical of the Abstract Expressionism mentioned before. Riopelle's white filaments show a certain relationship to Pollock's drip paintings.

Both painters used the all-over technique, fully covering the canvas but without uniformity, creating unique intensity with no hierarchy between the elements, focussing attention and allowing the subconscious to express itself fully.

Yet, Riopelle always refused to have his name associated with Jackson Pollock, asserting the differences in their means and methods of creation, referring in particular to the painter's distance from his canvas.

Still, the two works are equally visionary: their vital energy and the deployment of freedom can be so strongly felt that they convey their vitality to the viewer.



38

Simon HANTAÏ

1922-2008

Étude en bleu – 1971

Huile sur toile
Signée du monogramme et datée
en bas à droite «S.H., 71»
133,50 × 117 cm

Provenance:

Galerie Jean Fournier, Paris
Vente, Paris, Étude Briest,
15 décembre 1999, lot 130
Collection particulière, Paris
(acquis au cours de cette vente)
À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans
le Catalogue Raisoné actuellement
en préparation par les Archives
Simon Hantaï.

Cette œuvre est enregistrée dans
les Archives de la Galerie Jean Fournier
sous le n°C.F.3.1.5.

*Oil on canvas; signed with the monogram
and dated lower right; 52 1/2 × 46 in.*

200 000 - 300 000 €



Simon HANTAÏ

1922 - 2008

Étude en bleu – 1971



Fr

«La toile est pliée uniformément et recouverte d'une seule couleur, afin d'obtenir de larges formes blanches (non colorées) découpées irrégulièrement». Les *Études* de Simon Hantaï occupent la période de 1968 à 1971 et l'artiste explique sa technique très simplement ici. L'œuvre proposée intitulée *Étude en bleu* date précisément de 1971, dernière année avant qu'il ne se consacre à sa série des *Aquarelles*. Le tableau témoigne donc d'une maîtrise parfaite du procédé et constitue un magnifique exemple de cette série d'huiles sur toile pour laquelle Simon Hantaï est particulièrement salué. En 1971, la Galerie Jean Fournier (d'où provient *Étude en bleu*) organise l'exposition «Le Pliage comme méthode: regard sur dix années».

En effet, la méthode du pliage se décline, à partir de 1960, sur toute la carrière de l'artiste, né en Hongrie en 1922 puis installé en France à partir de 1948. «Quand je plie, je suis objectif et cela permet de me perdre», affirme-t-il. Paradoxalement, la recherche de la rigueur en peinture lui donne les clés de la liberté. Application des théories kantienne en esthétique, Simon Hantaï fait sienne une règle fixée d'avance puis ouvre des brèches de liberté à l'intérieur même de cette règle. Ainsi, en pliant la toile suivant une technique précise, l'artiste peint à l'aveugle et provoque le hasard dans ses formes et couleurs en fonction des différents modes de pliages se traduisant dans le titre des séries. Dans la série des *Études*, proche de celle

En

“The canvas is folded uniformly and covered in a single colour in order to obtain large white (uncoloured) shapes that are cut irregularly.” Simon Hantaï's *Études* were created from 1968 to 1971 and the artist explained his technique very simply here. The work proposed, called *Étude en Bleu*, dates precisely from 1971, the final year before he devoted himself to his *Aquarelles* series. The work, therefore, shows his perfect mastery of the method and is a magnificent example of this series of oil paintings for which Simon Hantaï was particularly renowned. In 1971, the Galerie Jean Fournier (from which *Étude en bleu* has come to us) organised the “Le Pliage Comme Méthode: Regard sur Dix Années” (Pliage as

a Method: Retrospective of Ten Years) exhibition.

Effectively, the pliage method would be used, as of 1960, and throughout the career of the artist who was born in Hungary in 1922 and who moved to France as of 1948. “When I fold, I am objective and that allows me to lose myself,” he stated. Paradoxically, his search for rigour in painting gave him the keys to freedom. As for the application of Kantian theories in aesthetics, Simon Hantaï adopted a rule that had been set in advance and created opportunities for liberty within that rule. Thus, by folding the canvas according to a precise technique, the artist painted blind, allowing chance to participate in the creation of his

des *Mariales*, Hantaï fait appel à une couleur unique (ici le bleu) qui dialogue avec les parties blanches en réserve, dominant même sur la couleur et annonçant ainsi la série suivante des *Blancs*.

Cette présence importante du blanc s'adressant au bleu des plis, évoque les découpages-collages de Matisse. En effet, Hantaï affirme: «La toile est un ciseau pour moi»: par le geste du pli, Hantaï découpe sa toile tout en gardant la matière. Dans *La perruche et la sirène* de Matisse, constituée de formes à la gouache découpées et collées, les bleus, jaunes, roses et verts sont apposés sur le blanc, largement présent. On y retrouve la liberté de composition à l'intérieur d'une organisation assumée. Les deux artistes sollicitent la technique pour expérimenter les rapports entre lignes et couleurs. Les deux toiles semblent se déplier pour dévoiler un paysage rêvé, un idéal idyllique, quête éternelle de Matisse, qu'Hantaï partage et explore également.

Les couleurs choisies par les deux artistes – même si la palette de l'un est plus resserrée que celle de l'autre – expriment ce désir par leur vivacité et le rapport qu'elles entretiennent avec les marges blanches, aboutissant à une réflexion commune sur la lumière.

En revanche, alors que l'œuvre de Matisse s'affirme dans une planéité totale, celle d'Hantaï est comme sculptée par une montée en volumes des plis. En outre, l'artiste français fait intervenir la figuration alors que Simon Hantaï se laisse guider par l'abstraction qui sera son maître mot et l'érigera comme une de ses figures majeures.

shapes and colours according to the different methods of folding that are to be found in the series' titles. In the *Études* series, which was close to the *Mariales* series, Hantaï used a single colour (here, it is blue) that dialogues with the untouched white parts, which overshadow the colour and herald the following series of *Blancs*.

This important presence of white dialoguing with the blue in the folds calls to mind Matisse's Cut-Outs and Collages. Effectively, Hantaï stated: "For me, the canvas is a pair of scissors": by using the pliage gesture, Hantaï cuts his canvas whilst keeping all the matter. In *La Perruche et la Sirène* by Matisse, made up of cut-out gouache shapes that were stuck onto the canvas, the blues, yellows, pinks, and greens are placed on the white, which is widely present. There is freedom of composition within assumed organisation. The two artists used

the technique to experiment on the relationships between lines and colours. The two works seem to unveil a dreamed-of landscape, an idyllic ideal, Matisse's eternal quest, which Hantaï also shared and explored. The colours chosen by the two artists – even if one has a less extensive palette than the other – express that desire through their vivacity and their relationship with the white margins, leading to a common reflection on light.

On the other hand, where Matisse's work asserts its total flatness, the work by Hantaï seems to be sculpted by an upsurge in the volumes of the folds. Furthermore, the French artist integrated Figurative art in his work whereas Simon Hantaï let himself be guided by Abstract art, which would be his watchword, and of which he would become one of the leading figures.



Henri Matisse, *La perruche et la sirène*, 1952-53
© Stedelijk Museum, Amsterdam

Sam FRANCIS

1923-1994

Untitled – 1977-78

Acrylique sur papier marouflé sur toile
92,50 × 184 cm

Provenance:

Collection Llewellyn E. Thompson,
Washington
Smith Andersen Gallery, Palo Alto
(Californie)
Collection Plassart, Paris
À l'actuel propriétaire par cessions
successives

Expositions:

Palo Alto (Californie), Smith Andersen
Gallery, *Sam Francis: Recent Work*,
septembre-novembre 1985

Acrylic on paper laid down on canvas;
36 ³/₈ × 72 ¹/₂ in.

200 000 - 250 000 €





Sam FRANCIS

1923-1994

Untitled – 1977-78

Fr

«Ma peinture est venue de la maladie. J'ai quitté l'hôpital à travers ma peinture. Je souffrais dans mon corps [...] et c'est parce que je fus capable de peindre que je pus me guérir». L'œuvre de Sam Francis est une ode à la vie, une tentative de sauvetage par l'art, une catharsis. Son engagement en tant qu'aviateur dans l'armée américaine en 1943, alors qu'il se destine à une carrière médicale, le mène à un grave accident d'avion l'année suivant sa décision. Pendant deux ans, le grand artiste en puissance se morfond à l'hôpital où survient une véritable épi-phanie qui fait naître sa vocation artistique.

Sa peinture est donc remplie d'une folle énergie palpable tout au long de sa carrière. Sa ferveur et sa vitalité, sa créativité sur tous supports, s'expriment comme si l'artiste et sa toile faisaient corps.

Ici, *Untitled*, réalisée en 1977-78 s'affirme dans un éclatement de couleurs sur fond blanc et dripping noir. Des lignes parallèles obliques dessinées dans les deux sens et qui se croisent s'apparentent à des zones d'eau dans lesquelles se reflète toute une palette mordorée. Cette structure rappelle la série des *Grid paintings* entreprise pendant cette même période. La transparence de ses lignes permet à l'artiste d'y loger tout un monde évanescant qui apparaît comme vu à travers l'optique d'un microscope. En effet, partant du constat «qu'un accroissement de la lumière provoque un accroissement de l'obscurité», Sam Francis décide d'avoir recours à ces voiles de

couleur pour atténuer l'éclat de couleur.

La gestualité picturale, très présente de par la variété des mouvements sur la toile déploie paradoxalement une sensation de maîtrise et d'équilibre: un chaos organisé de cellules se profile, l'œuvre vit.

Sam Francis se passionne de pensée orientale zen dans laquelle le vide et le plein sont en symbiose parfaite. C'est ici précisément le jeu qu'il décide d'affronter. La toile n'est pas complètement remplie et les espaces blancs ponctués de points, de taches, et de lignes occupent presque la même surface que l'espace peint. «Je suis allé en Chine et au Japon, dit-il, parce que ma structure sensible répondait bien à l'art oriental. Sans l'avoir étudié, ni même vu des œuvres particulières». *Untitled* accomplit ce défi aux multiples obstacles, celui de la peinture des contraires, et offre, entre les lignes, l'espace blanc, à la méditation de tout spectateur.

«La psyché est notre seule réalité. [...] L'intellect est l'aspect humain de la pensée. L'esprit en est le moteur.» Entre action painting, abstraction lyrique, colorfield, et expressionisme abstrait, l'œuvre de Sam Francis constitue une merveilleuse synthèse largement étudiée, intellectualisée et pensée de l'abstraction et la figuration. Ce constat s'avère en réalité une conséquence de l'ambition de l'artiste américain: représenter, sur le «petit espace» de la toile, le «cosmique», en un mot toucher l'universel.



Sam Francis dans l'atelier Akasaka à Tokyo D.R.

En

“My painting was born from my illness. I left hospital thanks to my painting. My body was suffering [...] and it's because I was able to recover.” Sam Francis' works are an ode to life, an attempt at rescue through art, and a catharsis. His enrolment as an aviator in the American Army in 1943, when he had actually planned on a career in medicine, led to a serious aeroplane accident the following year. For two years, the great artist in the making languished in hospital where he had a veritable revelation from which dawned his artistic vocation.

Therefore, throughout his career, his paintings were full of tangible wild energy. His enthusiasm, his vitality, and his creativeness on all supports

were expressed as if the artist and his work were one.

Here, *Untitled*, made in 1977-78, is a burst of colours against a white background and black dripping. Oblique parallel lines, drawn in both directions and crossing each other, look like zones of water in which a bronze palette is reflected. This structure calls to mind the *Grid Paintings* series carried out during the same period. The transparency of the artist's lines allows him to place within them an evanescent world that appears as if seen through a microscope. Indeed, assuming "that an increase of light causes an increase in darkness", Sam Francis decided to use these coloured veils to subdue the outburst of colour.

Paradoxically, the pictorial gesturality, which is very present in the variety of movements on the canvas, unveils a sensation of mastery and balance. An organised chaos of cells takes shape. The work is alive.

Sam Francis was passionate about Zen Buddhism in which emptiness and fullness are in perfect symbiosis. That is exactly what he decided to deal with here. The canvas is not totally full and the white spaces are punctuated with spots, splashes, and lines that occupy almost the same amount of space as the painted surface. "I went to China and Japan," he said, "because the structure of my senses responded well to oriental art. Without having studied it or even having seen particular works." *Untitled* successfully addresses that challenge in spite of the multiple obstacles, those of painting contradictions, and between its lines it offers the white space for any viewer to meditate on.

"The psyche is our sole reality. [...] Intellect is the human aspect of thought. The mind is its motor." At a crossroads between Action Painting, Abstraction Lyrique, Colour Field Painting, and Abstract Expressionism, Sam Francis' works are a marvellous, extensively studied, intellectualised, and well-thought out synthesis of Abstract Art and Figurative Art. This is a consequence of the American artist's desire to represent, on the "small space" of the canvas, what is "cosmic", or in other words to touch what is universal.



Serge POLIAKOFF

1900-1969

Composition abstraite – 1959

Huile sur toile

Signée en bas à droite «serge Poliakoff»

81 × 65 cm

Provenance:

Knoedler & Co., New York

Galerie Arta, Genève

À l'actuel propriétaire par cessions
successives**Bibliographie:**A. Poliakoff, *Serge Poliakoff, Catalogue
Raisonné, Volume III, 1959-1962*,

Éditions Archives Serge Poliakoff,

Paris, 2011, reproduit en noir et blanc

sous le n°59-69, p. 90

Cette œuvre est enregistrée

dans les Archives Serge Poliakoff

sous le n°960002.

*Oil on canvas; signed and dated lower
right; 31 7/8 × 25 5/8 in.*

140 000 - 180 000 €





Fr

«Il ne faut pas oublier que chaque forme à deux couleurs: l'une intérieure, l'autre extérieure.

Ainsi l'œuf, qui est blanc à l'extérieur mais jaune à l'intérieur. Et il en va de même pour chaque chose», développe l'artiste français d'origine russe Serge Poliakoff. Alors qu'il se détourne progressivement de la figuration, ce qui semble l'attirer dans l'abstraction géométrique relève des qualités spécifiques de la couleur et de ses valeurs. En effet, sa recherche s'oriente vers la rencontre de la «pureté» en peinture à travers l'imbrication de formes colorées qu'il fait vibrer en créant des effets de matière.

Ainsi, dans *Composition abstraite*, réalisée en 1959, le rouge qui occupe quasiment toute la moitié gauche de la toile – tout en verticalité – côtoie les trois autres couleurs du tableau: le jaune, petite forme rectangulaire au centre du tableau représentant le cœur de sa puissance vibratoire comme s'il le contenait en entier, le noir et le gris se partageant la seconde moitié droite du tableau. Cette dernière couleur est travaillée de façon très différente: sur un fond noir, Poliakoff applique des touches de blanc en laissant les coups de pinceaux bien visibles. La superposition des deux contraires par couches successives fait donc émerger le gris comme s'il était révélé, au sens propre du terme, par la toile, alors dotée d'un véritable pouvoir de création. L'espace ainsi mis en

scène sort de toute dimension proprement définie. Les groupements linéaires et latéraux de formes dévoilent la force des continuités des couleurs dont le voisinage dégage une subtile poésie comme l'explique le critique Charles Estienne «Il ne se contente pas, non plus, d'être non figuratif: il nous propose des formes, mais de véritables formes... qui nous troublent et nous émeuvent comme seuls peuvent le faire tous les signes qui font allusion à ce profond monde poétique enseveli en nous, tel une seconde nature».

Cette lecture poétique qui enveloppe le spectateur s'appréhende également par l'engagement de Poliakoff dans la musique dont toute œuvre plastique est dotée. L'année de réalisation de *Composition abstraite* suit par exemple la production d'un décor pour le ballet *Contrepoint* (musique de Marius Constant, chorégraphie de Roland Petit) et en 1959, deux toiles de Poliakoff servent de décor au spectacle Jean Tardieu-Jacques Poliéri au Théâtre de l'Alliance française à Paris.

La mélodie qui habite les couleurs et fait danser *Composition abstraite* est donc réelle, elle ne saurait se comprendre sans cette réflexion musicale qui habite profondément l'artiste.

En

“You shouldn't forget that every shape has two colours: one on the inside and the other on the outside. So, an egg, which is white on the outside, is yellow on the inside. And it's the same for everything”, said French artist of Russian origin, Serge Poliakoff. As he gradually moved away from Figurative Art, what seemed to attract him in Geometric Abstraction were the specific qualities of colour and its values. Effectively, his research focused on the encounter of “purity” in painting through the imbrication of coloured shapes on which he would use different material effects to create an impression of vibration.

Thus, in *Composition Abstraite*, painted in 1959, the red, which occupies most of the left-hand side of the canvas from the top to the bottom, can be seen alongside the painting's three other colours: yellow, the small rectangular shape in the middle of the painting that represents the heart of its vibratory powers, as if it housed it entirely, black, and grey which share the right-hand half of the painting. The latter colour is processed in a very different fashion: on a black background. Poliakoff applied touches of white, leaving the brushstrokes very visible. The superposition of these two opposing colours in successive layers brings out the grey as if

it were being literally revealed by the canvas, which thus finds itself endowed with real creative power. The space consequently displayed seems beyond any form of strictly defined dimension. The linear and lateral groups of shapes unveil the strength of the colour continuities whose proximity exudes subtle poetry, as explained by critic Charles Estienne: “Nor does he settle for being non-Figurative. He offers us shapes, real shapes... that trouble us and move us as only the signs that allude to that deep poetic world buried within us can trouble us; like second nature”.

This poetic reading that swathes the viewer can also be understood through Poliakoff's commitment to the music with which all plastic art is endowed. For example, *Composition Abstraite* was painted the same year that he produced the set for the ballet *Contrepoint* (music by Marius Constant, choreography by Roland Petit), and in 1959, two of Poliakoff's paintings were used as a backdrop for Jean Tardieu – Jacques Poliéri's show at the Théâtre de l'Alliance Française in Paris.

The melody that inhabits the colours and makes *Composition Abstraite* dance is therefore real. It cannot be understood without this musical reflection that the artist possessed deep inside him.

Maurice ESTÈVE

1904-2001

Foloiseau – 1980

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

«Estève, 80», contresignée, datée

et titrée au dos «Estève, 80, Foloiseau»

92 × 73,50 cm

Provenance:

Acquis directement auprès de l'artiste

par la Galerie Nathan, Zurich

Collection particulière, Suisse

Expositions:

Zürich, Galerie Nathan, *Estève,*

23 peintures 1962-1980, mars-juillet

1982, reproduit

New York, Michael Altman Fine Art

Gallery, *In pursuit of timeless quality,*

avril-mai 2016

Bibliographie:

M. Prudhomme-Estève, *Maurice Estève -*

Catalogue Raisonné de l'Œuvre Peint,

Éditions Ides et Calendes, Neuchâtel,

1995, p. 488, reproduit en noir et blanc

sous le n°698, p. 418

Oil on canvas; signed and dated lower right, signed again, dated and titled on the reverse; 36 1/4 × 29 in.

80 000 - 120 000 €

«Il me suffit de commencer: deux points, une certaine courbe, une certaine spirale et la composition s'engage entre ce qui va naître sur la toile et mon activité de peintre. Voilà comment cela se passe. Évidemment, plus je nourris la toile, plus elle prend de l'autorité.»

– Maurice Estève



Raymond HAINS

1926-2005

Sans titre – 1976

Affiches déchirées sur tôle (diptyque)

Signée et datée au dos du panneau
de gauche «Raymond Hains, 1976»,
signée au dos du panneau de droite
«R. Hains»

160 × 210 cm

Provenance:

Collection Éric David, Paris
Galerie Heyram-Mabel Semler, Paris
Vente, Paris, Étude Briest, 7 juin 2000,
lot 36
Galerie Renée Ziegler, Zürich
Collection particulière,
Grande-Bretagne

Expositions:

Cologne, Galerie Reckermann, *50 ans
Nouveaux Réalistes*, avril-juillet 2010,
reproduit p. 28
Exposition itinérante: Zürich, Galerie
Ziegler, août-novembre 2010

*Torn posters on metal sheet (diptych);
signed and dated on the reverse
of the left panel, signed on the reverse
of the right panel; 63 × 82 5/8 in.*

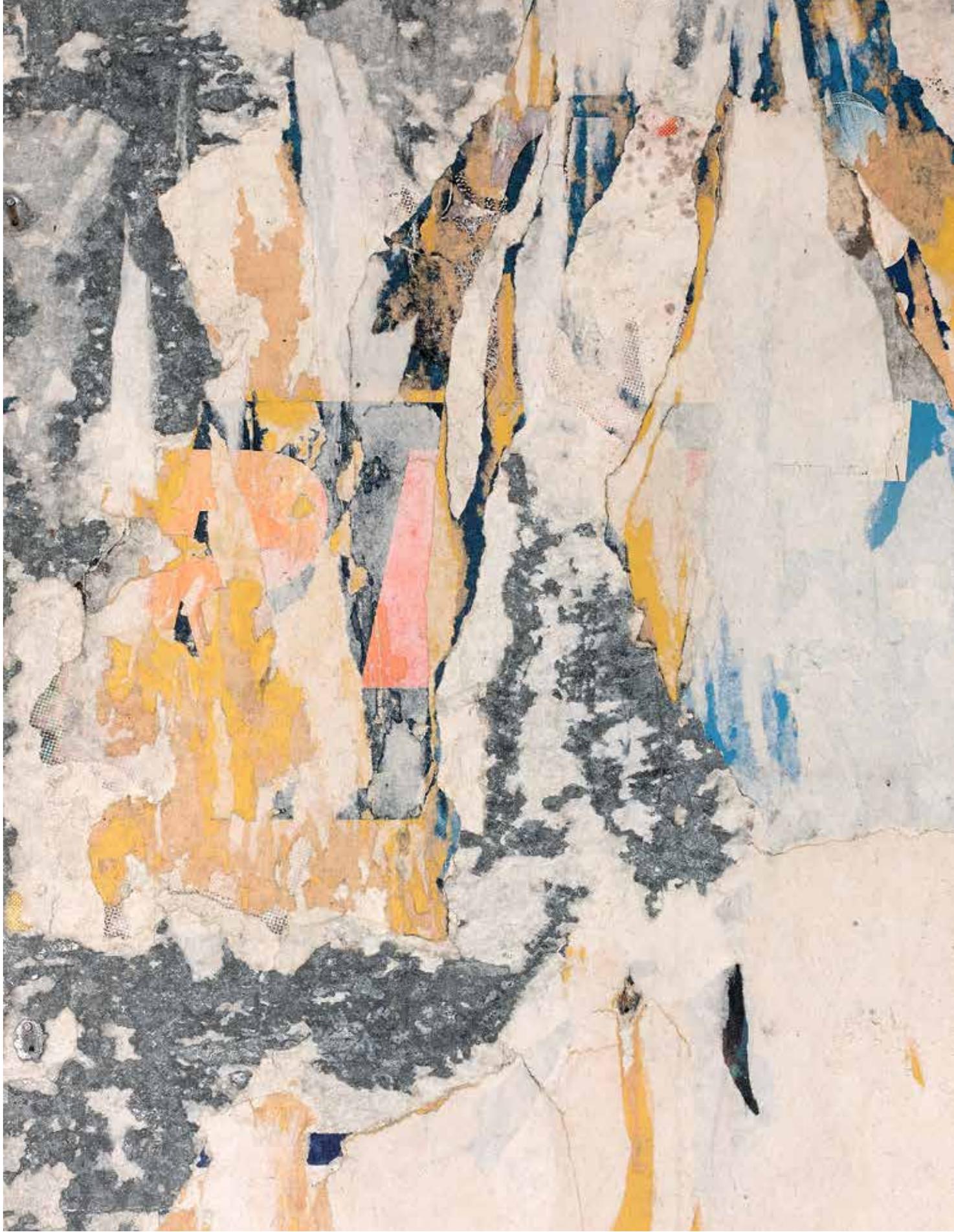
70 000 - 90 000 €





« Mes œuvres existaient avant moi, mais on ne les voyait pas parce qu'elles crevaient les yeux ». *L'époque des tôles* débute avec la découverte par Raymond Hains en 1958 de l'entrepôt Bompaire où celles-ci étaient stockées. Tôle ou palissade, il est saisi par le support d'origine qui fait irruption à la surface, modifiant la perception motif/fond : « Ça me plaisait au niveau des couleurs. J'aime assez le gris de la tôle galvanisée (...). J'étais plus proche de la peinture informelle que lorsque je ramassais des affiches. »

– Extrait du texte du Centre Pompidou sur Raymond Hains



43

John CHAMBERLAIN

1927-2011

Pumping irony – 1993

Acier peint et chromé
24 × 17 × 21 cm

Provenance:

Galerie Karsten Greve, Paris
Collection particulière, Paris (acquis
directement auprès de cette dernière)
À l'actuel propriétaire par descendance

Painted and chromium-plated steel;
9 1/2 × 6 3/4 × 8 1/4 in.

70 000 - 90 000 €



John Chamberlain, 1992 © Robert McKeever



« Je n'étais pas intéressé par les pièces détachées des voitures en soi, mais je m'intéressais soit à la couleur, soit à la forme, soit à la quantité... Juste la tôle. Il y avait déjà une couche de peinture dessus. Et certaines pièces avaient déjà une forme que je pouvais utiliser... Je pense que les matériaux ordinaires sont les meilleurs. »

– John Chamberlain



44

Anselm KIEFER

Né en 1945

Lieber rot als tot – 2001

Technique mixte et collage de fleurs
séchées sur plomb monté sur panneau
Titre en haut à gauche «Lieber rot als
tot»

116,50 × 86,50 cm

Provenance:

Galerie Yvon Lambert, Paris

Collection particulière, Paris (acquis
directement auprès de cette dernière)

À l'actuel propriétaire par descendance

*Mixed media and collage of dried
flowers on lead mounted on panel;
titled upper left; 45 7/8 × 34 in.*

100 000 - 150 000 €



Anselm KIEFER

Né en 1945

Lieber rot als tot – 2001

Fr

«Plus vous restez devant mes tableaux, plus vous découvrez les couleurs. Au premier coup d'œil, on a l'impression que mes tableaux sont gris mais en faisant plus attention, on remarque que je travaille avec la matière qui apporte la couleur». On pourrait interpréter cette déclaration d'Anselm Kiefer tant au sens propre qu'au sens figuré en contemplant *Lieber rot als tot*. Le titre de cette œuvre fait référence au slogan politique «plutôt rouge que mort» détournant la formule anti-communiste utilisé par Goebbels à la fin de la Seconde Guerre Mondiale («plutôt mort que rouge») pour motiver le peuple et l'armée allemande à combattre l'ennemi communiste russe. La toile pousse ainsi le spectateur à interroger davantage. Fidèle à son leitmotiv de travail sur la mémoire, Kiefer évoque en effet un sujet douloureux du passé européen. Il l'accentue par l'utilisation de plomb, matériau caractéristique de sa démarche, qu'il dégrade en gris ternes pour habiter sa composition de manière exhaustive. L'utilisation du chromatisme rouge terreux et sombre, apporte le

contraste nécessaire et n'est pas sans imaginer la période tragique dépeinte, à la fois symbole du sang versé qu'incarnation du slogan allemand.

Les fleurs séchées du premier plan viennent quant à elle changer la dynamique de l'œuvre. Si elles complètent l'apport de couleur revendiqué par l'artiste, elles n'en rappellent pas moins l'éphémère de la vie, l'hommage aux morts tombés, et questionnent sur la vacuité de la guerre. La disposition des pétales fait clairement percevoir le vent qui les fait s'envoler. On pourrait presque les comparer à des silhouettes humaines de corps expulsés en l'air, victimes des barbares des bombes et des canons. Mais ce mouvement floral joue également le rôle d'une dialectique d'espoir et de morale, comme si l'artiste voulait rappeler que l'on ne peut rien contre les forces de la Nature et qu'il serait préférable de planter nos racines dans un monde fertile où les passions humaines démoniaques sont passées sous le silence. Un monde dans lequel l'être humain se sent solidaire le temps d'une vie.

En

“The more you stand in front of my paintings, the more you discover the colours. At first glance, you have the impression that my paintings are grey but as you pay closer attention, you notice that I work with texture that brings colour”. This declaration by Anselm Kiefer could be interpreted literally or figuratively when looking at *Lieber Rot Als Tot*. The work's title is a reference to the political slogan “rather red than dead”, a reinterpretation of the anti-communist formula used by Goebbels at the end of WWII (“rather dead than red”) to incite the German Army and people to fight the Russian communist enemy. Thus, the work spurs the viewer on to further interrogation. Faithful to his leitmotiv of work on memory, Kiefer effectively raised a painful subject from Europe's past. By using lead, a material he often used, to create different shades of dull greys to exhaustively inhabit his composition. The use of an earthy red palette provides the necessary contrast, illustrating the tragic

period portrayed, both a symbol of the blood that was shed and the incarnation of the German slogan.

The dried flowers to the fore change the work's dynamics. Whilst they complete the input of colour asserted by the artist, they also remind us how ephemeral life is. A tribute to the dead, and a reflection on the vacuity of war. The disposition of the petals allows us to very clearly perceive the wind that sends them flying. We could almost compare them to the silhouettes of human bodies, blown into the air, victims of the barbarity of bombs and canons. But this floral movement also plays the role of a dialectic of hope and morality as if the artist wished to recall that we can do nothing against the forces of Nature and that it would be preferable to plant our roots in a fertile world where demonic human passions are disregarded. A world in which, for the duration of a lifetime, man feels connected and inclusive.



45

Giuseppe PENONE

Né en 1947

Corteccia – 2003

Cuir, bronze et clous

Signé, daté et titré au dos

«Corteccia, Giuseppe Penone, 2003»

162 × 105 × 5 cm

Provenance:

Galerie Alice Pauli, Lausanne

Collection particulière, Paris (acquis
directement auprès de cette dernière)

À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition:

Bâle, Art Basel, Galerie Alice Pauli,
juin 2007

Cette œuvre a été spécialement conçue
pour le stand de la Galerie Alice Pauli
de la foire de Bâle en 2007.

Nous remercions les Archives Penone
pour les informations qu'elles nous ont
aimablement communiquées.

Leather, bronze and nails;

signed, dated and titled on the reverse;

63 ³/₄ × 41 ³/₈ × 2 in.

100 000 - 150 000 €



Giuseppe PENONE

Né en 1947

Corteccia – 2003

Fr

La vocation de Giuseppe Penone s'impose à lui dans la seconde moitié des années 1960 « au cours d'une période de forte réaction contre le système politique et social qui interdisait l'indifférence. La violence de la critique sociale s'accompagnait d'une volonté d'annulation des valeurs pour pouvoir reconstruire à partir d'une identité retrouvée. La décision de travailler avec des éléments naturels est la conséquence logique d'une pensée qui rejetait la société de consommation et qui recherchait des relations d'affinité avec la matière ». Cet appel de la nature comme recours ultime contre le contexte social et besoin de se recentrer, s'exprimera tout au long de sa carrière artistique comme une donnée fondamentale.

Dans *Corteccia*, réalisée en 2003, le dialogue entre deux matières – le cuir et le bronze – exprime poétiquement le mariage entre le vivant et le métal inert.

Penone convoque régulièrement le bronze qui selon lui, « renferme une connaissance profonde et toute une réflexion sur la croissance du végétal », à même d'exprimer les ramifications du vivant.

La bande de cuir, fixée au bronze comme si elle était délicatement cousue – on aperçoit des points de jonction –, forme presque une seconde peau, vient protéger et recouvrir partiellement le bronze, tout en délicatesse. Le contraste entre la couleur claire du cuir et la patine foncée du bronze renforce la douceur du propos.

Les deux matières s'unissent dans le prolongement des branches passant du cuir au bronze dans une continuité parfaite ; son titre *Corteccia* signifie écorce. Elles font corps et écho au propre corps de l'artiste qui engage ses empreintes dans sa relation avec la nature.

En

Giuseppe Penone's vocation became obvious to him in the second half of the 1960s "at a time when there was a strong reaction against the political and social system. A reaction to which nobody could remain indifferent. The violence of social criticism came hand in hand with a desire to completely redefine values and rebuild on a newfound identity. The decision to work with natural elements was the logical consequence of beliefs that rejected consumer society and sought rapport with tangible elements". This call of nature, as a last resort in the struggle against the social context and towards the need for realignment, would be expressed as a fundamental component throughout his artistic career.

In *Corteccia*, carried out in 2003, the dialogue between two materials – leather and bronze – poetically expresses the marriage

between the living and the inert metal. Penone regularly used bronze, which in his opinion, "contained deep knowledge and reflection on the growth of plant life", capable of expressing the ramifications of the living.

The leather strip, attached to the bronze as if it had been delicately sewn – we can see the seams –, almost forms a second skin, very delicately protecting and partially covering the bronze. The contrast between the light colour of the leather and the dark patina of the bronze reinforces the mildness of the message.

The two materials unite in the prolongation of the branches, which go from the leather to the bronze in perfect continuity; its title *Corteccia* means tree bark. They are as one, and they echo the body of the artist who engages his prints/mark in his relationship with nature.



Günther UECKER

Né en 1930

Wald (forêt) – 1992

Branches, ciment, cendre, fusain
et clous sur panneau
Signé, daté et titré au dos
«Wald, Uecker, 92»
238 × 197 × 16 cm

Provenance:

Collection particulière, Allemagne
Collection particulière, Belgique

*Branches, cement, ash, charcoal
and nails on panel; signed, dated
and titled on the reverse;
93 3/4 × 77 1/2 × 6 1/4 in.*

150 000 - 200 000 €



Günther UECKER

Né en 1930

Wald (forêt) – 1992

Fr

Pour Gunther Uecker, artiste allemand du Groupe Zéro né en 1930, l'art est «un instrument de perçage de la réalité». Dans *Wald*, une œuvre composée de branches, ciment, cendre, fusain et clous sur panneau, ce sont les branches qui viennent percer le panneau de couleur claire (le blanc représente pour Uecker la couleur absolue de la lumière pure) et monochromatique (pratique récurrente chez les artistes du groupe).

En se prolongeant jusqu'à traverser le panneau, les branchages émergent-ils véritablement? Il s'agit plutôt du mouvement inverse. En effet, Gunther Uecker utilise la branche comme ses clous, son matériau de prédilection qu'il convoque en détournant dès la fin des années 1950. Ainsi, les branchages transpercent le bois,

traitant de son thème largement développé dans les années 1990 de la souffrance et de l'incohérence du monde moderne. La cendre évoque les restes d'un monde en déliquescence.

Les matériaux pauvres utilisés poursuivent les idées du Groupe Zéro fondé en 1957 à Düsseldorf par Otto Piene et Heinz Mack à qui se joignent Yves Klein, Lucio Fontana et Piero Manzoni. L'art conceptuel qu'ils développent aspire à créer des environnements dynamiques voués à démontrer, par le truchement des éléments naturels invoqués, la réconciliation de l'homme et la nature. En mêlant les branches et leur support, *Wald* en appelle à cette unité.

En

For German artist and Zero Group member Gunther Uecker, born in 1930, art was "a tool to be used to pierce reality". In *Wald*, a work made up of branches, cement, ashes, charcoal, and nails on a panel, it is the branches that penetrate the panel, which is light-coloured (for Uecker, the colour white was symbolic of the absolute colour of pure light) and monochromatic (common practice among the group's artists).

As they extend so far that they pierce the panel, do the branches really emerge? The movement is rather the opposite. Effectively, Gunther Uecker used branches in the same way he used nails, his material of choice that he would employ as of the end of the 1950s.

Thus the branches pierce the wood, dealing with the theme he developed widely in the 1990s, that of the suffering and incoherence of the modern world. The ashes represent the remains of a world in decline.

The humble materials used are in line with the ideas of Zero Group, which was founded in Düsseldorf in 1957 by Otto Piene and Heinz Mack who were joined by Yves Klein, Lucio Fontana, and Piero Manzoni. The Conceptual Art that they developed aimed to create dynamic environments that would show the reconciliation of man and nature thanks to the natural elements brought into play. By fusing the branches and their support, *Wald* appeals to that unity.



Wim DELVOYE

Né en 1965

**Cement truck (scale model 1:6)
2009**

Acier découpé

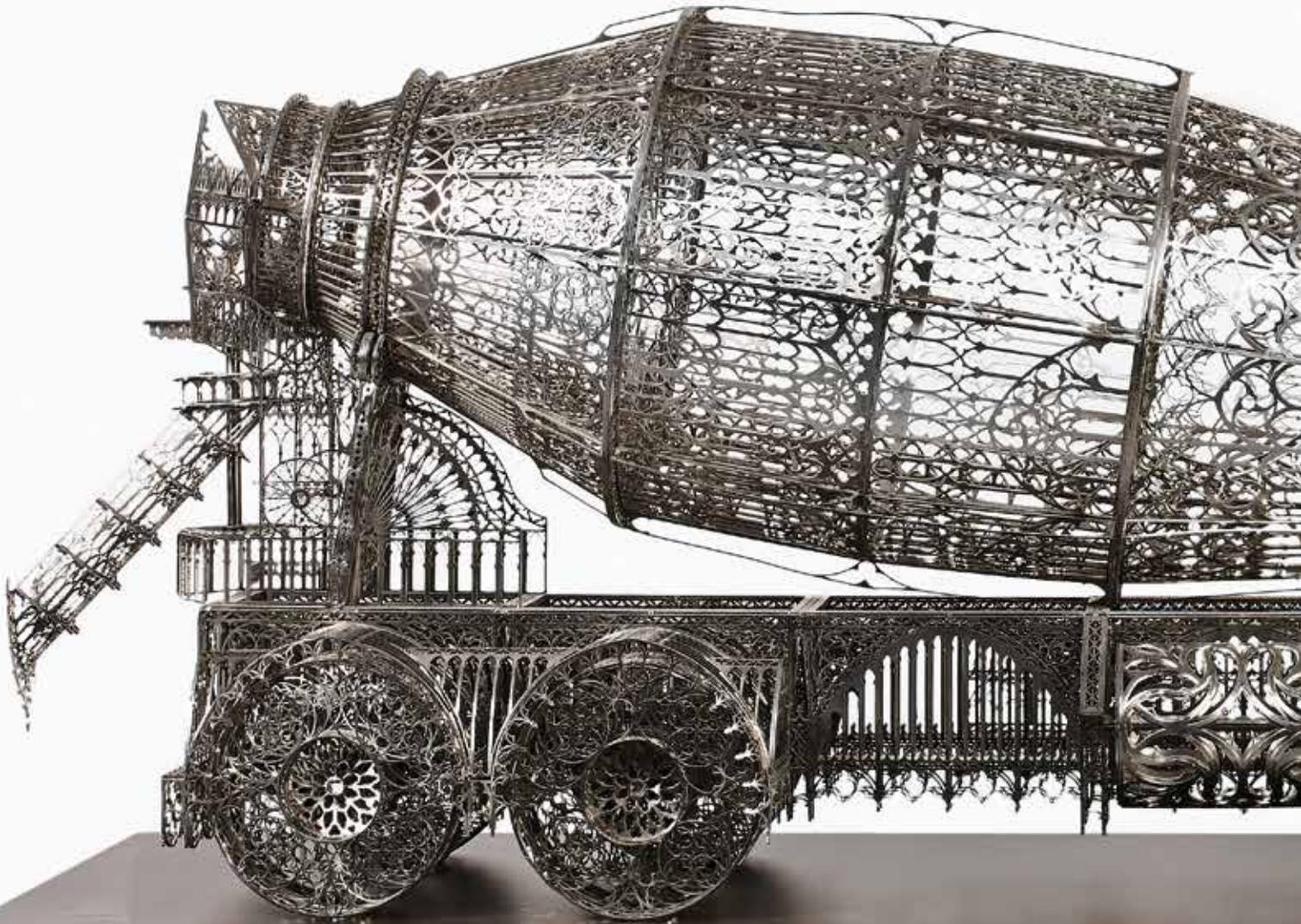
59,50 × 167 × 44 cm

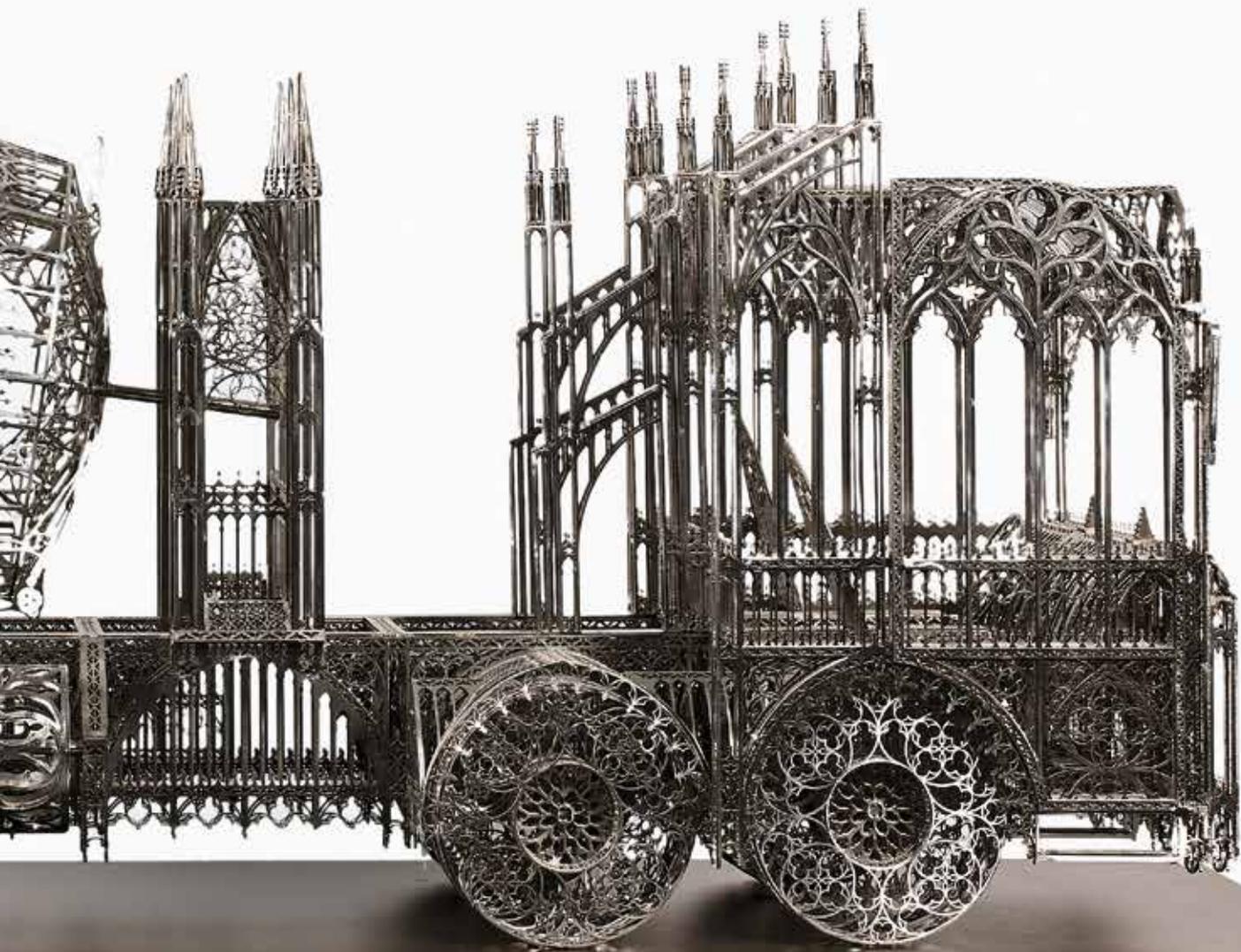
Dimensions du socle en bois:

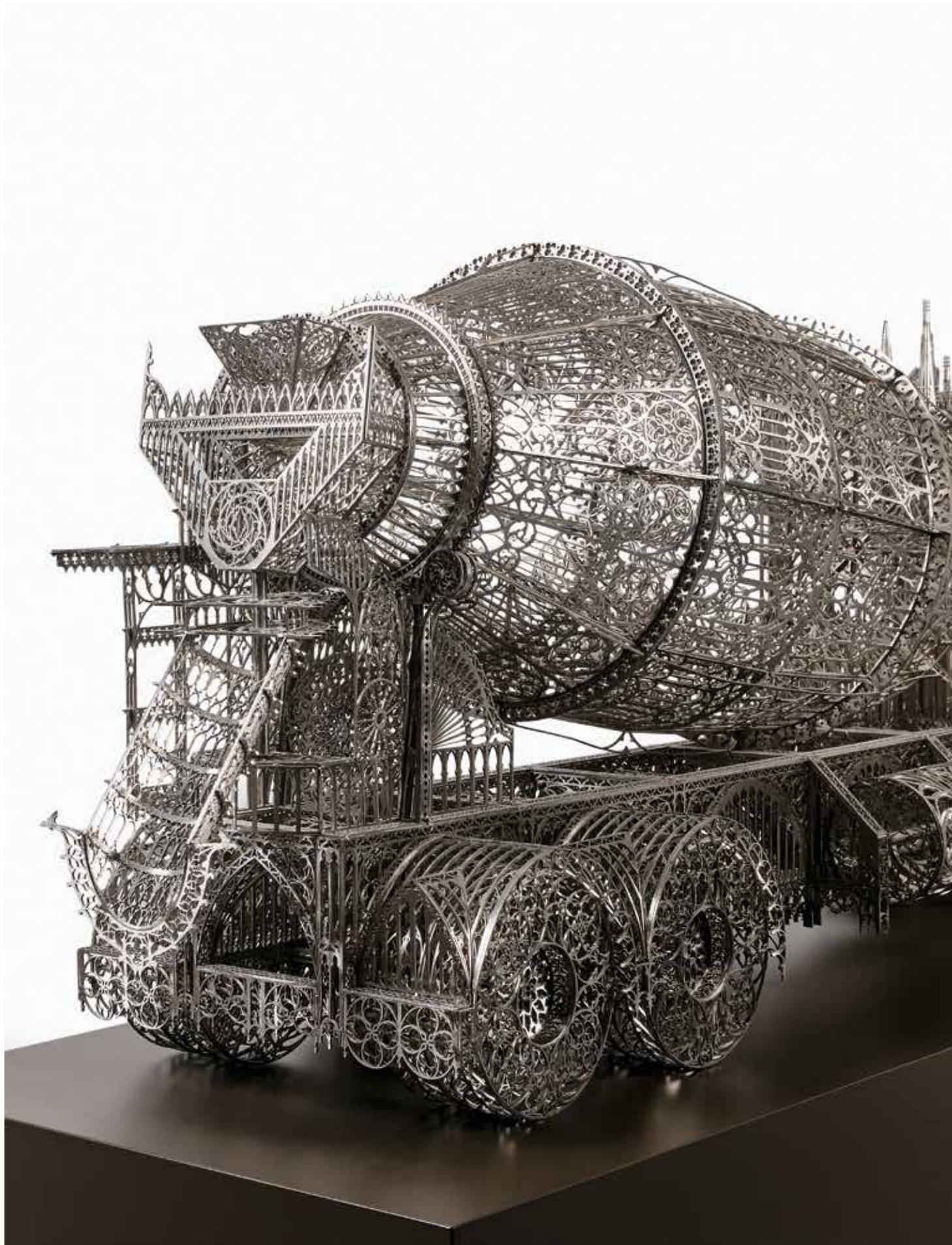
69,50 × 175 × 54 cm

Cette œuvre est enregistrée
dans les Archives de l'artiste.*Lasercut steel;**23 ³/₈ × 65 ³/₄ × 17 ³/₈ in.;**Dimensions of the wooden base:**27 ³/₈ × 68 ⁷/₈ × 21 ¹/₄ in.*

100 000 - 150 000 €









CHRISTO

1935-2020

Surrounded islands (Project for Biscayne Bay, greater Miami) – 1981

Crayon, fusain, pastel et carte sur papier (diptyque)
 Signé et daté en bas à gauche du panneau de gauche «Christo, 1981»
 Dimensions du panneau de gauche: 244 × 39 cm
 Dimensions du panneau de droite: 244 × 107 cm
 Dimensions totales: 244 × 146 cm

Provenance:

Atelier de l'artiste
 Buschlen Mowatt Fine Arts, Vancouver
 Collection particulière
 Vente, Londres, Christie's,
 15 février 2012, lot 311
 Acquis au cours de cette vente
 par l'actuel propriétaire

Expositions:

Londres, Juda Rowan Gallery,
Christo: Surrounded Islands, Project for Biscayne Bay, Greater Miami, Florida,
 septembre-novembre 1981, reproduit en noir et blanc (non paginé)

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

Pencil, charcoal, pastel and map on paper (diptych); signed and dated lower left on the left panel; dimensions of the left panel: 96 × 15 3/8 in., dimensions of the right panel: 96 × 42 1/8 in., total dimensions: 96 × 57 1/2 in.

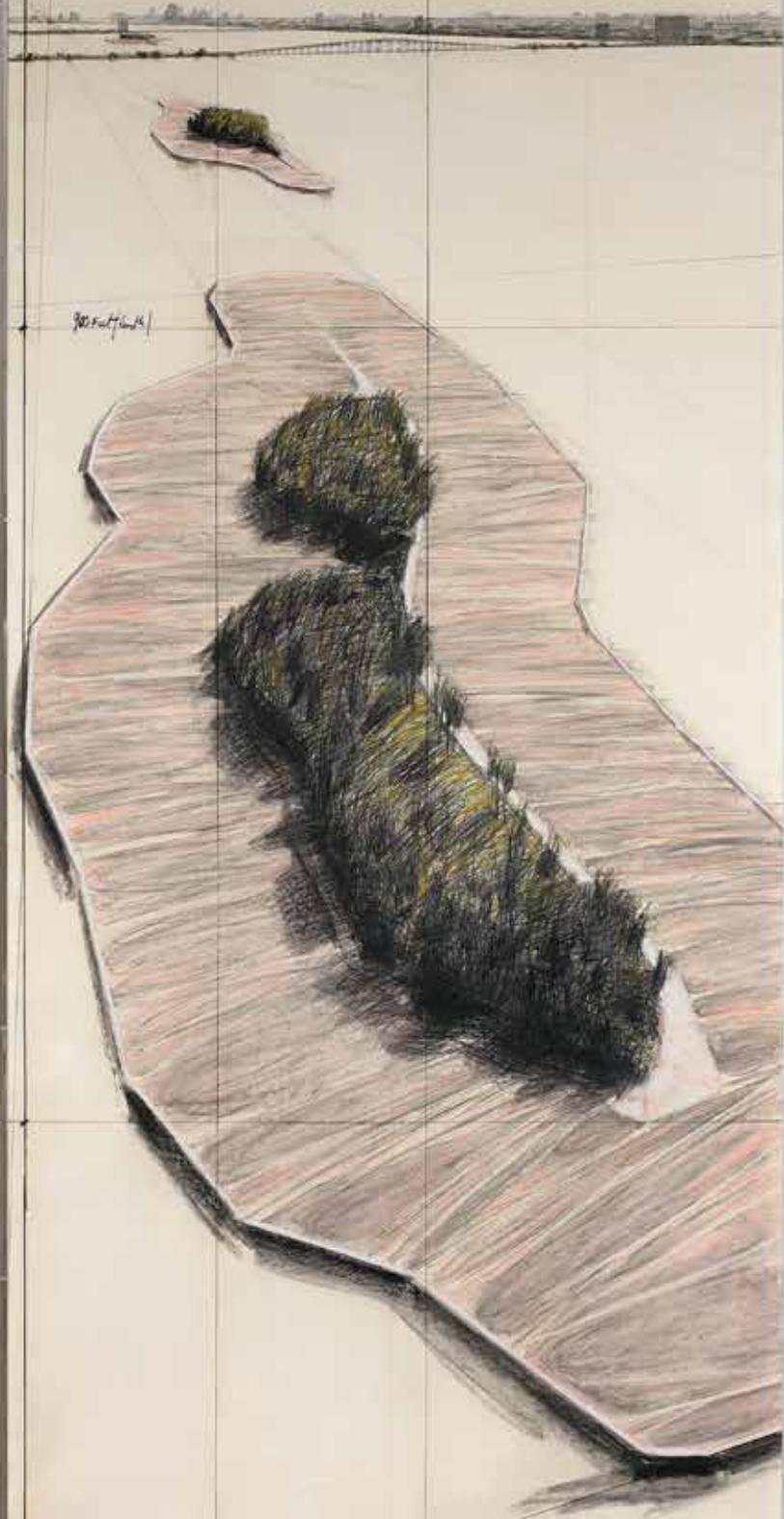
250 000 - 350 000 €



Christo & Jeanne-Claude, *Surrounded Islands*, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83
 © Wolfgang Volz/Christo

Surrounded Islands
(concept for Encanto Bay, Seattle, WA)

280 feet woven polypropylene fabric, covering the surface of the water, extending into the Bay
width of island #3 250 feet



300 feet wide

Urbino 199

The Floating Fabrics will be based on a long beam or sections (demarcated)

CHRISTO

1935 - 2020

Surrounded islands (Project for
Biscayne Bay, greater Miami) – 1981

Fr

Le 7 mai 1983, l'artiste bulgare Christo inaugure l'installation *Surrounded Islands* à Biscayne Bay, une baie située entre la ville de Miami, le nord de Miami, le village de Miami Shores et Miami Beach. Ce projet à grande échelle consiste à recouvrir la surface d'eau des onze îles environnantes représentant plus de 600 000 m² d'eau, avec un tissu flottant rose en polypropylène. Ce tissu, cousu en 79 configurations respecte les contours des onze îles et permet de prolonger la surface des îles à l'intérieur de la baie.

Le diptyque sur papier présenté ici constitue un des dessins préparatoires au projet qui a permis de le financer. En effet, Christo et Jeanne-Claude n'acceptaient aucun mécénat et chaque projet d'ampleur était enrichi de nombreuses études jouant donc un rôle primordial.

Le dessin du panneau de droite représente la baie et les îles principales. Christo a dessiné la végétation tropicale de l'île en vert foncé agrémentée du tissu rosé qui viendra l'entourer et dessiné en rose pâle et noir. Les contours suivent parfaitement la forme des côtes. Le reste du dessin est composé d'eau pour une grande partie et de la ville au loin. Les couleurs ne sont convoquées que pour définir le projet. Le second panneau de gauche, tout en hauteur, détaille trois autres îles environnantes au crayon. La précision des côtes particulièrement notable, Christo les a dessinées comme de la dentelle, ce qui en dit long sur la minutie de l'installation. Les deux panneaux sont annotés avec des mesures et des indications précises. Des traits verticaux et horizontaux quadrillant le papier s'ajoutent aux collages et à la présentation en diptyque pour

En

On 7 May 1983, Bulgarian artist Christo inaugurated the installation *Surrounded Islands* in Biscayne Bay, between Miami City, North Miami, the Village of Miami Shores, and North Miami Beach. This large-scale project consisted of using floating pink polypropylene to cover the surface water around eleven spoil islands in the bay, representing over 600,000 m² of water. This fabric was sewn into 79 patterns and followed the contours of the eleven islands, allowing their surface to be prolonged inside the bay.

The diptych on paper presented here is one of the project's preparatory drawings used to obtain financing. Effectively, Christo and Jeanne-Claude refused any sponsorship and each large-scale project came with numerous studies that played a key role.

The drawing on the right-hand panel represents the bay and the main islands. Christo drew the islands' tropical vegetation in dark green, enhanced by the pink fabric that would surround it, drawn in pale pink and black. The contours follow the coastline, perfectly. The rest of the drawing is mainly made up of water, and the city in the distance. Colours are only used to define the project. The second panel, on the left, which is very vertical, shows three of the other islands, drawn in pencil. The precision of the coastlines is particularly noteworthy; Christo drew them like lace, which says a lot about the meticulousness of the installation. The two panels bear notes with measurements and precise indications. Vertical and horizontal strokes that divide the paper into squares

200 Feet Woven polypropylene Fabric, covering
width of island # 3 250 Feet



900 Feet (length)



Projet *Surrounded Islands*, Bay de Biscayne, Floride, réalisé par Christo en 1983
D.R.

CHRISTO

1935 - 2020

Surrounded islands (Project for
Biscayne Bay, greater Miami) – 1981

Fr

souligner davantage la dimension construite. Plus qu'une étude, il s'agit véritablement d'une œuvre documentaire.

L'installation définitive rendant hommage aux îles inhabitées et à l'eau transparente de la baie est le résultat d'un travail de plusieurs mois de toute une équipe composée d'avocats, d'experts en biologie marine et en mammifères, d'ornithologues, d'ingénieurs, de promoteurs et constructeurs. Le sous-jacent de ce projet, qui constitue son propos même, est la récupération de plus de quarante tonnes de débris ramassés sur les onze îles par les équipes qui y trouvent des déchets aussi importants qu'une porte de réfrigérateur. Une équipe de plus de 400 personnes travaille également nuit et jour à bord de 120 bateaux à moteur pour tendre l'œuvre et déployer le tissu rose.

Si *Surrounded Islands* évoque bien sûr les modes de vie des habitants de Miami, soulignant la dimension insulaire, l'œuvre présentée est surtout le témoin d'une incroyable épopée, elle marque la volonté et la détermination sans borne de Christo, qui, avant même de récolter les fonds nécessaires, se lance dans une dynamique de création aussi précise qu'ambitieuse. Il démontre ainsi que des individus isolés, sans lien préalable, sont capables, s'ils sont bien dirigés, de mener à bien un rêve, ensemble. La force du collectif, menée par un artiste: voici le refrain double de *Surrounded Islands* qui, en ces temps d'isolement, lance un appel à tous et chacun.

En

supplement the collages and the diptych presentation, further highlighting the spirit of construction. More than a study, it is a veritable documentary.

The final installation, a tribute to the bay's inhabited islands and transparent water, was the result of several months of work by a whole team of lawyers, experts in marine biology and mammals, ornithologists, engineers, promoters and constructors. The underlying aim of this project, which represented its very message, was the recuperation of over forty tonnes of debris collected by the teams from the eleven islands, where they found large elements of waste such as a refrigerator door. A team of over 400 people also worked night and day on 120 motorboats to install the work and roll out the pink fabric.

Surrounded Islands of course calls to mind the lifestyle of Miami's residents, highlighting its insular dimension. But the work presented is above all evidence of an incredible adventure. It portrays the limitless determination and willpower shown by Christo, who even before he had collected the necessary funds, threw himself into a creative dynamic, which was as precise as it was ambitious. It also shows that isolated individuals, with no former connection, are capable, if they are well led, to make a dream come true, together. The strength of the team, led by an artist: such is the dual refrain of *Surrounded Islands*, which, in these times of isolation, calls out to every one of us.

49

Jean DUBUFFET

1901-1985

Site aléatoire avec 2 personnages 1982

Acrylique et collage sur papier
marouflé sur toile
Signé du monogramme et daté en bas
à droite «J.D., 82»
67 × 100 cm

Provenance:

Galerie Jeanne-Bucher, Paris
Collection particulière, Paris (acquis
directement auprès de cette dernière)
À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie:

M. Loreau, *Catalogue des travaux de
Jean Dubuffet, Fascicule XXXV: Sites
aléatoires*, Les Éditions de Minuit,
Paris, 1986, reproduit en noir et blanc
sous le n°76, p. 46

Cette œuvre a été réalisée le 18 juin
1982.

Nous remercions la Fondation Dubuffet
pour les informations qu'elle nous
a aimablement communiquées.

*Acrylic and collage on paper laid down
on canvas; signed with the monogram and
dated lower right; 26 ³/₈ × 39 ³/₈ in.*

200 000 - 300 000 €



Jean DUBUFFET

1901 - 1985

Site aléatoire avec 2 personnages

1982



Jean Dubuffet vers 1970 © John Craven

Fr

«Le vrai art, il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art, il déteste d'être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito. Sitôt qu'on le décèle [...], il se sauve en laissant à sa place un figurant lauréat qui porte sur son dos une grande pancarte où c'est marqué *Art*, que tout le monde asperge aussitôt de champagne et que les conférenciers promènent de ville en ville avec un anneau dans le nez». De son désir de s'extraire de toute catégorisation, l'artiste français Jean Dubuffet produit une esthétique hors norme, singulière et protéiforme. Sa créativité sans limite, qui en inspire plus d'un, donne lieu à la théorisation de l'art brut, synthèse de scènes du quotidien, de graffitis, de dessins

d'enfants et de l'art des malades mentaux. Célébrant la beauté de la nature en faisant éclater la matière, Dubuffet régit sa carrière en plusieurs cycles. Celui des *Sites aléatoires*, dont est issue l'œuvre présentée, succède aux *Théâtres de mémoire* et aux *Psycho-sites*. Il s'agit d'une des séries les plus significatives et les plus abouties, datant du début des années 1980 avant le décès de Dubuffet en 1985.

Site aléatoire avec deux personnages (1982) met en scène deux visages aux contours rouges se regardant l'un l'autre et dont le corps se résume à une construction similaire à un dolmen, la tête reposant directement sur la pierre horizontale, comme si elle était posée sur la construction totemique. Ainsi, ce travail sur papier fait référence aux sculptures de l'artiste.

En

“True art is always where you don't expect it. Where nobody thinks about it or says its name. Art hates being recognised and called by its name. It immediately runs away. Art is a character who is passionate about passing incognito. The minute you spot it [...], it runs away, leaving in its place a prizewinning wearing a large sign on its back that says *Art*, and that everyone immediately sprays with champagne and that lecturers drag from town to town by the ring in its nose.” With his desire to escape all classification, French artist Jean Dubuffet produced extraordinary, singular, and protean works. His boundless creativeness, which was a source of inspiration to many, gave rise to the theorisation of Art Brut, a mixture of scenes from daily life, graffiti,

children's drawings, and artwork by the mentally ill. Celebrating the beauty of nature by shattering matter, Dubuffet divided his career into several cycles. That of the *Sites Aléatoires*, of which the present work is a part, followed on from *Théâtres de Mémoire* and *Psycho-Sites*. It was one of the most significant and successful series, dating from the early 1980s, before Dubuffet's death in 1985.

Site Aléatoire avec Deux Personnes (1982) shows two faces with red outlines, which look at each other, and whose bodies look like dolmens, with their heads placed directly on the horizontal stones as if they were part of a totem. Thus, this work on paper is a reference to the artist's sculptures.

The principle of these works

Le principe de ces œuvres réside dans le contraste entre les « idées de personnages » que Dubuffet décrit et les « idées de sites ». En effet, ces constructions spatiales faisant référence à un temps lointain, dépeuplé, en deviennent oubliées, indéterminées et aléatoires. Notre pensée occidentale, représentée par les deux personnages, s'impose, calque ses paradigmes sur le passé, se posant lourdement dessus en écrasant le vide spirituel de la partie supérieure du totem. « Naïve est l'idée que quelques pauvres faits et quelques pauvres œuvres des temps passés qui se sont trouvés conservés sont forcément le meilleur et le plus important de ces époques. Leur conservation résulte seulement de ce qu'un petit cénacle les a choisis et applaudis en éliminant tous les autres » : l'intérêt de Dubuffet pour

le passé réside dans la démonstration que ce que l'histoire a retenu est, par essence, aléatoire.

Le fonds de l'œuvre sur papier, complètement abstrait, catégorise son coup de pinceau des dernières années, miroir du paysage tourmenté de l'âme. Le trait libre, spontané alterne le rouge, le noir et le jaune pâle, se concentrant sur un chromatisme tripartite. Le choix du papier associé à l'acrylique et au collage n'est pas anodin non plus. Dubuffet travaille le médium tout au long de sa carrière et usera du papier sous toutes ces formes. Ici maroullé sur toile, il l'a également utilisé mâché, ou froissé.

Des œuvres de cette série font partie de collections internationales prestigieuses telles celles du Musée d'Art Moderne, New York ou du Centre Pompidou, Paris.

resides in the contrast between the "ideas of characters" that Dubuffet portrayed and the "ideas of sites". Effectively, these spatial constructions with their reference to distant, sparsely populated times are themselves forgotten, indeterminate, and random. Our western mentality, represented by the two characters, imposes itself, models its paradigms on the past, placing itself heavily on top, crushing the spiritual void in the top part of the totem. "It is naïve to imagine that a few poor facts and a few poor past acts that happened to be conserved are forcibly the best and the most important of those periods. Their conservation only results from the fact that a small circle chose and applauded them, eliminating all the others." Dubuffet's interest in the past resided in the

demonstration that what history has retained is, by definition, random.

The background of this work on paper, which is completely abstract, is characteristic of his brush stroke in his later years, a mirror of his soul's tormented landscape. The free strokes alternate in red, black, and pale yellow, focussing on tripartite chromaticism. The choice of using paper with acrylic paint and collage is not insignificant. Dubuffet worked with paper throughout his career and would use it in all of its forms. Here, it is mounted on canvas. He also used it crushed or in the form of papier-mâché.

Works from this series can also be found in prestigious international collections such as those of the MoMA in New York or the Centre Pompidou in Paris.



50

Jean DUBUFFET

1901-1985

Pisseur à gauche II – 1961

Encre de Chine et lavis sur papier
Signé du monogramme et daté en haut
à droite «J.D., 61»
43 × 33,50 cm

Provenance:

Marc Blondeau, Paris
Robert Fraser Gallery, Londres
Collection particulière, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie:

M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XIX: Paris Circus*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, Lausanne, 1965, reproduit en noir et blanc sous le n°116, p. 70
Le Monde, vendredi 15 octobre 1993, reproduit en noir et blanc p. 34, dans le cadre de la Fiac 1993

Exposition:

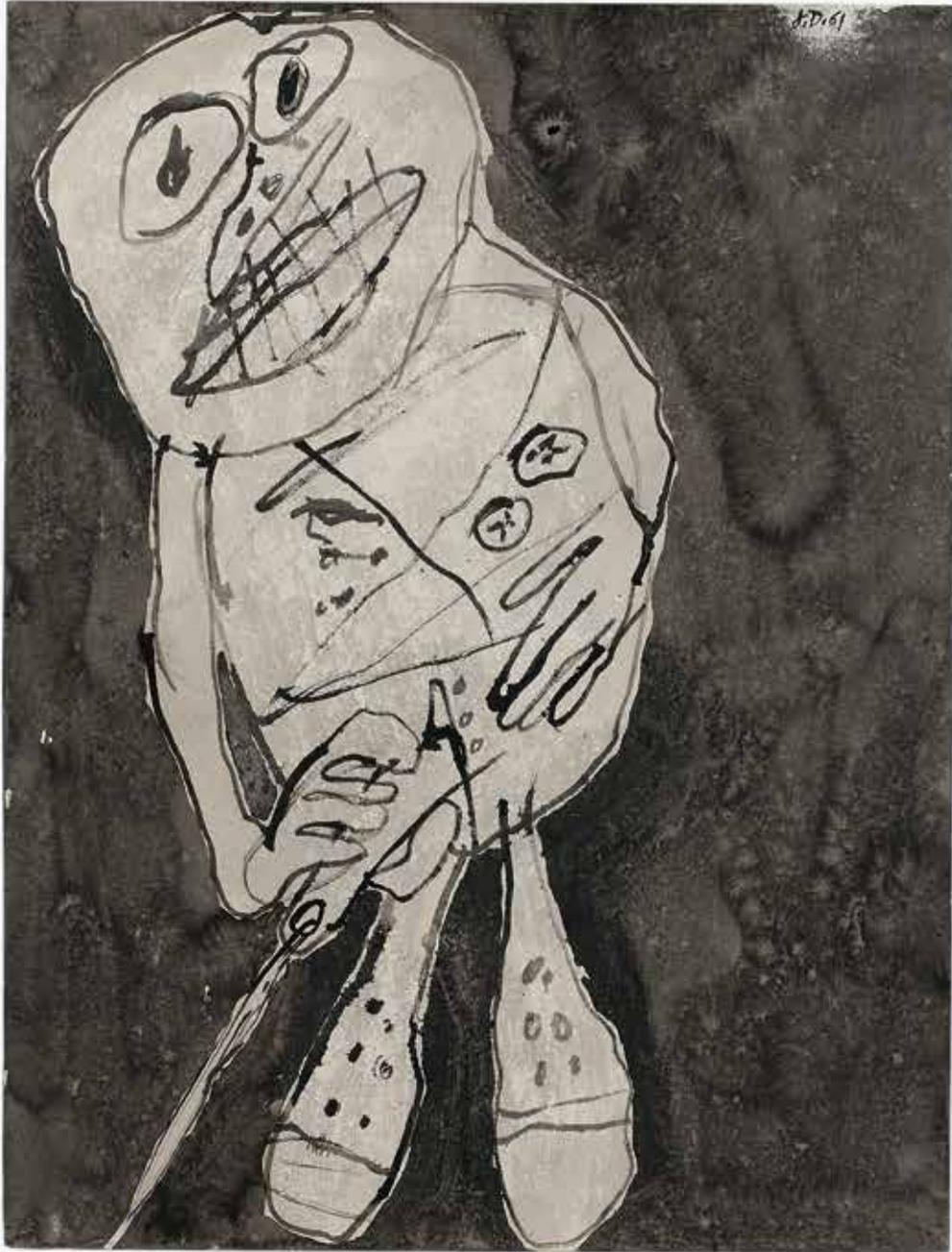
Londres, Robert Fraser Gallery,
Dubuffet: recent gouaches and drawings,
avril-mai 1962, reproduit sous le n°39

Cette œuvre a été réalisée le 26 août 1961.

Nous remercions la Fondation Dubuffet pour les informations qu'elle nous a aimablement communiquées.

India ink and wash on paper; signed with the monogram and dated upper right; 16 7/8 × 13 1/4 in.

60 000 - 80 000 €



51

George CONDO

Né en 1957

Portrait composition – 2003

Huile sur toile
Signée et datée au dos «Condo, 03»
127 × 101,50 cm

Provenance:

Galerie Jérôme de Noirmont, Paris
(acquis directement auprès de l'artiste)
Collection particulière, Paris (acquis
directement auprès de cette dernière)
À l'actuel propriétaire par descendance

Expositions:

Paris, Galerie Jérôme de Noirmont,
Memory of Manet et Velazquez, mai-
juillet 2004, reproduit en noir et blanc
p. 35 et en couleur p. 37
Paris, FIAC, Galerie Jérôme de Noirmont,
Tête à tête, octobre 2005
Paris, Musée du Quai Branly, *Les maîtres
du désordre*, avril-juillet 2012,
reproduit en couleur p. 407

Nous remercions Monsieur Jérôme
de Noirmont pour les informations qu'il
nous a aimablement communiquées.

*Oil on canvas; signed and dated
on the reverse; 50 × 40 in.*

300 000 - 400 000 €



George Condo dans son atelier, 2021 © Casey Kelbaugh



George CONDO

Né en 1957

Portrait composition – 2003

Fr

«La peinture permet ce que la vraie vie interdit : accéder à deux ou trois facettes d'une personnalité en même temps et saisir ce que j'appelle le cubisme psychologique». Georges Condo cherche à pénétrer l'état mental des personnages qu'il dépeint et utilise la technique citée plus haut dont l'œil est l'élément pivot. En effet, c'est à partir de l'organe du regard que l'artiste américain décortique, démantèle et déstructure le portrait.

Portrait composition en constitue un exemple révélateur. Réalisée en 2003, cette huile sur toile représente le portrait d'une femme. Sa veste aux épaulettes étranges, manches rouges et col bouffant démembrant pratiquement la tête du fait de son volume, indiquent que le clown répond aux codes vestimentaires de l'imaginaire collectif. Le génie de Condo se

glisse dans le traitement duel du visage. D'un côté, on discerne la joue et l'œil droits d'une jeune fille, de l'autre s'est implantée la moitié d'un visage malicieux, d'une créature fantastique et quelque peu effrayante, montrant largement les dents. De grandes oreilles rouges et un nez vert parent cet être hybride dont la tristesse est palpable. Tous les organes ajoutés semblent greffés de façon symétrique sauf l'œil, nettement plus bas et en décalage complet par rapport à l'œil humain. Cette dislocation représente la clé de voûte de tout le tableau et inscrit Condo dans la longue tradition des peintres qui ont traité le sujet oculaire.

Dans *Autoportrait à l'œil blessé* (1972), Francis Bacon stigmatise également l'œil qui se déforme et paraît disproportionné. Le peintre britannique utilise le même

En

“Painting allows what real life forbids: accessing two or three facets of a personality at the same time and grasping what I call psychological Cubism.” Georges Condo sought to penetrate the mental state of the people he portrayed and used the technique mentioned above for which the eye was the central element. It was effectively in using this organ of vision that the American artist dissected, dismantled, and de-structured portraits.

Portrait composition is a telling example of that. Painted in 2003, this oil on canvas work is the portrait of a woman. Her jacket, with its strange epaulettes, red sleeves, and bouffant collar that practically dismembers the head because of its volume, denotes that the clown meets the widely imagined dress codes. Condo's

genius comes into play in the dual treatment of the face. On the one side, we make out a young girl's cheek and right eye, on the other is half of a wicked face, that of a somewhat frightening imaginary creature that is baring its teeth. Large red ears and a green nose adorn this hybrid being whose sadness is tangible. All of the organs added on seem to have been symmetrically transplanted, except for the eye, which is considerably lower and offset in comparison to the human eye. This dislocation represents the work's very cornerstone and inscribes Condo in the long tradition of painters who dealt with the subject of the eye.

In *Autoportrait à l'Œil Blessé* (1972), Francis Bacon also stigmatised the eye, which was shown misshapen and seemingly

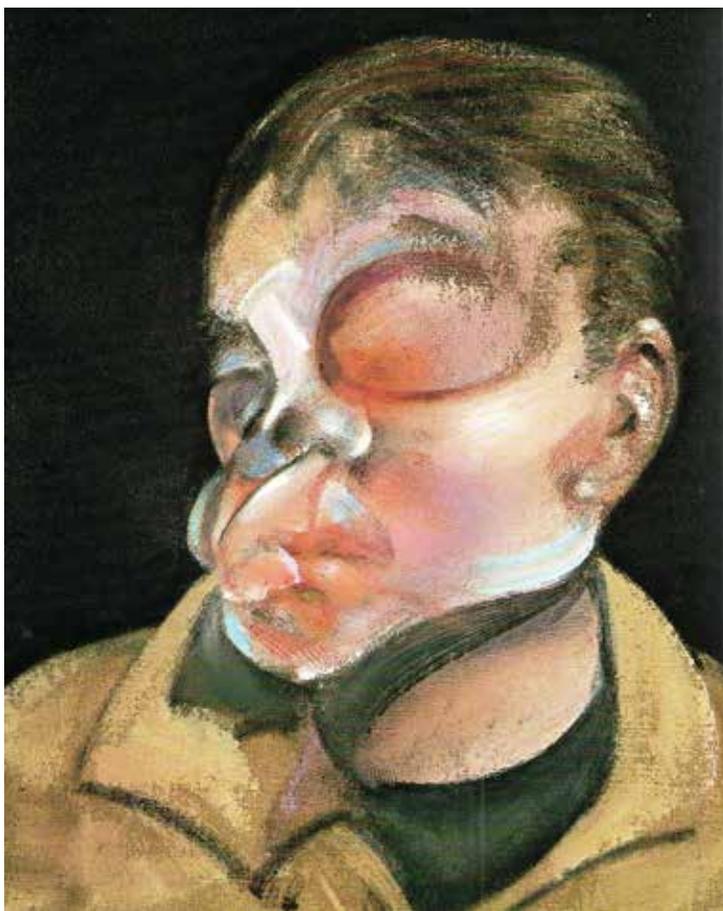


51

George CONDO

Né en 1957

Portrait composition – 2003



Francis Bacon, *Autoportrait à l'œil blessé*, 1972 D.R.

«La peinture permet ce que
la vraie vie interdit: accéder à deux
ou trois facettes d'une personnalité
en même temps et saisir ce que
j'appelle le cubisme psychologique.»

– George Condo

procédé que Condo pour accéder à l'étrange. Les deux yeux, asymétriques et différents parachèvent l'idée que le portrait s'attache davantage à une description psychologique que réaliste.

L'œil est au cœur de la démarche artistique de George Condo dès le début de sa carrière avec, par exemple, *The Self Creator* (1984) mettant en scène un œil sorti de l'orbite et implanté seul, dans un paysage, à côté d'une colonne classique, d'une horloge, d'un bras et d'un globe. Cette tendance au surréalisme s'atténue dans les travaux postérieurs mais l'importance de l'œil demeure. Elle s'ajoute ici au sujet récurrent du clown que Condo traite pour développer la thématique du grotesque.

Portrait composition a fait partie de l'exposition *Les maîtres du désordre* au Quai Branly en 2012

s'attachant aux différentes figures du désordre faisant partie de nos cultures et rites et incarnant la conscience d'une force désordonnée, aux antipodes du divin mais nécessaire à un équilibre social et spirituel. L'œuvre s'inscrit dans l'exposition de manière intéressante puisqu'elle incarne, par son étrangeté, un maître du désordre, aux deux faces, chargé de négocier avec le chaos par l'hybridation et donc la transgression. Les créatures que crée Condo seraient-elles aptes à converser avec des puissances supérieures? Mi angélique, mi démoniaque, *Portrait composition* semble l'affirmer.

disproportionate. The British painter used the same method as Condo to achieve this peculiarity. The eyes, which are asymmetrical and different, complete the idea that the portrait is more of a psychological description than a realistic portrayal.

The eye was the focal point of George Condo's artistic approach as of the very start of his career, with, for example, *The Self Creator* (1984), which portrayed an eye removed from its socket and planted, alone, in a landscape, next to a classical column, a clock, an arm, and a globe. This penchant for Surrealism diminished in his later works but the importance of the eye remained. Here, is it added to the recurring subject of the clown that Condo used to develop the theme of the grotesque.

Portrait composition was included in the *Les Maîtres du Désordre* exhibition at Quai Branly in 2012 which focussed on the different representations of chaos that are part of our cultures and rites and embody the conscience of a chaotic force that is the antithesis of the divine but necessary for social and spiritual equilibrium. The work's presence among those exhibited was interesting as, with its strangeness, it incarnated a two-faced master of chaos, charged with negotiating with chaos through hybridisation and hence transgression. Would the creatures that Condo created be capable of conversing with higher powers? Half-angelic, half-demoniac, *Portrait composition* seems to confirm that.



George Condo, *The self-creator*, 1984 D.R.

ARMAN

1928-2005

Accord majeur – 1962

Violoncelle découpé monté
sur panneau peint
Signé et daté illisiblement en bas
vers le centre droit, à l'intérieur
d'un élément en bois «arman, 62»
162 × 122 cm

Provenance:

Galleria Schwarz, Milan
Collection Cavellini, Brescia
Collection Arman, New York
Galerie Georges-Philippe & Nathalie
Vallois, Paris
Collection Jean Albou, Paris
Vente, Paris, Artcurial,
29 janvier 2008, lot 9
Acquis au cours de cette vente
par l'actuel propriétaire

Expositions:

San Marino, Palazzo del Kursaal,
IV Biennale Internazionale d'Arte,
juillet-octobre 1963
Milan, Galleria Schwarz, *Mouvement Dada*,
février-mars 1966
Nice, Musée d'Art Moderne et
Contemporain, *Arman - Passage à l'acte*,
juin-octobre 2001, reproduit en couleur
p. 142
Vence, Musée de Vence/Fondation E.
Hugues, *Arman: Nouvel état des choses*,
juin-décembre 2019

Bibliographie:

D. Durand-Ruel, *Arman, Catalogue
Raisonné, Volume II, 1960, 1961, 1962*,
Éditions de La Différence, Paris, 1991,
reproduit en noir et blanc sous le
n°281, p. 147

Cette œuvre est enregistrée
dans les Archives Arman sous
le n°APA#8305.62.004.

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

*Cut cello mounted on painted panel;
signed and dated illegibly lower centre
right, inside a wooden element;
63 3/4 × 48 in.*

120 000 - 180 000 €



Accord majeur – 1962

Fr

«Arman déambule sur le marché aux puces, achète une vieille contrebasse, heureux de son acquisition. Il passe la nuit avec elle et le lendemain, sa conquête sur l'épaule comme un ouvrier portant son échelle, il se rend impasse Ronsin. Là, son complice Martial Raysse, qui a préparé au sol un panneau de bois, l'attend. Arman gratte les cordes comme pour caresser ultimement l'instrument puis, le saisissant par le manche, il le passe au-dessus de ses épaules et, d'un coup sec, le fracasse sur le sol. L'instrument pleure, gémit sous l'estocade: Arman est «en rage». Il affectionne particulièrement les instruments de musique: violons, saxophones, trombones, guitares, mandolines... à tel point que certains y voient un rejet de la musique. Il fait aussi exploser des voitures ou des postes de télévision. Arman invente une procédure plus «froide» que la colère, par laquelle il travaillera désormais sur la forme des objets: les «coupes». Muni d'une scie américaine capable de tout sectionner en rondelles, Arman coupe dans son atelier toutes sortes d'objets, et procède, par la coupe et le réassemblage sur un plan-tableau, à des anamorphoses: l'instrument devient ainsi un papillon ou une courtilière», peut-on lire lors de la rétrospective d'Arman au Centre Pompidou en 2010.

Accord majeur réalisée en 1962 illustre le traitement que réserve Arman aux instruments, ici un violoncelle découpé verticalement puis monté sur panneau de bois. Le nouveau réaliste interroge en effet le statut de l'objet et le culte ambigu que les sociétés modernes lui vouent, alliant sacralisation et surconsommation menant à son utilisation et sa destruction rapide. C'est précisément cette dimension éphémère qu'il applique ici au violoncelle en le «consommant». Cette «coupe» révèle la structure interne de l'objet, décomposé, ré-agencé selon la volonté de l'artiste et créant ainsi un objet nouveau.

L'année 1962 correspond à un moment de transition dans la démarche de l'artiste sur les instruments de musique. En effet, sa série des *Colères* évoquée plus haut débute en 1961 puis va progressivement évoluer vers les *Combustions* dès 1963 où les instruments seront brûlés. «Je crois que dans le désir d'accumuler il y a un besoin de sécurité, et dans la destruction, la coupe, se trouve la volonté d'arrêter le temps», assure Arman.

En

"Arman walked through the flea market, bought an old double bass, happy with his purchase. He spent the night with it and the next morning, with his conquest over his shoulder, like a workman bearing a ladder, he went to Impasse Ronsin. There, his accomplice, Martial Raysse, who had prepared a wooden panel on the floor, was waiting for him. Arman plucked the strings as if to caress the instrument one last time and then, grasping it by the neck, he brought it up over his shoulders and in one fell swoop, smashed it against the ground. The instrument cried, whimpering at this fatal blow. This was typical of Arman's "Colères" (anger). He was particularly fond of musical instruments: violins, saxophones, trombones, guitars, and mandolins... to an extent where some saw a rejection of music. He would also smash up cars or television sets. Arman invented a procedure that was "colder" than "Colère", by working on shaping objects with "Coupes" (slicing). In his studio, Arman used a fine-bladed saw, which could slice through anything, to cut up all sorts of objects. He created anamorphoses by cutting things up and then reassembling them in a different fashion. An instrument would thus become a butterfly or a mole cricket", as we could read

at the retrospective on Arman at the Centre Pompidou in 2010.

Accord majeur made in 1962 is a perfect illustration of the way Arman treated instruments. Here, we see a cello cut vertically and mounted on a wooden panel. The artist, who was part of the Nouveau Réalisme movement, effectively queried the status of the object and the way it was ambiguously worshipped by modern society. A form of worship that brought together sacralisation and excessive consumption, leading to its use and rapid destruction. It is precisely this ephemeral dimension that he applied here to this cello by "consuming" it. This "Coupe" reveals the object's internal structure, broken down and reorganised according to the artist's desire, thus creating a new object.

1962 was a time of transition in the artist's approach to musical instruments. Indeed, his *Colères* series, mentioned above, started in 1961, and would gradually evolve into his *Combustions* as of 1963, when he would burn instruments. "I believe that in this desire for accumulation, there's a need for security and in destroying and cutting things up, there is a wish to bring time to a standstill," said Arman.



Raymond HAINS

1926-2005

Pour la défense des libertés démocratiques – 1958

Affiches déchirées marouflées sur toile
115 × 89 cm

Provenance:

Galerie Max Hetzler, Berlin
Collection particulière, Allemagne

Expositions:

Paris, Centre Pompidou, *J'ai la mémoire
qui planche - Raymond Hains*, juin-
septembre 2001, reproduit en couleur
p. 86

Un certificat numérique de Monsieur
Thomas Hains sera remis à l'acquéreur.

Torn posters laid down on canvas;
45 1/4 × 35 in.

60 000 - 80 000 €



présente
**JEAN-MARC
TUDAU**

13 Jours du
PAI 5-5
12 x 50 et de 14 x 20
12 x 20 et de 14 x 20

c'es

Pour la défense des libertés démocratiques..

AV. J
LE PARTI
DE LA LIBERTÉ
FRANÇAIS

berg 18.
Alb 2!

300

OR ETIENNE
VICE-PI
ENSEI

IDE
IFOR

GA...
sous la dire.

MOR 17 43
MAI 35

Italie

100

c'es

PUR LA DÉFENSE DES LIBERTÉS D

aux meilleu:

ANVIER

AV. 5
**LE PARTI
COMMUNISTE
FRANÇAIS**



AI
Dé
Dé
Dé

he
erg 18.
lb. 2!



UR ETIENNE

VICE-PR

ISEM

SIX

dire

GA

sous la d

ES : de 3

IFOR

DI 10

43

R

VAT

F

ARMAN

1928-2005

**Sans titre (Colère de violoncelle)
1966**

Combustion de violoncelle brisé
et résine polyester sur panneau
Signé en bas vers le centre gauche
du violoncelle «arman»

Pièce unique

118 × 86 × 18,50 cm

Provenance:

Galerie Michel Couturier, Paris

Galerie Mathias Fels, Paris

Collection Dr. Ruché, Paris

Galerie Beaubourg, Paris

À l'actuel propriétaire par cessions
successives**Expositions:**Paris, Salon de Mars, Galerie Beaubourg,
1992Paris, Centre Pompidou, *Arman*,
septembre-janvier 2010, reproduit
en couleur p. 205

Vence, Musée de Vence/Fondation E.

Hugues, *Arman: Nouvel état des choses*,
juin-décembre 2019**Bibliographie:**

P. Restany, *Le plastique dans l'art*,
Éditions André Sauret, 1973, reproduit
sous le n°11, p. 27

D. Durand-Ruel, *Arman - Catalogue
Raisonné, Volume III, 1963, 1964, 1965*,
Éditions de La Différence, Paris, 1994,
reproduit en couleur p. 2 et en noir et
blanc sous le n°169, p. 91

Cette œuvre est enregistrée
dans les Archives Arman sous le
n°APA#8208.66.001.

*Combustion of broken cello
and polyester resin on panel; signed
lower centre left of the cello;
unique piece*

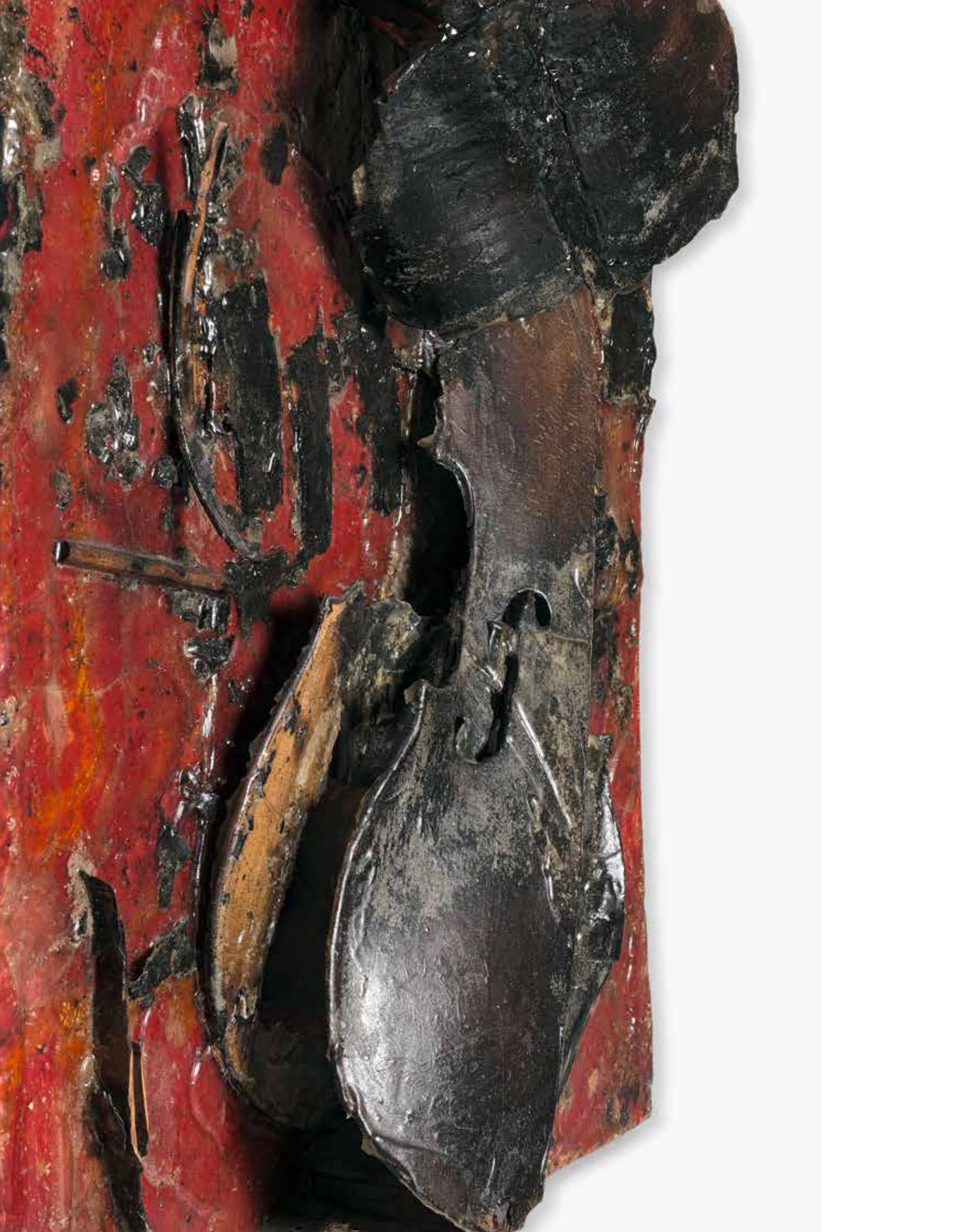
46 1/2 × 33 7/8 × 7 1/4 in.

100 000 - 150 000 €



Arman dans les années 60 D.R.





ARMAN

1928 - 2005

Sans titre (Colère de violoncelle)
1966

Fr

Sans titre (1966) est l'une des premières combustions d'Arman, série qui suit celle des *Coupes* et prolonge son action sur les instruments de musique. Sur le lien d'Arman à la musique, il convient de rappeler que sa première épouse, Éliane Radigue, est compositrice. Plus de mille lettres échangées témoignent de leur influence réciproque. Si le geste de la combustion est relatif à la réflexion des nouveaux réalistes sur le statut de l'objet et au rapport que la société moderne entretient avec celui-ci, le choix de la musique nous permet de pénétrer dans le territoire personnel de l'artiste.

Ici, Arman fait brûler un violoncelle qu'il brise au préalable pour ensuite le fixer sur un panneau au fond rouge. Le violoncelle, encore reconnaissable – on distingue

son manche et son corps dont l'alignement décalé souligne la brisure –, contraste par rapport au fond, le noir de la combustion entourant l'objet d'une dimension quasi sacrée. Inutilisable, le violoncelle est consommé, périmé mais hissé au rang d'œuvre d'art auquel sa beauté intrinsèque l'élève.

De la même façon, Arman fait brûler un fauteuil d'intérieur bourgeois. Ces œuvres contiennent une dimension performative qui rappelle la puissance de l'acte aboutissant au résultat visible. Les célèbres *Colères* de l'artiste niçois traitent la destruction comme point de départ d'une réflexion sur le sens d'une société manipulée par la consommation.

En

Sans titre (1966) is one of Arman's first Combustions, a series that followed the *Coupes* and was a continuation of his action on musical instruments. As regards Arman's connection with music, we should remember that his first wife, Éliane Radigue, was a composer. Over a thousand letters evidence their mutual influence. If the gesture of combustion is relative to the Nouveaux Réalistes reflection on the status of the object and the relationship modern society has with it, the choice of music allows us to delve into the artist's intimacy.

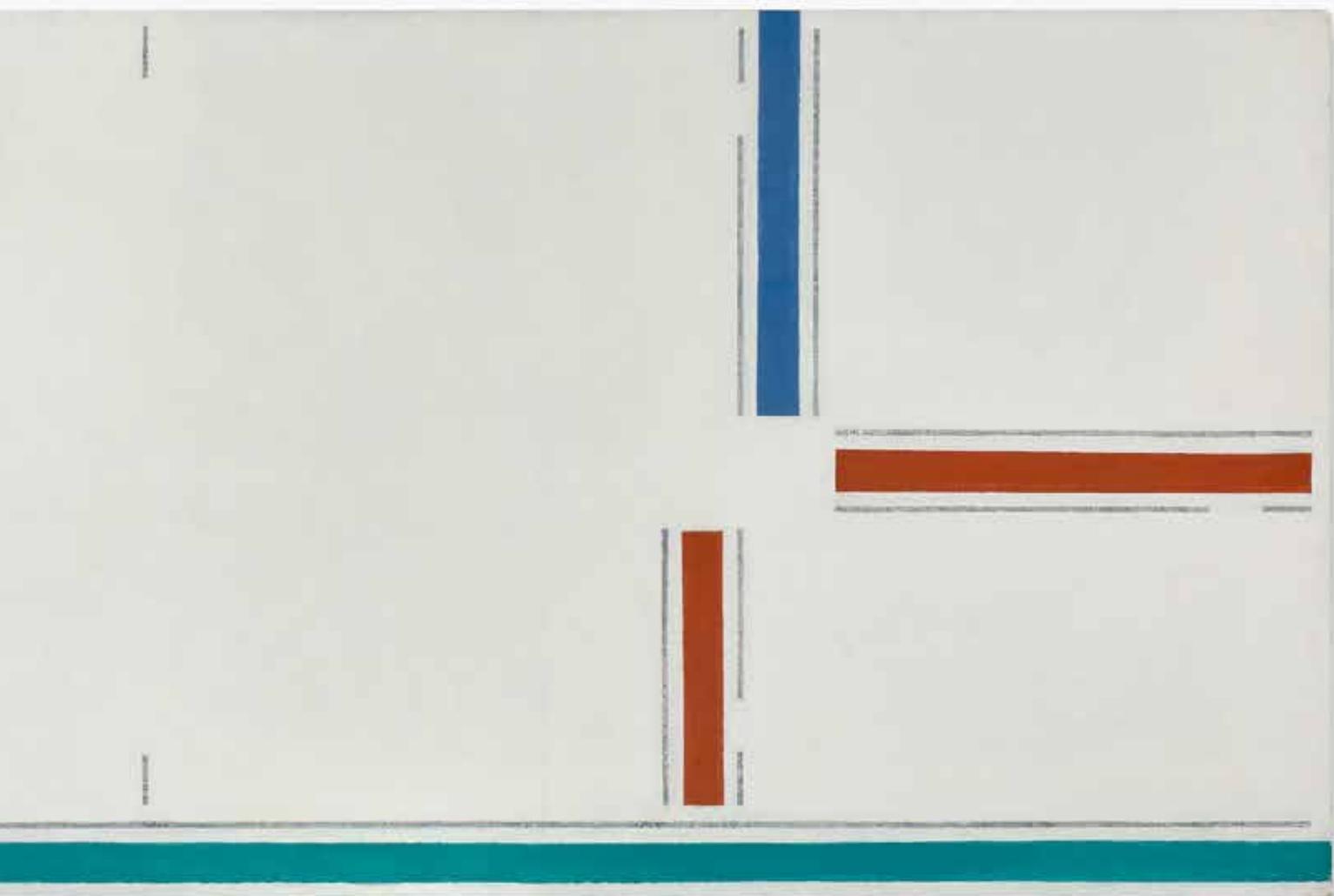
Here, Arman burned a cello that he had previously fractured, and then attached it to a panel with a red background. The cello, which is still recognisable

as we can make out the neck and body of the instrument whose displaced alignment highlights the breakage, contrasts with the background. The blackness from the combustion gives the object an almost sacred dimension. Although the cello has been consumed by fire and is unusable, its inherent beauty makes it a work of art.

In the same way, Arman also burned an armchair from a middle-class home. These works have a performative dimension that conjures up the potency of the act that led to this visible result. The *Colères* by the artist who was a native of Nice use destruction as the starting point for reflection on the meaning of society manipulated by consumerism.



*Trois œuvres
de Martin Barré*



Martin BARRÉ

1924-1993

Composition – 1956

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche

«M. Barré, 56», contresignée

et datée au dos «M. Barré, 1956»

22 × 16 cm

Provenance:

Galerie Jacques Barbier, Paris

Collection particulière, France

Un certificat à la charge

de l'acquéreur pourra être délivré

par Madame Michèle Barré.

*Oil on canvas; signed and dated**lower left, signed again and dated**on the reverse; 8 5/8 × 6 1/4 in.*

15 000 - 20 000 €

Fr

L'évolution de la quête spatiale de Martin Barré est merveilleusement exprimée dans les trois œuvres présentées ici et datant respectivement de 1956, 1965 et 1979.

La première, *Composition* (1956) est réalisée un an après l'exposition qui marquera le début de sa carrière à la Galerie La Roue et où il dévoile des toiles abstraites aux formes assez géométriques s'avancant sur des fonds neutres. *Composition* fait partie de ces expérimentations.

Ainsi, des formes carrées et rectangulaires à dominante vermillon se détachent d'un fond clair. Ces formes sont rehaussées de contours noirs ou bleus dont les couleurs sont également convoqués pour habiter d'autres formes rectangulaires minoritaires sur la toile. Ces premières œuvres évoquent l'abstraction géométrique de Mondrian et Malévitch même si Barré refuse la parenté avec les maîtres russes ou hollandais.

En

The evolution of Martin Barré's quest for space is marvellously expressed in the three works presented here, which date respectively from 1956, 1965, and 1979.

The first, *Composition* (1956), was painted a year after the exhibition that marked the start of his career at the Galerie La Roue where he showed abstract paintings of slightly geometric forms standing out against neutral backgrounds.

Composition is one of those experiments where primarily vermillion squares and rectangles stand out against a light background. These shapes are enhanced with black or blue outlines whose colours are also used to draw other minor rectangular shapes on the canvas. These first works call to mind Mondrian and Malevich's Geometric Abstraction even if Barré refused any links with Russian or Dutch masters.



Martin BARRÉ

1924-1993

65-A-65×46 – 1965

Peinture glycérophtalique
et acrylique sur toile
Signée et titrée au dos «M Barré,
65-A-65x46»
65 × 46 cm

Provenance:

Galerie Daniel Templon, Paris
Galerie Nathalie Obadia, Paris
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

Expositions:

Berlin, Haus am Lützowplatz, *Martin
Barré*, novembre-décembre 1965
Paris, Galerie Daniel Templon,
Martin Barré, œuvres des années 60,
octobre-novembre 1989
Deurle (Belgique), Museum Dhondt-
Dhaenens, Biennale de la Peinture,
La touche du peintre, juin-octobre 2014,
p. 7

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans le
Catalogue Raisonné de l'œuvre de
l'artiste, actuellement en préparation
sous la direction de Madame Ann Hindry
et de Monsieur Yve-Alain Bois.

Un certificat de Madame Michèle Barré
sera remis à l'acquéreur.

*Glycerophtalic paint and acrylic
on canvas; signed and titled
on the reverse; 25 5/8 × 18 1/8 in.*

60 000 - 80 000 €



Martin Barré lors de son exposition à la Galerie Arnaud, Paris, 1964
D.R.



« Je voulais montrer, par des traces ou des points d'impact dans une surface claire, ce que serait une peinture désencombrée de l'objet, de la couleur, de la forme, n'offrant plus que des fragments d'un espace existant aussi bien ailleurs que dans ses espaces tangibles »

– Martin Barré

Fr

65-A-65×46, est une peinture réalisée en 1965 présentant une ligne unique à la bombe aérosol noire partant de la partie inférieure droite de la toile et remontant jusqu'en haut, obliquement, jusqu'à sortir de sa surface. Les bombages traduisent une évolution importante dans le travail de Martin Barré dans les années 1960. Il s'agit toujours de ne pas « faire œuvre » tout en cherchant à utiliser l'espace mais ici, Martin Barré convoque la vitesse d'exécution, atteinte grâce à la rapidité rendue possible par le bombage, pour questionner les

formes dans l'espace. L'imperfection du trait unique (tout comme celle des formes de l'œuvre précédente) oriente le spectateur sur la nature du mouvement qui l'a engendré et dote l'œuvre d'une force vibratoire sans mesure invitant à l'expérience de la légèreté. « En 1967, la recherche de cette double perspective temporelle et spatiale a amené le peintre à un tel degré d'économie picturale qu'il s'interroge sur l'utilité de continuer », précise l'historienne et critique d'art Ann Hindry.

En

65-A-65×46 is a painting carried out in 1965, which shows a single line painted in black spray paint that goes from the bottom left of the canvas to the top, on a slant, finally overshooting the surface. Spray paint was an important evolution in Martin Barré's work in the 1960s. He still aimed for it to appear as though he had not contrived a work, whilst seeking to use the available space. But here, Martin Barré used speed of execution, reached thanks to the rapidity allowed by spray cans, to question shapes in space.

The imperfection of the single line (like that of the shapes in the previous work) orients the viewer towards the nature of the movement that created it and gives the work an unequalled vibratory force that is an invitation to experience lightness. "In 1967, the search for this dual temporal and spatial perspective brought the painter to such a degree of pictorial reduction that he wondered what was the point of continuing," explains art critic and historian Ann Hindry.



Martin BARRÉ

1924-1993

79-A- 100×200 – 1979

Acrylique sur toile
Signée et titrée au dos
«Barré, 79-A-100×200»
100 × 200 cm

Provenance:

Galerie Laage-Salomon, Paris
Galerie Nathalie Obadia, Paris
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

Expositions:

Cologne, Galerie Ricke, *Martin Barré*,
janvier-février 1980, n°4, pp. 41-43,
reproduit en noir et blanc p. 42
Paris, Galerie Jean Chauvelin, *Martin
Barré, 79, 79-80, 80A*, octobre-novembre
1981
Paris, Galerie Nationale du Jeu
de Paume, *Martin Barré, Les années
quatre-vingt*, février-avril 1993,
reproduit en couleur p. 9
Paris, Galerie Laage-Salomon, *Martin
Barré. Peintures des années 70 et 80*,
octobre-décembre 1997
Paris, Galerie Nathalie Obadia, *Idées
de la peinture. Hommage à Martin Barré*,
juin-juillet 2006, reproduit en couleur
p. 28-29
Paris, Centre Pompidou, *Martin Barré*,
octobre 2020-avril 2021, reproduit
en couleur p. 159

Bibliographie:

Y-A. Bois, *Martin Barré*, Éditions
Flammarion, Paris, 1993, reproduit en
noir et blanc p. 123
C. Millet, *Idées de la peinture. Hommage
à Martin Barré. Galerie Nathalie Obadia*,
1^{er} juin-20 juillet 2006, Art Press
n°326, Paris, septembre 2006, reproduit
en noir et blanc p. 84
H-F. Debailleux, *Martin Barré bien
encadré. En forme d'hommage, une
confrontation à d'autres peintres*,
Libération, Paris, 5 juillet 2006, p. 27
Y-A. Bois, *Martin Barré*, Éditions
Galerie Daniel Buchholz, Cologne/Andrew
Kreps Gallery, New York/Thea Westreich &
Ethan Wagner, New York/Galerie Nathalie
Obadia, Paris, 2008, reproduit en
couleur p. 168

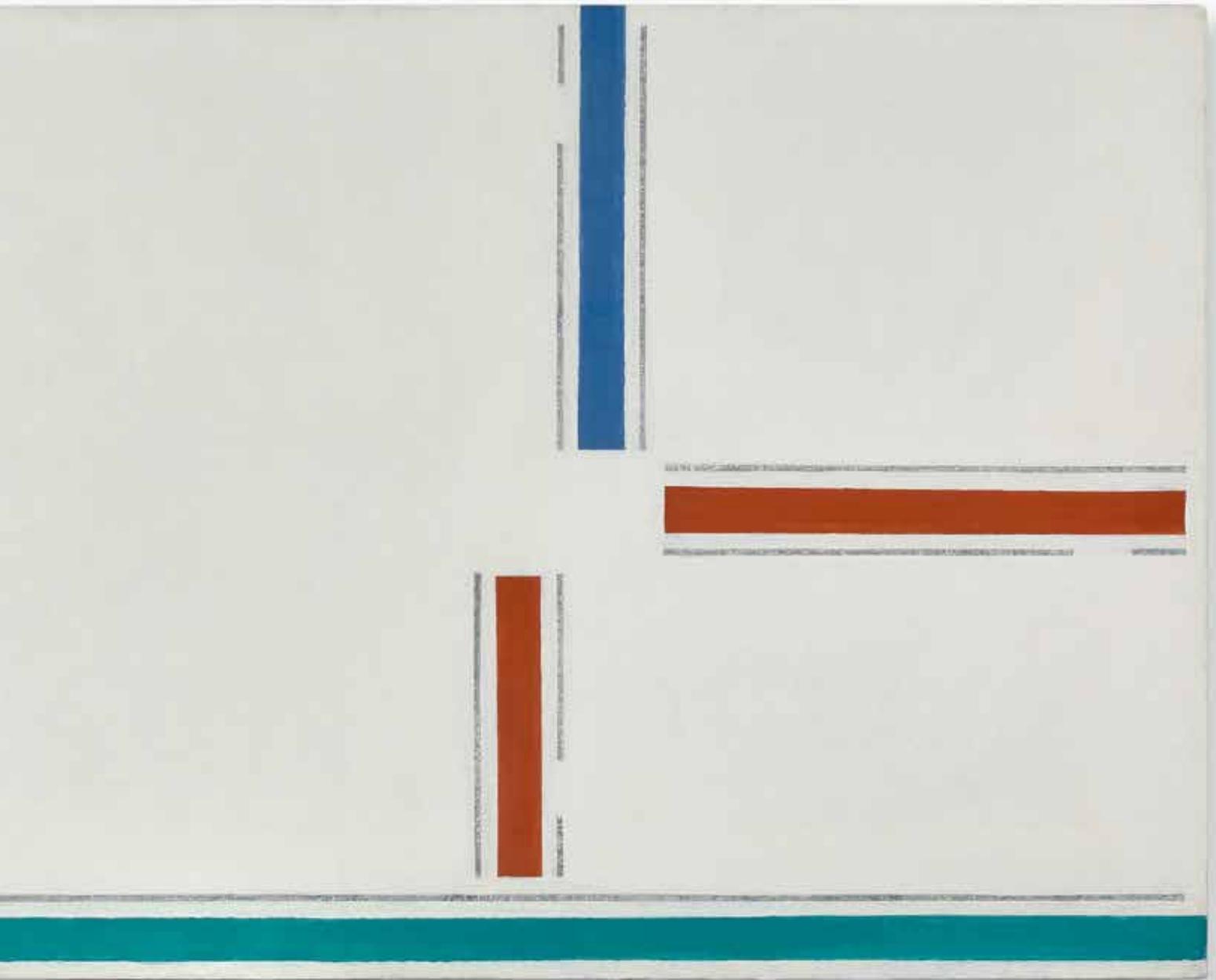
Cette œuvre sera incluse dans le
Catalogue Raisonné de l'œuvre de
l'artiste, actuellement en préparation
sous la direction de Madame Ann Hindry
et de Monsieur Yve-Alain Bois.

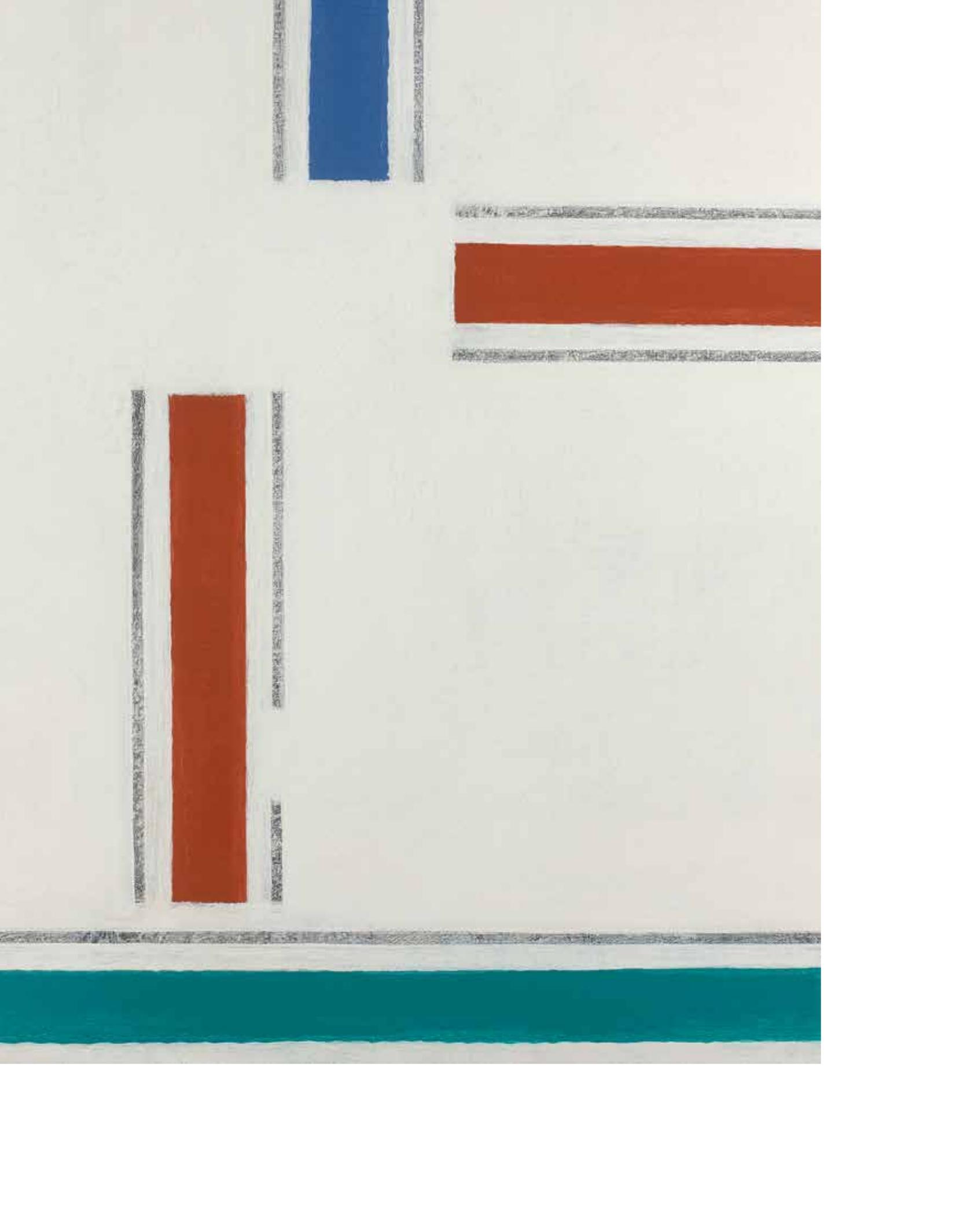
Un certificat de Madame Michèle Barré
sera remis à l'acquéreur.

*Acrylic on canvas;
signed and titled on the reverse;
39 3/8 × 78 3/4 in.*

70 000 - 90 000 €







Martin BARRÉ

1924 - 1993

79-A-100×200 – 1979



Martin Barré dans son atelier, 1985 © Jacques Henric

Fr

C'est donc après cinq ans d'arrêt de production et en renouvelant son propos qu'il réalise *79-A-100×200* en 1979 à l'acrylique. L'évolution dans la rigueur de la forme est notable. L'œuvre se compose d'un fond blanc rythmé par une longue ligne verte horizontale dans la partie inférieure du tableau, deux lignes rouges et une ligne bleue quasiment disposées en angle droit. La présence de la couleur est un autre changement conséquent de cette période de sa carrière et offre un contraste important avec ses débuts. Chaque ligne épaisse de couleur est accompagnée d'un ou deux traits grisés continus ou discontinus.

La partie droite de la toile est presque vide marquant un profond déséquilibre visuel qui révèle totalement l'espace. Par ce dépouillement et par la mise en scène du morcellement de notre perception, on touche ici à l'essence de sa démarche.

1979 correspond à l'année de la reconnaissance tardive de l'artiste. L'A.R.C. au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris organise une première rétrospective de ses œuvres, suivie la même année par le Henie-Onstad Kunstsenter d'Oslo.

En

It is therefore after a five-year break from painting and having reinvented his style, that he made *79-A-100×200* in 1979 using acrylic paint. The evolution in the shapes' precision is noteworthy. The work is made up of a white background with a long horizontal green line in the lower part, and two red lines and a blue line practically laid out at right angles. The presence of colour is another consequential change that took place during this part of his career and offers an important contrast with his early works. Alongside each thick coloured line are one or two continuous

or discontinuous grey lines. The right-hand side of the canvas is almost empty, creating a profound visual imbalance that fully reveals the space. With this artistic reduction and revelation of our fragmented perception, here, we touch on the very essence of his approach. 1979 is the year when the artist gained belated recognition. The A.R.C. at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris organised the first retrospective of his works, followed that same year by the Henie-Onstad Kunstsenter in Oslo.

Robert RYMAN

1930-2019

Untitled – 1969

Acrylique sur fibre de verre
 Signée, datée et située en bas au centre
 «Ryman, 69, Paris»
 63 × 63 cm

Provenance:

Collection Yvon Lambert, Paris
 Collection Zucker, Bruxelles
 Collection particulière, Belgique

*Acrylic on fiberglass;
 signed, dated and located lower centre;
 24 3/4 × 24 3/4 in.*

280 000 - 350 000 €



Robert Ryman lors de l'installation de son exposition
 au Kunsthalle Bâle, 1975 © Christian Baur



Robert RYMAN

1930-2019

Untitled – 1969



Robert Ryman lors de l'installation de son exposition au Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1974 D.R.

Fr

Figure majeure de l'abstraction et du courant minimaliste américain, Robert Ryman s'illustre dans ses carrés monochromes blancs. Celui qui affirme: «En peinture, tout doit avoir l'air facile même si c'est ardu. (...) C'est une part clé de la peinture, elle doit donner le sentiment qu'elle vient de surgir», s'essaye, sans relâche, à de nombreuses techniques tout en semblant donner dans la spontanéité. Peinture sur aluminium, plexiglas, toile, vinyle, lin, papier et ici fibre de verre, avec une variété de matériaux (huile, gouache, acryliques, encaustiques, pastels, émaux, solvants, pigments), il est à la recherche permanente de l'expression de la matérialité. «Le gris de l'acier transparait; le brun du papier ondulé transparait; le lin transparait, comme le coton: tout cela est pris en considération. Cela n'a rien de monochrome».

Chaque œuvre constitue une nouvelle expérimentation et exprime sa singularité de par ses couleurs et ses nuances qui l'amènent loin du terme de monochrome que l'artiste réfute.

Untitled, réalisée en 1969, est un carré de verre que l'artiste a recouvert d'acrylique blanche. Quatre courtes bandes verticales placées aux côtés des quatre coins de l'œuvre dévoilent le verre nu. La peinture semble avoir déserté ces zones en marge, traces des lamelles de scotch maintenant le verre sur le mur au moment de la réalisation de l'œuvre. «Le blanc permet aux autres choses de devenir visibles», explique l'artiste. Précisément ici, c'est le blanc qui met en valeur le matériau choisi en deçà de l'œuvre. Dans une démarche comparable mais inversée, l'artiste français Pierre Soulages convoque le noir pour révéler le blanc. Comme



Pierre Soulages, *Peinture*, 222x314 cm, 24 février 2008 D.R.

En

Robert Ryman, a leading figure in Abstract and American Minimalist art, was renowned for his square white-on-white paintings. He stated: "In painting, everything should look easy, even if it's hard work. (...) That's a crucial element in painting. You have to get the impression that it just came about". He endlessly tried out new techniques whilst seeming to remain spontaneous. He would paint on aluminium, Plexiglas, canvas, vinyl, linen, paper; and here, on fibreglass, using a variety of mediums (oil, gouache, acrylics, wax, pastels, enamel, solvents, pigments), constantly searching for the expression of materiality. "The grey of the steel shows through; the brown of the corrugated paper shows through; the linen shows through, like the cotton: all of that is taken into account. There's nothing monochrome about it."

Each work was a new experience and expressed its singularity with its colours and shades that would distance it from the term 'monochrome', which the artist refuted.

Untitled, painted in 1969, is a glass square that the artist covered in white acrylic paint. Four short vertical strips placed by the four corners of the work reveal the bare glass. The paint seems to have deserted these marginal zones, which are the traces of the strips of sticky tape used to hold the glass against the wall when the work was being painted. "The white allows the other things to become visible," explained the artist. It is very much the white, here, that showcases the chosen material beneath the work. In a similar but reversed approach, French artist Pierre Soulages used black to reveal the white.

chez Ryman, la couleur appliquée massivement sur toute la surface de l'œuvre est douée d'un pouvoir. C'est l'effet de la lumière dans les monochromes de Soulages et l'utilisation de la marge pour faire contraste chez Ryman qui agit comme agent révélateur ou créateur.

Ainsi, dans *Peinture, 222×314 cm, 2008*, Soulages convoque aussi la ligne pour capter la lumière sur le noir qui s'affirme sur la toile. Tout comme Ryman qui, dans *Untitled*, crée des effets de matière dus à l'irrégularité des bandes de verre, Soulages trace deux lignes dont l'épaisseur et la texture s'affirment sur les aplats monochromatiques. Bien que très différente, l'expérience sensible qui en résulte est bien celle d'exposer d'autres éléments de la peinture, au-delà du

monochrome. Le noir ou le blanc se mue en référentiel qui établit un nouveau paradigme.

Untitled est encadrée dans une caisse américaine blanche légèrement avancée ajoutant du blanc à la compréhension générale de l'œuvre. Ryman réfléchit toujours au rapport de l'œuvre à son support et son mode d'accrochage qui fait partie de l'œuvre. À l'origine, elle était placée directement sur le mur dans une tentative de s'y fondre complètement. *Untitled* s'inscrit ainsi dans une série initiée en 1967 pour laquelle l'artiste tente d'utiliser le support le plus fin possible pour que l'œuvre fasse pleinement partie du mur et de l'espace. Les espaces vides créés par la présence initiale du scotch explicitent ainsi la relation de l'œuvre au mur.

Like Ryman, the colour massively applied all over the work's surface had a particular power. It is the effect of light in Soulages' monochromes and the use of the margin to create contrast in Ryman's works that trigger revelation or creation.

Hence, in *Peinture, 222×314 cm, 2008*, Soulages also used lines to capture light in the black whose presence on the canvas was thereby reaffirmed. Like Ryman who, in *Untitled*, created texturing effects with the irregularity of the strips of glass, Soulages traced two lines whose thickness and texture stand out against the monochromatic planes. Although very different, the resulting perceptive experience is effectively that of exposing other elements of the work, beyond the monochrome.

The black or white becomes a new repository that establishes a new paradigm.

Untitled is framed in a slightly prominent white floater frame adding white to the overall reading of the work. Ryman always reflected on the relationship between the work and its support and the way it would be hung, which was a part of the work. Originally, it was directly placed on the wall as an attempt to merge it completely into it. *Untitled* is a part of a series commenced in 1967 for which the artist tried to use the finest support possible so that the works could wholly be a part of the wall and the surrounding space. The empty spaces created by the initial presence of sticky tape thus explain the relationship between the work and the wall.



Victor VASARELY

1906-1997

Xingu n°151 – 1949-51

Huile sur panneau d'Isorel
Signé et daté en bas à droite
«Vasarely, 49-51»
120 × 100 cm

Provenance:

Galerie Denise René, Paris
Galerie Matignon Saint-Honoré, Paris
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire
en 1987

Expositions:

Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna,
Espace, mars-avril 1955

*Oil on hardboard panel;
signed and dated lower right;
47 1/4 × 39 3/8 in.*

50 000 - 70 000 €





Vasarely dans son atelier à Arcueil en 1948
© Michelle Vasarely

Victor VASARELY

1906-1997

Xingu n°151 – 1949-51

Fr

Xingu n°151 s'inscrit dans une période extrêmement faste de Victor Vasarely nommée la période *Cristal* qui s'étend de 1948 à 1959. Le peintre français, d'origine hongroise, y développe des principes capitaux pour l'art optique dont il est le fondateur. Lors de son séjour provençal à Gordes en 1948, qui initie cette période, Vasarely s'adonne à des dessins de paysages ensoleillés du village. La perspective traditionnelle qu'il adopte se révèle d'emblée trompeuse : lorsque l'artiste prend de la distance, la lumière affuble le point de vue d'une perspective contraire. Les pleins se muent en vides, les formes et arrière plans s'intervertissent : « les choses identifiables deviennent des abstractions et franchissant le palier du Gestalt, commencent leur propre vie indépendante », affirme Marcel Joray dans son ouvrage dédié à l'artiste.

Face à cette instabilité nouvelle, Vasarely se consacre à l'étude des géométries plates et de leur évolution dans l'espace. Dans *Xingu n°151*, deux formes bleues se dégagent d'un fond occupé par des formes dans les tons noirs et crème, le tout maintenu dans un cadre kaki mettant en valeur la logique de la composition. La forme bleue centrale, dessinant une flèche pointée vers le bas, invite en son centre une forme noire et pleine contrastant subtilement. Chaque sujet semble répondre à l'autre harmonieusement, en écho à la fluidité présente dans le titre : le Rio Xingu, une rivière du Brésil, affluent de l'Amazone. En effet, Vasarely nomme souvent, suite au rendu fini, ses tableaux d'après des villes, rivières ou montagnes.

En

Victor Vasarely painted *Xingu n°151* during a time of intense productivity, between 1948 and 1959, his *Cristal* Period. During this period, the French painter of Hungarian origin developed the main principles for Optical Art, of which he was the founder. It was Vasarely's stay in Gordes, in Provence, in 1948 that started this period, when he drew sunny landscapes of the village. From the outset, the traditional perspective he used was misleading; when the artist distanced himself from his subject, the light bestowed a contradicting perspective on what he perceived. What stood out seemed to become hollow. "The shapes and backdrop were inverted. What was identifiable became abstract, crossing the threshold of Gestalt, starting its own independent life," said Marcel Joray in his work on the artist.

Faced with this new instability, Vasarely devoted himself to studying flat geometry and its evolution in space. In *Xingu n°151*, two blue shapes stand out from a background occupied by shapes in hues of black and cream, surrounded by a kaki frame that highlights the composition's logic. In the middle of the central blue shape, an arrow pointing downwards, is a solid, subtly contrasting black shape. Each subject seems to harmoniously respond to the other, echoing the fluidity present in the work's name: Rio Xingu, a river in Brazil, a tributary of the Amazon. Effectively, once he had finished his paintings, Vasarely often named them after towns, rivers, or mountains.

Jesús Rafael SOTO

1923-2005

Para Getulio Alviani – 1974

Acrylique, fils de nylon
et tiges de métal sur panneau
Signé, daté et titré au dos «Para
Getulio Alviani, Soto, 1974»
102,50 × 200 × 13 cm

Provenance:

Don de l'artiste à Getulio Alviani
Puis après des cessions successives,
au propriétaire actuel

Expositions:

Mantova, Casa del Mantegna, *Omaggio a
Tazio Nuvolari, Il mito della velocità,
l'arte del movimento, Dal Futurismo alla
Videoarte*, mai-septembre 2003
Prague, Biennale Prague 2, *Art
cinétique*, sous le commissariat de
Getulio Alviani, mai-septembre 2005

Bibliographie:

V. Sansone, *Prague Biennale 2: Expanded
painting/accion directa, volume 2*,
Éditions Politi, Milan, p. 295

Un certificat du Comité Soto sera remis
à l'acquéreur.

*Acrylic, nylon strings and metal
rods on panel; signed, dated and titled
on the reverse;
40 3/8 × 78 3/4 × 5 1/8 in.*

280 000 - 350 000 €



Jesús Rafael Soto à Helsinki en 1979 D.R.

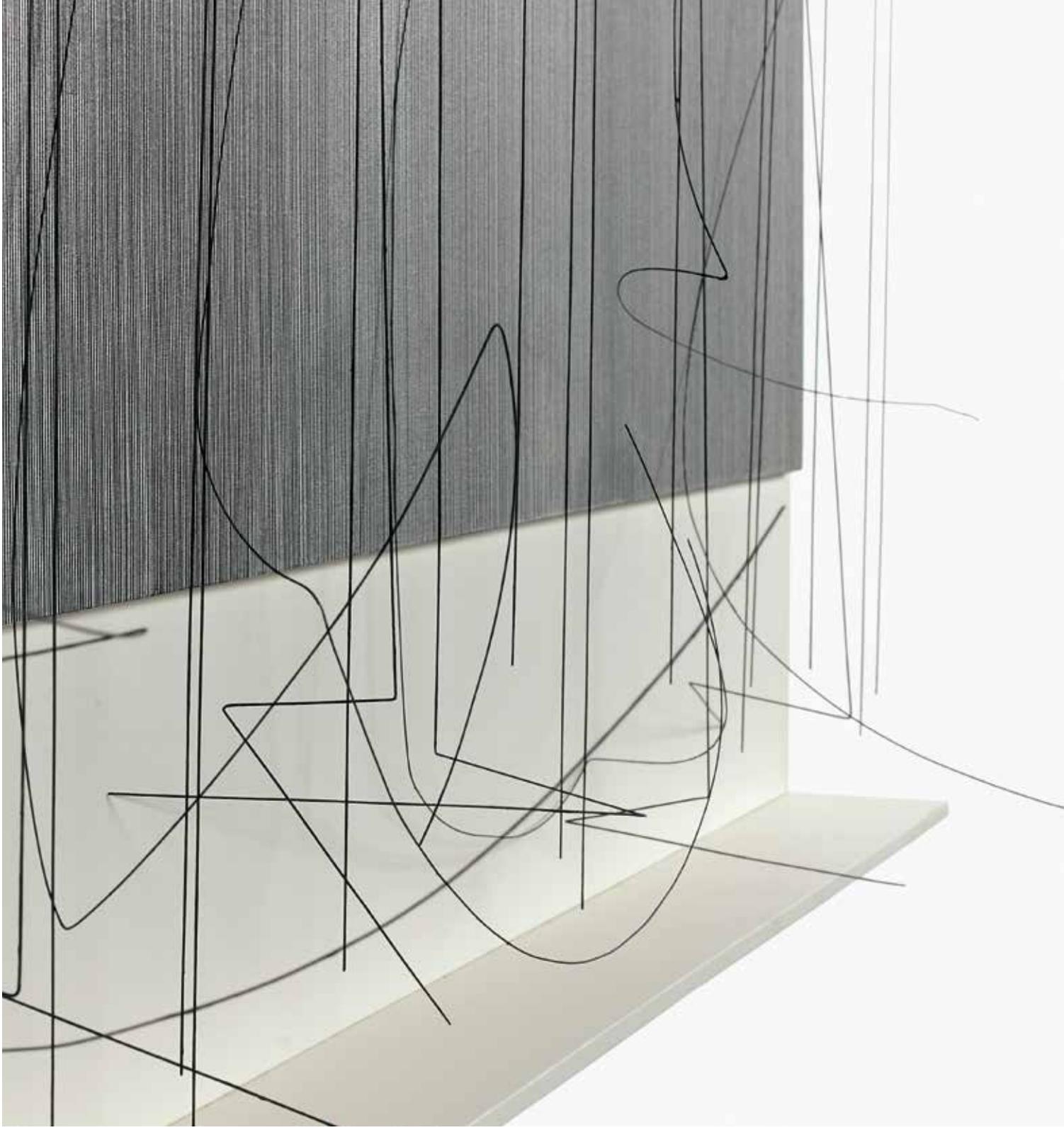


Jesús Rafael SOTO

1923 - 2005

Para Getulio Alviani - 1974





Jesús Rafael SOTO

1923-2005

Para Getulio Alviani – 1974



Jesús Rafael Soto, rideau de scène du Théâtre Teresa Carreno à Caracas, 1982 D.R.



Une *Écriture* de Jesús Rafael Soto dans le hall d'entrée de la Régie Renault à Boulogne-Billancourt, 1975 D.R.

Fr

Dans le texte publié à l'occasion de l'exposition fondatrice *Le Mouvement* en 1955 organisée par la Galerie Denise René regroupant des œuvres de Jesús Rafael Soto, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Yves Tinguely, parmi d'autres, Victor Vasarely affirme: «À présent, nous allons vers l'abandon total de la routine (...) et vers la conquête des dimensions supérieures au plan». L'ambition des artistes cinétiques est alors sans commune mesure. Il s'agit véritablement de révolutionner (d'où le terme de «conquête» employé ici) l'approche de l'art en déployant une quatrième dimension – celle de l'espace-temps – et le mouvement au sein des œuvres.

Ainsi, dans l'œuvre présentée ici intitulée *Para Getulio Alviani* et réalisée par Jesús Rafael Soto en 1974, des tiges de métal sont placées devant un panneau peint en noir et blanc et évoluent librement, accrochées avec un simple fil de nylon. Les tiges semblent

en lévitation, comme suspendues, s'extirpant de tout déterminisme relatif à la pesanteur. La finesse des traits à l'acrylique répond à celle des tiges et l'ensemble gravite au cœur de la rétine provoquant des illusions où les matières se confondent et se distinguent en fonction du mouvement.

L'œuvre développe ainsi une thématique double chère à Soto: le rapport entre les lignes parallèles (ici présentes sur le panneau au fond rayé caractéristique) au premier plan et la figure au second plan avec, ici, les tiges en métal qui se croisent et évoquent des formes géométriques libres comme autant d'écritures mystérieuses. Cette confrontation constitue le point d'orgue de la recherche menée dans sa série *Escritura* dans laquelle l'œuvre s'inscrit. «*Les Écritures* sont pour moi une façon de dessiner dans l'espace», affirme l'artiste qui explore la thématique dès les années 1960 jusqu'à la fin de sa carrière.

En

In the text published on the occasion of the founding exhibition, *Le Mouvement*, in 1955 organised by the Galerie Denise René that brought together works by Jesús Rafael Soto, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, and Yves Tinguely, amongst others, Victor Vasarely stated: "We are now heading towards the total abandonment of routine (...) and the conquest of dimensions that are higher than the plane". At the time, the ambition of kinetic artists was unequalled. They aimed to veritably revolutionise (hence the term "conquest" used here) the approach to art by deploying a fourth dimension – that of space-time – and movement within works.

Thus, in the work presented here, called *Para Getulio Alviani* made out by Jesús Rafael Soto in 1974, metal rods are hung on a simple nylon thread, in front of a panel painted in black and white,

and move freely. The rods seem to be floating as if suspended, free of any determinism relative to gravity. The delicacy of the strokes in acrylic paint respond to that of the rods, and the work, as a whole, drifts in the heart of the retina triggering illusions where the materials merge and then come apart according to movement.

Thus, the work develops a double theme dear to Soto: the relationship between the parallel lines (presented here on the panel with its characteristic striped background) in the foreground and the figure in the background, here, the metal rods that cross and bring to mind free-moving geometric shapes, that bring to mind mysterious writing. This confrontation is the climax of the research carried out in his series *Escritura* of which this work is a part. "For me, *Les Écritures* are a way of drawing in space," said the artist who explored the theme as

En outre, l'espace vide entre les deux parties de l'œuvre brouillent d'autant plus la vision. Quelle est la part de construit, de réel, d'illusion? Une question que Soto approfondira pendant toute sa carrière et dont la réponse réside dans le vide et l'invisible qu'il nous invite à expérimenter en le faisant exister par la lumière. «Car contrairement à ce qu'on a toujours cru, l'espace n'est pas ce qui est rempli par les objets mais ce sont les objets qui sont remplis d'espace. L'espace est fluide, rien ne le limite», explique Soto.

Le titre de l'œuvre indique qu'elle a été réalisée pour Getulio Alviani, autre artiste cinétique et peintre italien. Ce dernier dirige, à la demande de Soto, le Musée d'Art Moderne Jesús Soto fondé à Ciudad Bolívar au Venezuela (d'où Soto est originaire) avec des œuvres de la collection de Soto dans les

années 1970, correspondant donc à la date de réalisation de l'œuvre.

Pour Soto, ces années sont celles de la reconnaissance internationale. Une importante rétrospective est organisée au Musée Guggenheim à New York précisément en 1974 ainsi qu'une présentation de ses dernières œuvres à la Galerie Denise René à New York.

Para Getulio Alviani propose une parfaite synthèse des recherches de Soto sur le mouvement et la vibration rendue possible grâce aux dimensions imposantes de l'ensemble s'étendant sur une longueur de 2 mètres.

of the 1960s and up to the end of his career.

Moreover, the empty space between the two parts of the work creates further visual confusion. What is elaborated, what is real and what is illusion? This is a question that Soto would delve deeply into throughout his career and whose reply lies in the void and the imperceptible that he invites us to experience by allowing light to bring it to life. "Because, contrary to what we have always believed, it's not space that is filled by objects but the objects that are full of space. Space is fluid and knows no boundaries," explained Soto.

The work's title indicates that it was made for Getulio Alviani, another kinetic artist and painter of Italian origin. At Soto's request, Alviani took up the

directorship of the Musée d'Art Moderne Jesús Soto in Ciudad Bolívar, Venezuela (where Soto came from), which housed works from Soto's collection in the 1970s, thus corresponding to the period when this work was made.

This was the period during which Soto gained international recognition. An important retrospective was effectively organised at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York in 1974 and a presentation of his latest works was held at the Denise René Gallery, also in New York.

Para Getulio Alviani proposes a perfect synthesis of Soto's research into movement and vibration, which is made possible thanks to the work's imposing dimensions, with its 2 metres in length.



François MORELLET

1926-2016

4 trames de tirets réguliers du jaune
au rouge sur fond jaune pivotées
sur le côté – 1971

Peinture sérigraphique sur bois
Daté et titré au dos «4 trames de tirets
réguliers du jaune au rouge sur fond
jaune pivotées sur le côté, 1971»
80 x 80 cm

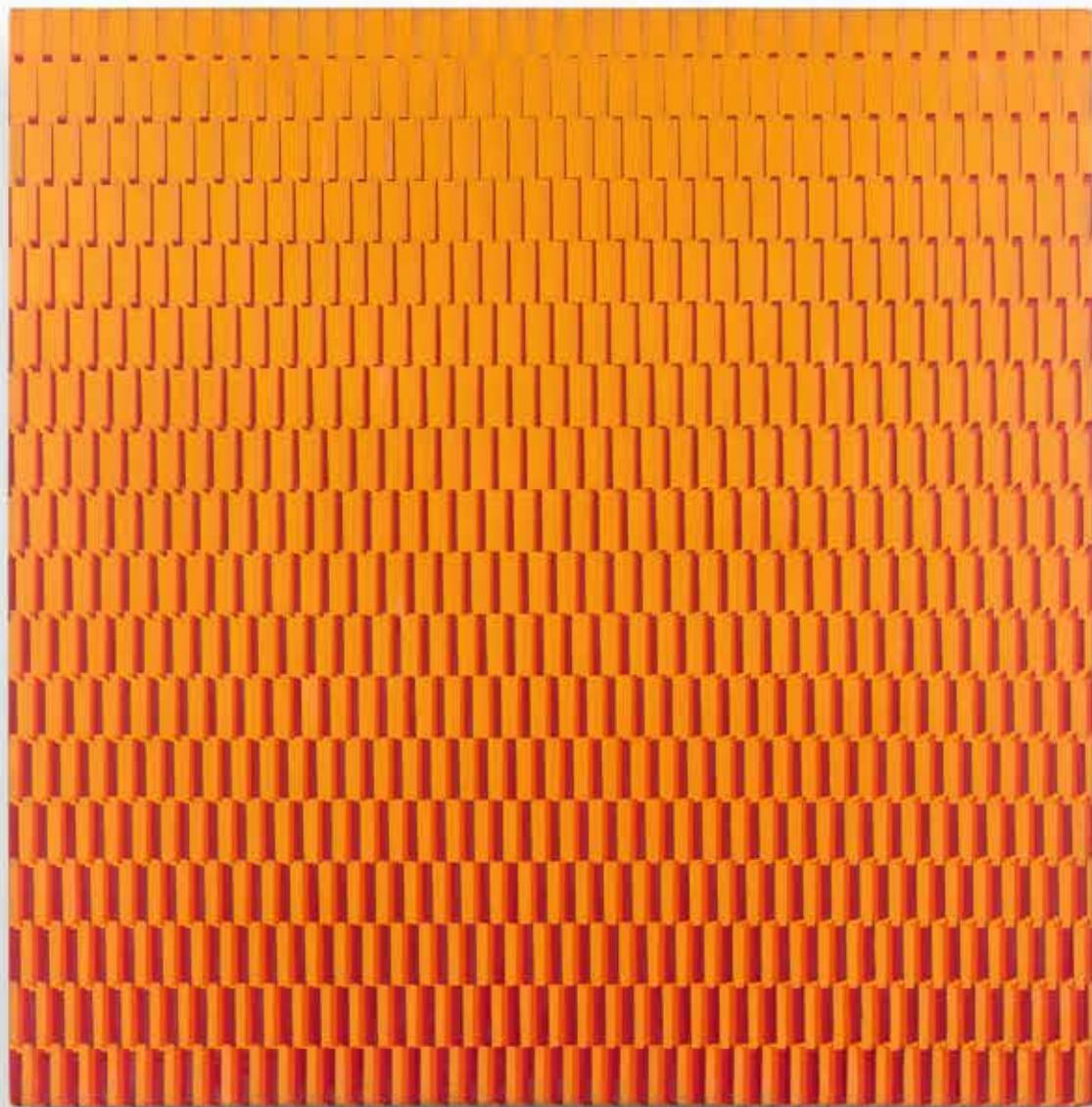
Expositions:

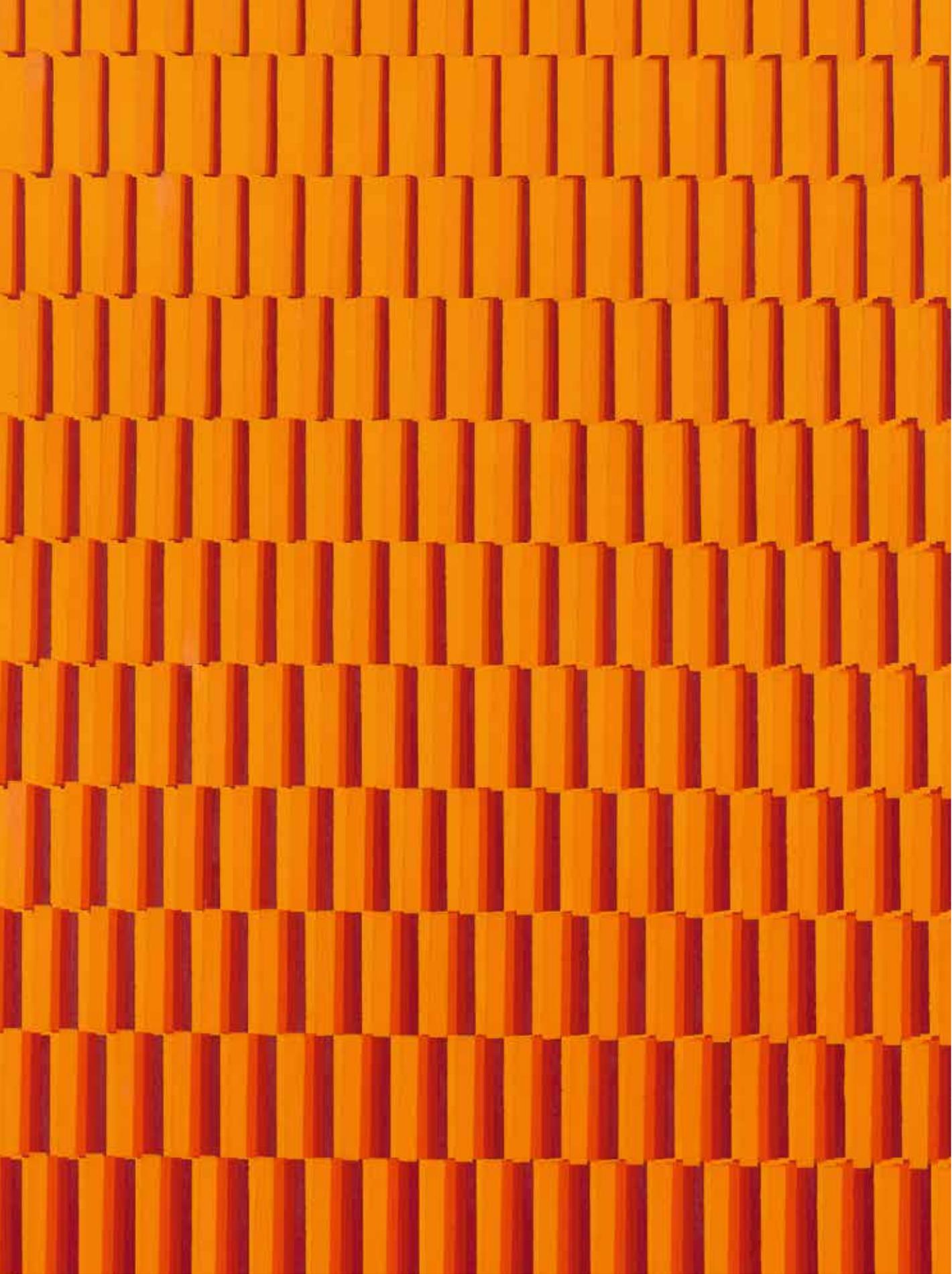
Caracas, Galeria Arte Contacto,
François Morellet, mai-juin 1973

Cette œuvre est enregistrée
dans les Archives François Morellet
sous le n°71081.

*Silkscreen paint on wood;
dated and titled on the reverse;
31 1/2 x 31 1/2 in.*

100 000 - 150 000 €





François MORELLET

1926 - 2016

4 trames de tirets réguliers du jaune
au rouge sur fond jaune pivotées
sur le côté – 1971

Fr

Voici une œuvre d'un artiste majeur de l'abstraction française et internationale: François Morellet. Ce tableau, réalisé en 1971, est très caractéristique de son style, dépouillé, reposant sur la clarté, de sa conception de la création artistique, rationnelle, compréhensible, et de sa technique picturale, précise, neutre, rapide, d'une parfaite efficacité. Le titre renseigne et sur l'œuvre et sur la méthode: *4 trames de tirets réguliers du jaune au rouge sur fond jaune pivotées sur le côté*. Ajoutons la technique et le support: l'œuvre est réalisée à la peinture sérigraphique, c'est-à-dire avec des encres apposées à l'aide d'un écran perforé sur un panneau de contreplaqué monté sur un châssis, mesurant 80 × 80 cm. Un format carré, standard, que l'artiste a privilégié tout au long pour ce type d'œuvres.

Que voit-on? Des tirets verticaux, des bâtonnets, de même hauteur, de même épaisseur, disposés régulièrement avec un espace égal à celui de leur largeur, en rangées horizontales et superposées, 18 au total, décalées d'un espace. L'artiste choisit 4 couleurs, du jaune, un jaune froid, au rouge foncé en passant par l'orangé et le rouge clair. Le fond est uniformé-

ment peint en jaune. À l'aide de l'écran sérigraphique sur lequel le motif est imprimé, François Morellet installe une première trame de tirets rouge foncé sur le fond. Il la recouvre d'une deuxième trame, légèrement décalée de côté, de couleur rouge clair. Il effectue un troisième passage avec l'orangé en observant le même décalage, puis termine le recouvrement avec le jaune. En observant le résultat, au milieu de l'œuvre par exemple, on distingue très clairement les différentes couches constituant l'ensemble, tandis que dans les intervalles le fond apparaît. La superposition et le décalage de ces trames donnent bien l'impression d'un dégradé du jaune dans la partie supérieure au rouge dans la partie inférieure, les sous-couches apparaissant au fur et à mesure en s'élargissant. L'effet est subtil, qui joue sur la vibration optique et témoigne d'une grande délicatesse dans l'utilisation des couleurs.

Avec cette disposition des éléments, le même principe et cette technique éprouvée, l'artiste s'est donné la possibilité de réaliser un grand nombre de variations: en changeant les couleurs, leur nombre, les angles d'inclinaison.

En

This is a work by a key artist in French and international abstraction: François Morellet. This painting, carried out in 1971, is very typical of his pared-down style in which lightness was of the essence. He considered artistic creation as rational and logical, and his pictorial technique was precise, neutral, rapid, and perfectly efficient. The title tells us about the work and the methods used to create it: *4 trames de tirets réguliers du jaune au rouge sur fond jaune pivotées sur le côté* (four regular grids of dashes from yellow to red pivoted sideward, on a yellow background). Let us add the technique and support. The work is a silkscreen print, meaning that it is made from ink layered using a perforated screen on a plywood panel, mounted on a frame measuring 80 cm × 80 cm. It was a square, standard format that the artist constantly favoured for this type of work.

What do we see? Vertical dashes, sticks of the same height and the same width, arranged regularly in horizontal, superimposed rows, with a space between them that is equal to their breadth. There is a total of 18 rows, each offset by one space.

The artist chose four colours: cold yellow, orange, light red, and dark red. The background is uniformly painted in yellow. Using the printing screen on which the motif is reproduced, François Morellet made the first grid of dark red dashes on the background. He covered it with a second grid, slightly offset to one side, in light red. He did a third layer in orange, with the same offset, and finished up with yellow. As we observe the result, in the middle of the work, for example, we can clearly distinguish the different layers of colour that make up the work as a whole, and the background is visible in the gaps between those layers. The superposition and offsetting of these grids give the impression of a gradation going from yellow in the top part to red in the lower part, with the underlying layers gradually appearing and widening. There is a subtle effect that plays on optical vibration and demonstrates great delicacy in the use of colours.

With this layout of the elements, the same principle, and the same tried and tested technique, the artist gave himself the possibility of creating a large number of variations by changing the colours,



François Morellet, *3 trames de tirets réguliers noirs sur blanc pivotées sur un côté*, 1970
© Museum Würth



François Morellet, *Superposition de 2 trames de tirets 90° 92°*, 1974,
Grenoble D.R.



François Morellet, *5 rouges différents*, 1953
© Centre Georges Pompidou, Paris

Fr

La première de cette série a été réalisée en 1970 avec une gamme en noir et blanc (Kunzelsau, Museum Würth). Il en existe d'autres exemplaires, tous uniques, dont l'un daté de 1972 se trouve au Musée des Arts de Cholet et d'autres dans des collections particulières. À partir de ce programme, François Morellet a même conçu une application à l'échelle monumentale en réalisant en 1974 un mur peint sur le pignon d'une école à Grenoble (*Superposition de 2 trames de tirets 90° 92°*).

François Morellet a eu fréquemment recours à la technique de la sérigraphie. Sa très célèbre série intitulée *Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone* est réalisée au moyen de ce procédé en faisant varier le choix des couleurs, ton sur ton, jaune et gris, ou contrasté, noir et blanc, rouge et bleu. Des répartitions de carrés, plus ou moins espacés, des grilles orthogonales, des tirets disposés en quinconce à l'horizontale ou à la verticale et qui se croisent sont ainsi obtenus de la même façon pour des effets variés et surprenants.

On se trouve ici au cœur du processus créatif de l'artiste. François Morellet était né en 1926. Dès le début des années 1950, il s'était tourné vers l'abstraction géométrique, privilégiant, dans sa volonté de réduire le langage pictural pour mieux le contrôler, les formes simples, élémentaires, arrangées sans composition, c'est-à-dire, répétées, juxtaposées et la plupart du temps sans couleur. Il avait ainsi largement anticipé toutes les caractéristiques qui seront celles du Minimal Art. Soucieux de ne pas se retrancher derrière une pseudo-inspiration ni de faire preuve d'une sensibilité hors de propos, il avait dans le même temps eu recours à l'utilisation de systèmes pour élaborer son œuvre, en justifier les moindres composantes et enlever toute part de mystère à sa création qu'il voulait la plus claire, la plus rationnelle possible. Enfin, l'exécution se devait d'être de la plus parfaite neutralité, proscrivant la matière et tout effet pictural. Le tire-ligne, la règle, les aplats sont les seuls moyens qu'il s'était autorisés.

En

their number, and their angle. The first in this series was carried out in 1970 with a range in black and white (Kunzelsau, Würth Museum). There are other works of this style, all of which are unique, of which one dating from 1972 is at the Museum of Art and History in Cholet. Others are conserved in individual collections. François Morellet even designed a monumental application of this design in 1974, with a painted school gable in Grenoble (*Superposition de 2 trames de tirets 90° 92°*).

François Morellet frequently used the silkscreen printing technique. His very famous series called *Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone* was made using this procedure by varying the choice of colours, tone on tone, yellow and grey, or contrasting, black and white, red and blue. Arrangements of squares, more or less spaced out, orthogonal grids, dashes in staggered horizontal or vertical rows that crisscross are obtained in the same way, giving rise to

varied and surprising effects.

Here, we are at the heart of the artist's creative process. François Morellet was born in 1926. As of the early 1950s, he turned to Geometric Abstraction and in his desire to reduce pictorial language in order to better control it, favoured simple elementary shapes arranged in no apparent composition, repeated, overlapping, and often colourless. He had therefore anticipated all of the characteristics of Minimal Art. Keen not to hide behind a pseudo-inspiration or show irrelevant sensitivity, at the same time, he used systems to elaborate his works, justify the smallest components, and remove any mystery from his creation that he wished to be as clear and as rational as possible. Finally, the works had to be accomplished with the greatest neutrality, banishing texture and pictorial effects. Ruling pens, rulers and blocks of colour were the sole means he allowed himself.

In line with this approach, François Morellet grasped the silkscreen printing technique,

Dans la logique de cette démarche, François Morellet s'était emparé de la technique de la sérigraphie, qui lui a apporté cette neutralité et la précision qu'il recherchait: absence de facture, refus du métier, mécanisation. Il en confiait l'exécution à un technicien travaillant au sein de l'atelier. On connaît un autre artiste avec ces mêmes principes: Andy Warhol, qui a eu recours à la même époque que François Morellet à la technique de la sérigraphie pour réaliser en série et avec des variantes ses tableaux à l'effigie de Marilyn ou représentant des boîtes de Campbell Soup. Warhol répète en les décalant ses images d'accidents de voiture et ses portraits d'Elvis Presley. De même, Morellet avec ses formes géométriques. Le même élément vertical est ici répété régulièrement, aligné à l'intérieur de bandes horizontales de façon à occuper tout le champ pictural « all over », sans composition: il n'y a ni centre, ni périphérie dans cette œuvre dont la première pensée est à chercher en 1953 dans son tableau *5 rouges différents* (Paris, Centre Pompidou Musée National d'Art Moderne), où figure cette alternance de lignes

verticales disposées dans 5 registres horizontaux parallèles à l'intérieur d'un format carré.

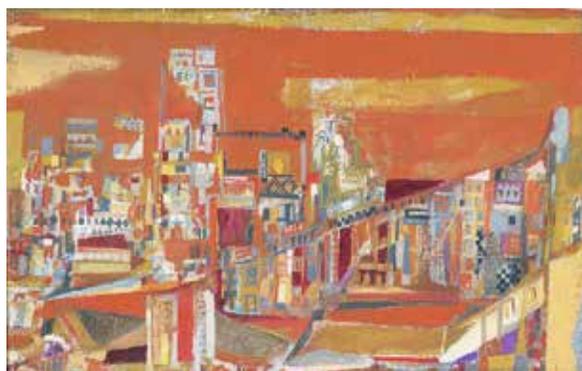
La démarche de François Morellet consiste à vouloir tout justifier, tout expliquer de son entreprise. On a bien vu comment il est parvenu à obtenir ses dégradés harmonieux et ses nuances subtiles aboutissant à ce résultat finalement très pictural et à ces variations colorées d'une grande sensibilité. Ces effets, ce sont les mêmes que l'on ressent devant une œuvre de Maria Helena Vieira da Silva. Un exemple: son tableau *La ville rouge*, une peinture à l'huile sur toile de 1947, conservée au Musée des Beaux-Arts de Dijon (donation Granville). On y voit la même gamme colorée requise par l'artiste pour représenter le sujet qu'elle a traduit de sa façon si picturale. Dans les deux exemples, celui de Vieira da Silva et celui de Morellet, le résultat d'ensemble est identique, bien qu'il ait été obtenu par des chemins diamétralement opposés. Chez l'une et chez l'autre, il s'agit du même amour de la peinture.

Serge Lemoine

which brought him the neutrality and precision he sought: absence of craftsmanship, rejection of the profession, mechanisation. He entrusted the execution to a technician employed at the workshop. Another artist used these very same principles: Andy Warhol, who, at the same time as François Morellet used silkscreen printing techniques to reproduce variations and series of his works portraying Marilyn Monroe or tins of Campbell Soup. Warhol repeated his images of car accidents and portraits of Elvis Presley, offsetting them slightly. Morellet did the same thing with his geometric shapes. The same vertical element is repeated here, regularly, aligned inside horizontal strips in order to occupy the pictorial field fully, with no composition. There is no centre or fringe to this work whose primary inspiration should be sought in 1953 in his work *5 rouges différents* (Paris, Centre Pompidou Musée National d'Art Moderne), where we see these alternating vertical lines displayed in 5 parallel horizontal rows inside a square.

François Morellet's approach consisted of wishing to justify and explain everything he undertook. We saw how he managed to obtain his harmonious gradations and subtle nuances leading to this result which is, finally, very pictorial and these variations that are tinted with great sensitivity. These effects are the very same that we feel when faced with a work by Maria Helena Vieira da Silva. For example: in her painting *La ville rouge*, oil on canvas dating from 1947, conserved at the Dijon Museum of Fine Arts (Granville donation). We see the same range of colours required by the artist to depict the subject that she has portrayed in her very pictorial style. In both cases, Vieira da Silva's and Morellet's, the overall result is identical, although obtained in diametrically opposed ways. With both artists, the same love of painting is evident.

Serge Lemoine



Maria-Helena Vieira da Silva, *La ville rouge*, 1947
© Musée des Beaux-Arts, Dijon

François MORELLET

1926-2016

10 lignes au hasard hybrides rouge
et blanc D – 2008

Acrylique sur toile montée sur panneau
Signé, daté, titré et annoté au dos
«N°08062, 10 lignes au hasard hybrides
rouge et blanc D (d'après 75089),
Morellet, 2008»
100 × 100 cm

Provenance:

Kamel Mennour, Paris
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

Cette œuvre est enregistrée dans
les Archives François Morellet sous
le n°08062.

*Acrylic on canvas mounted on panel;
signed, dated, titled and inscribed
on the reverse; 39 3/8 × 39 3/8 in.*

50 000 - 80 000 €

« J'ai, pendant vingt ans environ, produit avec beaucoup d'obstination des œuvres systématiques dont la ligne de conduite a été de réduire au minimum mes décisions arbitraires. Pour limiter ma sensibilité d'« artiste », j'ai supprimé la composition, enlevé tout intérêt à l'exécution et appliqué rigoureusement des systèmes simples et évidents qui peuvent se développer, soit grâce au hasard réel, soit grâce à la participation du spectateur. »

– François Morellet, *Du spectateur au spectateur* ou *L'art de déballer son pique-nique*, 1971



ARTCURIAL



Salvador DALI (1904 - 1989)
*Machine à coudre avec parapluies dans
un paysage surréaliste* - 1941
Huile et gouache sur panneau
22,50 × 33,30 cm

Estimation : 1 800 000 - 2 200 000 €

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Vente du jour & vente du soir

Ventes aux enchères :

Post-War & Contemporain
Lundi 28 juin 2021 - 11h & 14h
Mardi 29 juin 2021 - 19h30

Impressionniste & Moderne
Mardi 29 juin 2021 - 14h & 19h

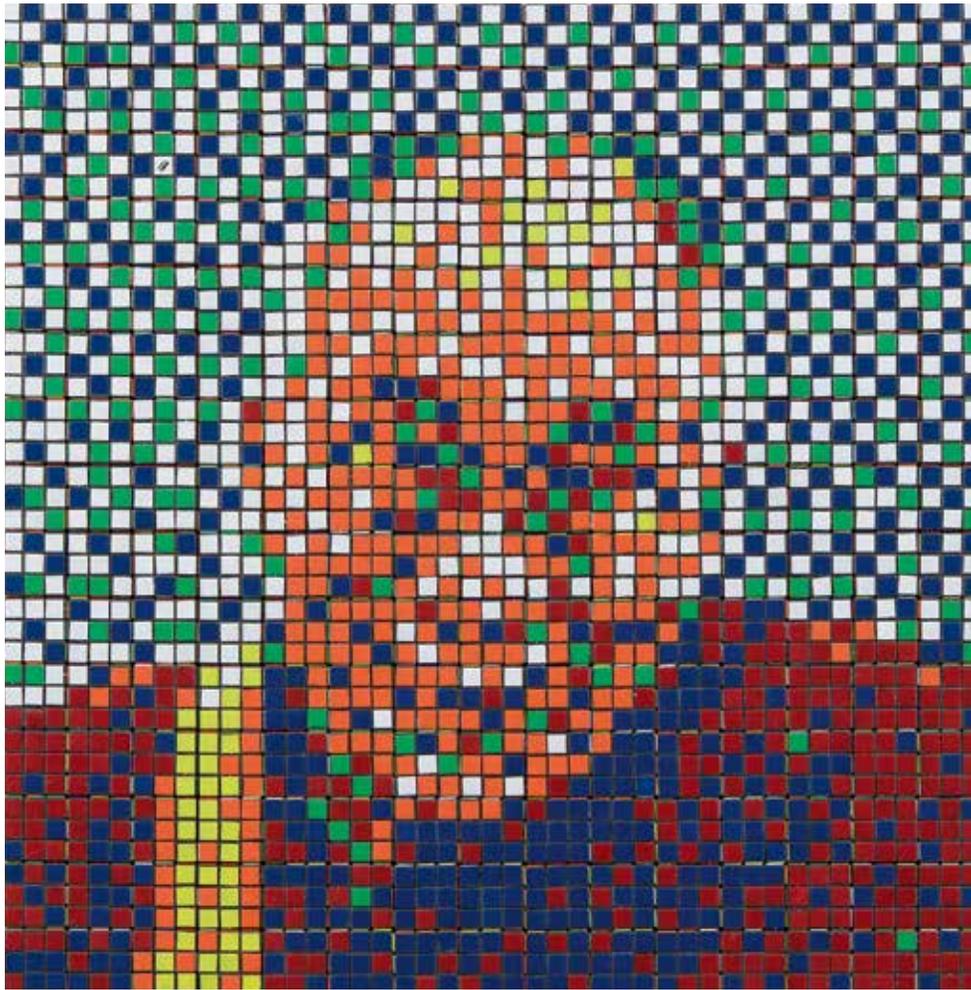
Contact :

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

www.artcurial.com

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

ARTCURIAL



Invader (Né en 1969)
Rubik Dalai Lama - 2008
Assemblage de 225 rubik's Cubes sur plexiglass
83,5 × 83,5 × 5,5 cm

Estimation : 300 000 - 400 000 €

URBAN & POP CONTEMPORARY

Vente aux enchères :

Lundi 5 juillet 2021
14h, 16h & 18h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Contact :

Karine Castagna
+33 (0)1 42 99 20 28
kcastagna@artcurial.com

www.artcurial.com

MONACO SCULPTURES

VENTE AUX ENCHÈRES DE SCULPTURES

22 juillet 2021 - 16h
Hôtel Hermitage Monte-Carlo



NIKI DE SAINT PHALLE
ADAM ET EVE - 1985
Polyester et fibre de verre peint
Signé et numéroté 'Niki, 3/3' au dos en bas à gauche
154 × 185 × 158 cm
Estimation : 280 000 - 450 000 €

**VENET, CRAGG, HIQUILY,
SAINT-PHALLE, COMBAS, LOBO,
CÉSAR, REINOSO, DELVOYE...**

Parcours dans les établissements
de Monte-Carlo Société des
Bains de Mer d'avril à juillet 2021

ARTCURIAL

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

monaco@artcurial.com
www.artcurial.com



JOHN TAYLOR

LUXURY REAL ESTATE SINCE 1864



LES PLUS BELLES TRANSACTIONS
PORTENT TOUJOURS LA MÊME SIGNATURE

UNE SOCIÉTÉ DU GROUPE ARTCURIAL

JOHN TAYLOR MADRID SALAMANCA · 65, calle Lagasca · 28001 MADRID · Tél. +34 91 781 06 91 · madrid@john-taylor.com
UN RÉSEAU INTERNATIONAL | FRANCE · MONACO · ITALIE · SUISSE · ESPAGNE ·
MALTE · ÉMIRATS ARABES · UNIS · QATAR · INDE | WWW.JOHN-TAYLOR.COM

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

ARTCURIAL SAS

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

I. LE BIEN MIS EN VENTE

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

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

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

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

2. LA VENTE

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

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

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

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

d) Artcurial SAS pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente, pour lesquels elle se réserve le droit de demander un dépôt de garantie et qu'elle aura acceptés. Si le lot n'est pas adjugé à cet enchérisseur, le dépôt de garantie sera renvoyé sous 72h.

Si Artcurial SAS reçoit plusieurs ordres pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré. Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment en cas d'erreur ou d'omission d'exécution de l'ordre écrit.

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

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

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

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

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

3. L'EXÉCUTION DE LA VENTE

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

1) Lots en provenance de l'UE:

- De 1 à 250 000 euros: 25 % + TVA au taux en vigueur.
- De 250 001 à 2 500 000 euros: 20% + TVA au taux en vigueur.
- Au-delà de 2 500 001 euros: 14 % + TVA au taux en vigueur.

2) Lots en provenance hors UE: (indiqués par un O).

Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, il convient d'ajouter des frais d'importation, (5,5 % du prix d'adjudication, 20 % pour les bijoux et montres, les automobiles, les vins et spiritueux et les multiples).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. LES INCIDENTS DE LA VENTE

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

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

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

5. PRÉEMPTION DE L'ÉTAT FRANÇAIS

L'état français dispose d'un droit de préemption des œuvres vendues conformément aux textes en vigueur.

L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'état manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours.

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

6. PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE - REPRODUCTION DES ŒUVRES

Artcurial SAS est propriétaire du droit de reproduction de son catalogue. Toute reproduction de celui-ci est interdite et constitue une contrefaçon à son préjudice. En outre Artcurial SAS dispose d'une dérogation lui permettant de reproduire dans son catalogue les œuvres mises en vente, alors même que le droit de reproduction ne serait pas tombé dans le domaine public.

Toute reproduction du catalogue de Artcurial SAS peut donc constituer une reproduction illicite d'une œuvre exposant son auteur à des poursuites en contrefaçon par le titulaire des droits sur l'œuvre. La vente d'une œuvre n'emporte pas au profit de son propriétaire le droit de reproduction et de présentation de l'œuvre.

7. BIENS SOUMIS À UNE LÉGISLATION PARTICULIÈRE

La réglementation internationale du 3 mars 1973, dite Convention de Washington a pour effet la protection de specimens et d'espèces dits menacés d'extinction.

Les termes de son application diffèrent d'un pays à l'autre. Il appartient à tout acheteur de vérifier, avant d'enchérir, la législation appliquée dans son pays à ce sujet.

Tout lot contenant un élément en ivoire, en palissandre...quelle que soit sa date d'exécution ou son certificat d'origine, ne pourra être importé aux Etats-Unis, au regard de la législation qui y est appliquée. Il est indiqué par un (▲).

8. RETRAIT DES LOTS

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

9. INDÉPENDANCE DES DISPOSITIONS

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

10. COMPÉTENCES LÉGISLATIVE ET JURIDICTIONNELLE

Conformément à la loi, il est précisé que toutes les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des prises et des ventes volontaires et judiciaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication ou de la prise. La loi française seule régit les présentes conditions générales d'achat.

Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur opposabilité à tout enchérisseur et acquéreur, et à leur exécution sera tranchée par le tribunal compétent du ressort de Paris (France).

PROTECTION DES BIENS CULTURELS

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

Banque partenaire:



V_10_FR

CONDITIONS OF PURCHASE IN VOLUNTARY AUCTION SALES

ARTCURIAL

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

I. GOODS FOR AUCTION

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

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

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

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

2. THE SALE

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

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

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

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

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

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

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

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

3. THE PERFORMANCE OF THE SALE

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

1) Lots from the EU:
• From 1 to 250,000: 25 % + current VAT.
• From 250,001 to 2,500,000 euros: 20 % + current VAT.
• Over 2,500,001 euros: 14 % + current VAT.
2) Lots from outside the EU: (identified by an O). In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import fees will be charged (5,5% of the hammer price, 20% for jewelry and watches, motorcars, wines and spirits and multiples).
3) VAT on commissions and import fees can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EU.

An EU purchaser who will submit his intra-community VAT number and a proof of shipment of his purchase to his EU country home address will be refunded of VAT on buyer's premium. The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required. The purchaser will be authorized to pay by the following means:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. THE INCIDENTS OF THE SALE

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

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

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

5. PRE-EMPTION OF THE FRENCH STATE

The French state is entitled to use a right of pre-emption on works of art, pursuant to the rules of law in force. The use of this right comes immediately after the hammer stroke, the representative of the French state expressing then the intention of the State to substitute for the last bidder, provided he confirms the pre-emption decision within fifteen days. Artcurial SAS will not bear any liability/responsibility for the conditions of the pre-emption by the French State.

6. INTELLECTUAL PROPERTY RIGHT - COPYRIGHT

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

7. ITEMS FALLING WITHIN THE SCOPE OF SPECIFIC RULES

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

8. REMOVAL OF PURCHASES

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

9. SEVERABILITY

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

10. LAW AND JURISDICTION

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

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

PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

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

Bank:



V_10_FR

ARTS DES XX^e & XXI^e SIÈCLES

Art Contemporain Africain

Directeur: Christophe Person
Administratrice:
Margot Denis-Lutard, 16 15

Art-Déco / Design

Directrice:
Sabrina Dolla, 16 40
Spécialiste:
Cécile Tajan, 20 80
Catalogueur:
Alexandre Barbaise, 20 37
Administratrice:
Eliette Robinot, 16 24
Consultants:
Design Italien:
Justine Despretz
Design Scandinave:
Aldric Speer

Bandes Dessinées

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

Estampes & Multiples

Spécialiste: Karine Castagna
Administrateur:
Florent Sinnah, 16 54
Expert: Isabelle Milsztein

Impressionniste & Moderne

Directeur: Bruno Jaubert
Recherche et certificat:
Jessica Cavallero,
Louise Eber
Spécialiste junior:
Florent Wanecq
Administratrice - catalogueur:
Élodie Landais, 20 84
Administratrice junior:
Louise Eber, 20 48

Photographie

Administratrice - catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13

Post-War & Contemporain

Directeur: Hugues Sébilleau
Recherche et certificat:
Jessica Cavallero
Louise Eber
Spécialiste junior:
Sophie Cariguel
Administratrice - catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13
Administratrice junior:
Louise Eber, 20 48

Urban Art

Directeur: Arnaud Oliveux
Spécialiste:
Karine Castagna, 20 28
Administrateur:
Florent Sinnah, 16 54

ARTS CLASSIQUES

Archéologie, Arts d'orient & Art Précolombien

Administratrice:
Lamia Içame, 20 75

Art d'Asie

Directrice:
Isabelle Bresset
Experts:
Philippe Delalande,
Qinghua Yin
Spécialiste junior:
Shu Yu Chang, 20 32

Livres & Manuscrits

Directeur: Frédéric Harnisch
Spécialiste junior:
Olivier Pedeflous
Administratrice - catalogueur:
Juliette Audet, 16 58

Maîtres anciens & du XIX^e siècle: Tableaux, dessins, sculptures, cadres anciens et de collection

Directeur:
Matthieu Fournier, 20 26
Spécialiste:
Elisabeth Bastier
Spécialiste junior:
Matthias Ambroselli
Administratrice:
Margaux Amiot, 20 07

Mobilier & Objets d'Art

Directrice: Isabelle Bresset
Expert céramiques:
Cyrille Froissart
Experts orfèvrerie:
S.A.S. Déchaut-Stetten
& associés,
Marie de Noblet
Spécialiste:
Filippo Passadore
Administratrice:
Charlotte Norton, 20 68

Orientalisme

Directeur:
Olivier Berman, 20 67
Administratrice:
Florence Conan, 16 15

Souvenirs Historiques & Armes Anciennes / Numismatique / Philatélie / Objets de curiosités & Histoire naturelle

Expert armes: Gaëtan Brunel
Expert numismatique:
Cabinet Bourgey
Administratrice:
Juliette Leroy-Prost, 20 16

ARTCURIAL MOTORCARS

Automobiles de Collection

Directeur général:
Matthieu Lamoure
Directeur adjoint:
Pierre Novikoff
Spécialistes:
Benjamin Arnaud
+33 (0)1 58 56 38 11
Antoine Mahé, 20 62
Spécialiste junior:
Arnaud Faucon
+33 (0) 1 58 56 38 15
Directrice des opérations
et de l'administration:
Iris Hummel, 20 56
Administratrice -
Responsable des relations
clients Motorcars:
Anne-Claire Mandine, 20 73
Administratrice:
Sandra Fournet
+33 (0) 1 58 56 38 14
Consultant:
Frédéric Stoesser
motorcars@artcurial.com

Automobilia Aéronautique, Marine

Directeur: Matthieu Lamoure
Responsable:
Sophie Peyrache, 20 41

LUXE & ART DE VIVRE

Horlogerie de Collection

Directrice:
Marie Sanna-Legrand
Expert: Geoffroy Ader
Spécialiste junior:
Justine Lamarre, 20 39
Administrateur junior:
Jean-Baptiste Dulayet, 16 51

Joallerie

Directrice: Julie Valade
Spécialiste: Valérie Goyer
Catalogueur: Marie Callies
Administratrice:
Claire Bertrand, 20 52

Mode & Accessoires de luxe

Spécialiste
Alice Léger, 16 59
Administratrice-catalogueur:
Clara Vivien
+33 1 58 56 38 12

Stylomania

Administratrice:
Juliette Leroy-Prost, 20 16

Vins fins & Spiritueux

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

INVENTAIRES & COLLECTIONS

Directeur: Stéphane Aubert
Chargé d'inventaires:
Vincent Heraud, 20 02
Clerc: Pearl Metalia, 20 18
Administrateur:
Thomas Loiseaux, 16 55
Consultante: Catherine Heim

VENTES PRIVÉES

Anne de Turenne, 20 33

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

Stéphane Aubert
Isabelle Bresset
Francis Briest
Matthieu Fournier
Vincent Héraud
Juliette Leroy-Prost
Arnaud Oliveux
Hervé Poulain

FRANCE

Bordeaux

Marie Janoueix
+33 (0)6 07 77 59 49
mjanoueix@artcurial.com

Lyon

Françoise Papapietro
+33 (0)6 30 73 67 17
fpapapietro@artcurial.com

Montpellier

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

Strasbourg

Frédéric Gasser
+33 (0)6 88 26 97 09
fgasser@artcurial.com

Artcurial Toulouse

Jean-Louis Vedovato
Commissaire-priseur:
Jean-Louis Vedovato
Clerc principal: Valérie Vedovato
8, rue Fermet - 31000 Toulouse
+33 (0)5 62 88 65 66
v.vedovato@artcurial-
toulouse.com

ARTCURIAL

7, Rond-Point des Champs-Élysées
75008 Paris

T. +33 (0)1 42 99 20 20
F. +33 (0)1 42 99 20 21
contact@artcurial.com
www.artcurial.com

SAS au capital de 1 797 000 €
Agrément n° 2001-005

Tous les emails des collaborateurs d'Artcurial s'écrivent comme suit:
initiale(s) du prénom et nom@artcurial.com, par exemple:
Anne-Laure Guérin: alguerin@artcurial.com

Les numéros de téléphone des collaborateurs d'Artcurial se composent comme suit:
+33 1 42 99 xx xx. Dans le cas contraire, les numéros sont mentionnés en entier.

INTERNATIONAL

Directeur Europe:

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

Allemagne

Directrice: Miriam Krohne
Assistante: Caroline Weber
Galeriestrasse 2b
80539 Munich
+49 89 1891 3987

Autriche

Directrice: Caroline Messensee
Rudolfplatz 3 - 1010 Wien
+43 1 535 04 57

Belgique

Directrice: Vinciane de Traux
Spécialiste Post-War & Contemporain
et Art Contemporain Africain:
Aude de Vaucresson
Assistant: Simon van Oostende
5, avenue Franklin Roosevelt
1050 Bruxelles
+32 2 644 98 44

Chine

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

Espagne

Représentant Espagne:
Gerard Vidal
+34 633 78 68 83

Italie

Directrice: Emilie Volka
Assistante: Lan Macabiau
Palazzo Crespi,
Corso Venezia, 22
20121 Milano
+39 02 49 76 36 49

Artcurial Maroc

Directeur: Olivier Berman
Directrice administrative: Soraya Abid
Administratrice-catalogueur:
Yasmine Moufti
Assistante de direction:
Fatima Zahra Mahboub
Résidence Asmar - Avenue Mohammed VI
Rue El Adarissa - Hivernage
40020 Marrakech
+212 524 20 78 20

Artcurial Monaco

Directrice: Louise Gréther
Responsable des opérations
et de l'administration:
Julie Moreau
Monte-Carlo Palace
3/9 boulevard des Moulins
98000 Monaco
+377 97 77 51 99

COMITÉ EXÉCUTIF

Nicolas Orlowski
Matthieu Lamoure
Joséphine Dubois
Stéphane Aubert
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert

ASSOCIÉS

Directeur associé senior:
Martin Guesnet

Directeurs associés:

Stéphane Aubert
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure
Arnaud Oliveux
Marie Sanna-LeGrand
Hugues Sébilleau
Julie Valade

**Conseil de surveillance
et stratégie**

Francis Briest, président
Axelle Givaudan

**Conseiller scientifique
et culturel:**

Serge Lemoine

GROUPE ARTCURIAL SA

Président directeur général:
Nicolas Orlowski

Directrice générale adjointe:
Joséphine Dubois

Président d'honneur:
Hervé Poulain

Conseil d'administration:

Francis Briest
Olivier Costa de Beaugard
Natacha Dassault
Thierry Dassault
Carole Fiquémont
Marie-Hélène Habert
Nicolas Orlowski
Hervé Poulain

JOHN TAYLOR

Président directeur général:
Nicolas Orlowski

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

ARQANA

Artcurial Deauville
32, avenue Hocquart de Turtot
14800 Deauville
+33 (0)2 31 81 81 00
info@arqana.com
www.arqana.com

ADMINISTRATION ET GESTION

**Directrice générale adjointe,
administration et finances:**
Joséphine Dubois
Assistante: Jehanne Charliot

**Secrétaire générale, directrice
des affaires institutionnelles:**
Axelle Givaudan, 20 25
Assistante: Diane Le Ster

Comptabilité des ventes
Responsable: Sandra Campos
Comptables:
Audrey Couturier
Nathalie Higuerey
Marine Langard
Léa Le Bideau
Benjamin Salloum
Thomas Slim-Rey

Comptabilité générale
Responsable: Virginie Boisseau
Comptables: Marion Bégat,
Sandra Margueritat
+33 (0)1 42 99 20 71

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

**Service photographique
des catalogues**
Fanny Adler
Stéphanie Toussaint

Logistique et gestion des stocks

Directeur: Éric Pourchot
Responsables de stock:
Lionel Lavergne
Joël Lavolette
Vincent Mauriol
Lal Sellahanadi
Magasiniers:
Mehdi Bouchekout
Clovis Cano
Denis Chevallier
Louis Sevin

Transport et douane

Directeur: Robin Sanderson, 16 57
Clerc: Marine Renault, 17 01
Béatrice Fantuzzi
shipping@artcurial.com

Bureau d'accueil

Responsable accueil,
Clerc Live et PV: Denis Le Rue
Noémie Cirenchien

**Ordres d'achat,
enchères par téléphone**

Directrice: Kristina Vrzests, 20 51
Clerc: Louise Guignard-Harvey
Pétronille Esclattier
Emmanuelle Roncola
Diane Le Ster
bids@artcurial.com

**Marketing, Communication
et Activités Culturelles**

Chefs de projet marketing:
Lorraine Calemard, 20 87
Béatrice Epezy, 16 23
Marion Guerre, + 33 (0)1 42 25 64 38
Graphistes:
Roxane Lhéoté, 20 10
Aline Meier, 20 88
Abonnements catalogues:
Géraldine de Mortemart, 20 43

Relations Extérieures

Chef de projet presse:
Anne-Laure Guérin, 20 86
Assistante presse:
Aurélia Adloff
Chargée de communication
digitale: Anaïs Couteau, 20 82

ORDRE DE TRANSPORT SHIPPING INSTRUCTIONS

Vous venez d'acquérir un lot et vous souhaitez qu'Artcurial organise son transport. Nous vous prions de bien vouloir remplir ce formulaire et le retourner par mail à : shipping@artcurial.com

Enlèvement & Transport

Je ne viendrai pas enlever mes achats et je donne procuration à M. / Mme. / La Société

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

Merci de bien vouloir me communiquer un devis de transport:

Date Vente Artcurial: _____

Facture n°: _____

Nom de l'acheteur: _____

E-mail: _____

Nom du destinataire et adresse de livraison (si différents de l'adresse de facturation):

Étage: _____ Digicode : _____

N° de téléphone: _____

Code Postal: _____ Ville: _____

Pays: _____

Email: _____

Envoi par messagerie Fedex

(sous réserve que ce type d'envoi soit compatible avec votre achat)*

Oui Non

*Merci de bien vouloir noter que pour des raisons de sécurité, les cadres et verre ne peuvent pas être envoyés par messagerie et seront enlevés

Instructions Spéciales

Je demande le déballage et l'enlèvement des déchets

Autres : _____

Conditions générales d'achats et assurance

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

J'ai pris connaissance des Conditions Générales d'Achat

Merci d'inclure une assurance transport dans mon devis.

STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

Le retrait de tout achat s'effectue sur rendez-vous auprès de stocks@artcurial.com uniquement, au plus tard 48 heures avant la date choisie. Une confirmation vous est adressée par retour de mail avec les coordonnées du lieu d'entreposage et le créneau horaire retenu.

Stockage gracieux les 90 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage de 50 € HT à 150 € HT par lot et par semaine seront facturés par Artcurial, toute semaine commencée est due en entier. Le prix varie en fonction de la taille de chaque lot. A ces frais se rajouteront les frais de transport vers un entrepôt situé en France.

STORAGE & COLLECTION OF PURCHASES

Purchased lots may be collected by appointment only, please send an email to stocks@artcurial.com to request the chosen time slot, 48 hours before the chosen date at the latest.

The storage is free of charge over a period of 3 months after the sale. Once the period is over, Artcurial will charge a storage fee of 50 € to 150 € + VAT per lot, per week, plus shipping fees to a warehouse in France.

You have acquired a lot and you request Artcurial's help in order to ship it. Your request has to be emailed to : shipping@artcurial.com

Shipping Instructions

My purchase will be collected on my behalf by:
Mr/Mrs/ the Company

I order to collect my property, she/he will present a power of attorney, hers/his ID and a connection note (the latter applies to shipping companies only)

I wish to receive a shipping quote:

Sale date: _____

Invoice n°: _____

Buyer's Name: _____

E-mail: _____

Recipient name and Delivery address (if different from the address on the invoice):

Floor: _____ Digicode : _____

Recipient phone No: _____

ZIP: _____ City: _____

Country: _____

Recipient Email: _____

Integrated air shipment - Fedex

(If this type of shipment applies to your purchase)*

Oui Non

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

Liability and insurance

The Buyer has to insure its purchase, and Artcurial SAS assumes no liability for any damage which may occur after the sale.

I insure my purchase myself

I want my purchase to be insured by the shipping company

Moyens de paiement / Means of payment

Aucun retrait ni transport de lot ne pourra intervenir sans le paiement intégral de la facture d'achat et de tous les frais afférents / No shipment can take place without the settlement of Artcurial's invoice beforehand

Carte bleue / Credit card

Visa

Euro / Master cards

American Express

Nom / Cardholder Last Name: _____

Numéro / Card Number (16 digits): ____ / ____ / ____ / ____

Date d'expiration / Expiration date: __ / __

CVV/CVC N° (reverse of card): _ _ _

J'autorise Artcurial à prélever la somme de :

I authorize Artcurial to charge the sum of: _____

Nom / Name of card holder: _____

Date: _____

Signature (obligatoire) / Signature of card holder (mandatory): _____

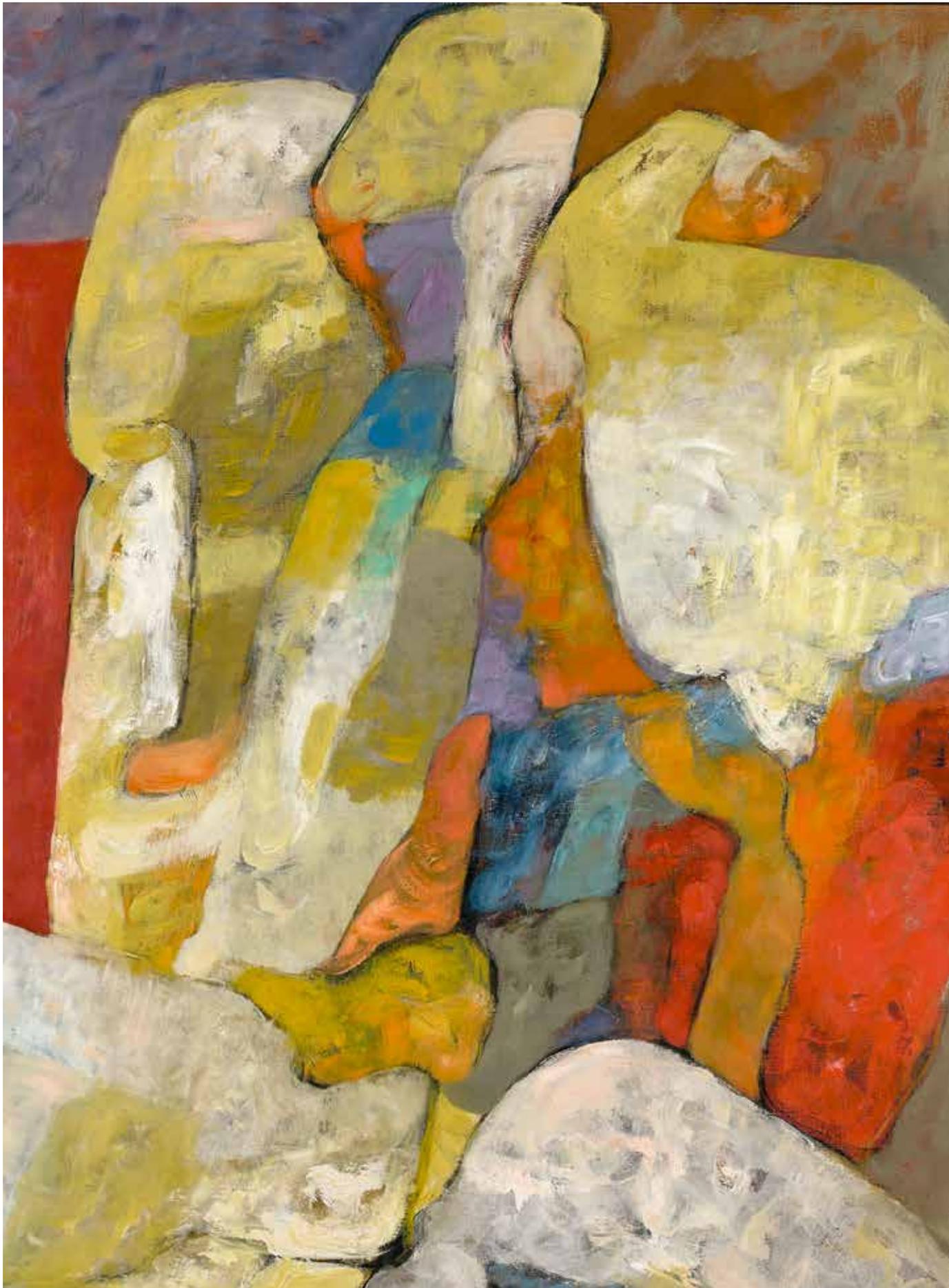
Date: _____

Signature: _____



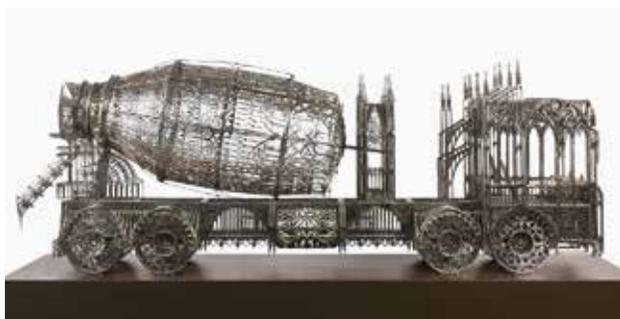
lot n°42, Raymond Hains, *Sans Titre*, 1976
(détail) p.48

lot n°41, Maurice Estève, *Fofoiseau*, 1980
(détail) p.46



POST-WAR & CONTEMPORAIN

Mardi 29 juin 2021 - 19h30
artcurial.com



ARTCURIAL