

POST-WAR & CONTEMPORAIN

Vente du soir

Mardi 5 décembre 2023 - 19h30

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris



ARTCURIAL



lot n°49, Jean-Michel Basquiat, *The elephant*, 1986
(détail) p.120

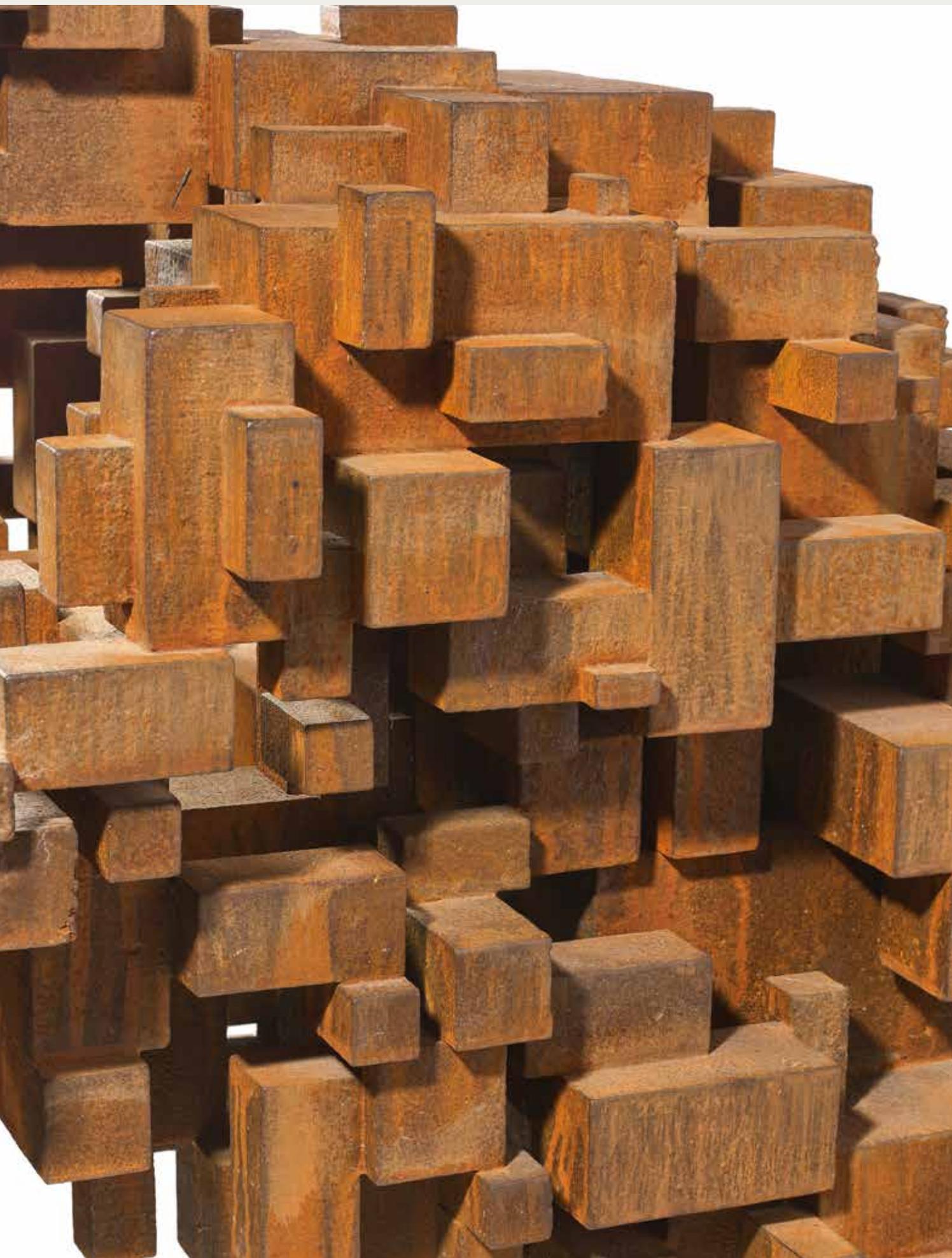
POST-WAR & CONTEMPORAIN

Vente du soir

Mardi 5 décembre 2023 - 19h30

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

lot n°53, Anthony Gormley, *Precipitate IX*, 2007
(détail) p.138





lot n°27, Pierre Soulages, *Brou de noix* 34,8 × 21,3 cm, circa 1982
(détail) p.36



lot n°40, Sam Francis, *Blue 47*, 1961
(détail) p.88

lot n°39, Tony Cragg, *Stages*, 2021
(détail) p.84







lot n°33, Hans Hartung, T1970-H25, 1970
(détail) p.56

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



Karine Castagna
Directrice
Estampes & Multiples



Florent Wanecq
Spécialiste junior
Impressionniste & Moderne



Sophie Cariguel
Spécialiste junior
Post-War & Contemporain



Margot Denis-Lutard
Spécialiste junior
Art Contemporain Africain



Vanessa Favre
Catalogueur
Post-War & Contemporain



Elodie Landais
Administratrice -
catalogueur
Impressionniste & Moderne



Florent Sinnah
Administrateur -
catalogueur
Urban Art et
Estampes & Multiples



Sara Bekhedda
Administratrice junior
Post-War & Contemporain



Jessica Cavallero
Recherche et certificat
Art Moderne &
Contemporain



Louise Eber
Recherche et certificat
Administratrice junior
Art Moderne &
Contemporain

ARTCURIAL DANS LE MONDE



Martin Guesnet
International
senior advisor



Miriam Krohne
Directrice Allemagne



Vinciane de Taux
Directrice Belgique



Emilie Volka
Directrice Italie



Olivier Berman
Directeur Maroc



Olga de Marzio
Directrice Monaco

POST-WAR & CONTEMPORAIN

Vente du soir

vente n°4393

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Téléphone pendant l'exposition
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 25

Vendredi 1^{er} décembre
11h - 18h

Samedi 2 décembre
11h - 18h

Dimanche 3 décembre
14h - 18h

Lundi 4 décembre
11h - 18h

Mardi 5 décembre
11h - 14h

Couverture
Lot n°36 - Lucio Fontana
Lot n°35 - Alexander Calder

Lots 28, 29, 31, 33, 34, 40, 47,
50 et 56 en provenance hors CEE,
(indiqués par un ○):
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).

*Lots 28, 29, 31, 33, 34, 40, 47,
50 and 56 (identified with
the symbol ○) from outside the
EU: in addition to the commissions
and taxes indicated above, an
additional import fees will be
charged (5.5 % of the hammer price).*

VENTE AUX ENCHÈRES

Mardi 5 décembre 2023 - 19h30

Commissaire-priseur
Francis Briest

Spécialiste
Directeur Post-War & Contemporain
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

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

Administratrice junior
Sara Bekhedda
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 25
sbekhedda@artcurial.com

Recherche et authentification
Jessica Cavaleiro
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 08
jcavaleiro@artcurial.com

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

Photographe
Studio Sebert-Ooshot

Graphiste
Julie Jonquet-Caunes

Catalogue en ligne
www.artcurial.com

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

Comptabilité vendeurs
Tél.: +33 (0)1 42 99 17 00
salesaccount@artcurial.com

Transport et douane
Marine Viet
Tél.: +33 (0)1 42 99 16 57
mviet@artcurial.com

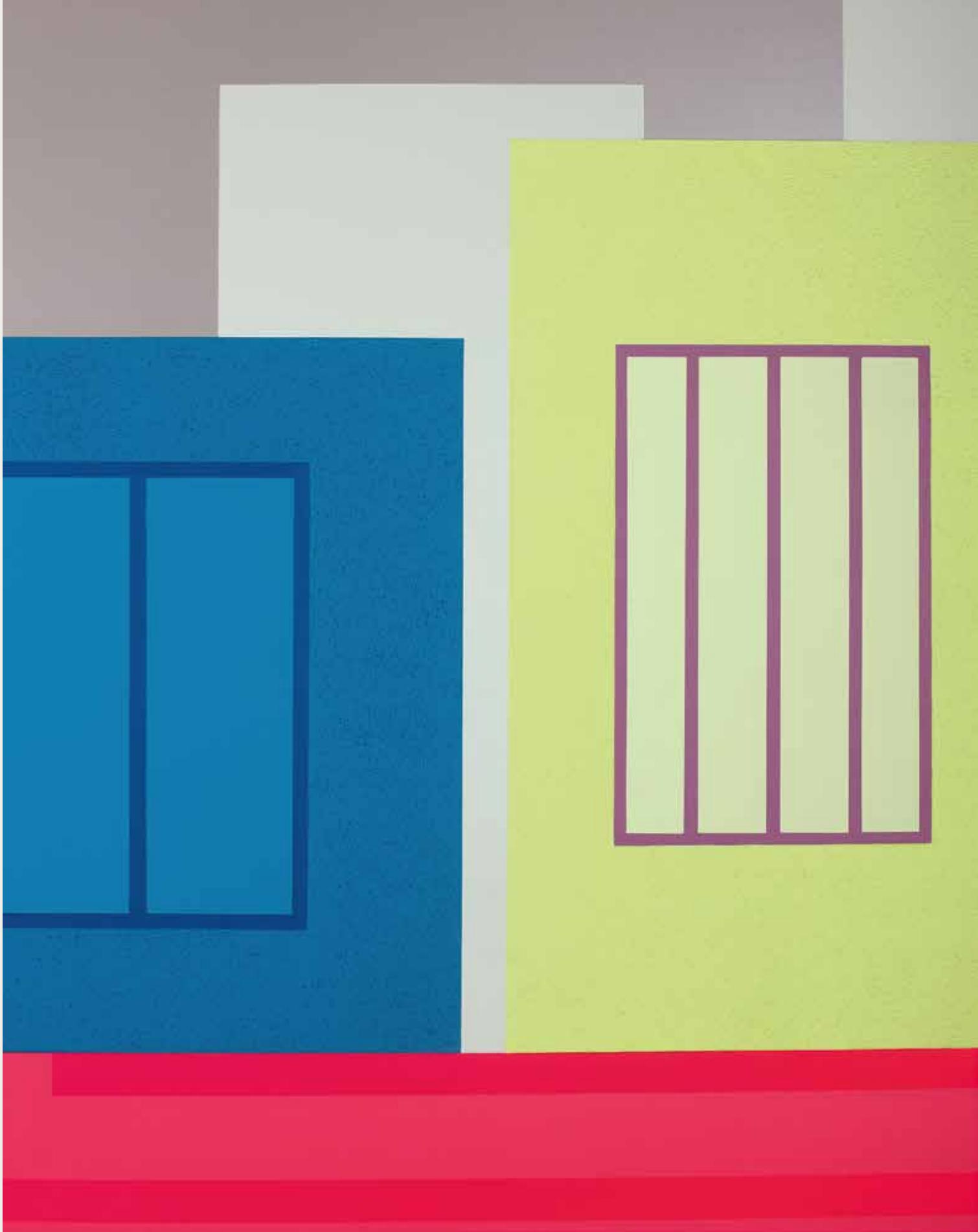
**Ordres d'achat,
enchères par téléphone:**
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 51
bids@artcurial.com

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





lot n°46, Peter Halley, *High performance*, 2000
(détail) p.108

INDEX

A

ADNAN, Etel - 34

B

BASQUIAT, Jean-Michel - 49
BERGMAN, Anna-Eva - 25, 26

C

CALDER, Alexander - 22, 35
CÉSAR - 42, 44
CHU Teh-Chun - 23
COMBAS, Robert - 50, 55, 57
CRAGG, Tony - 39

D

DEBRÉ, Olivier - 43
DUBUFFET, Jean - 54

F

FONTANA, Lucio - 36
FRANCIS, Sam - 40

G

GORMLEY, Antony - 53

H

HALLEY, Peter - 45, 46
HANTAÏ, Simon - 24, 30, 32
HARTUNG, Hans - 33
HIQUILY, Philippe - 56

K

KIM Tschang-Yeul - 38

M

MATHIEU, Georges - 29

P

PLENSA, Jaume - 47

R

RAYSSE, Martial - 48
RIOPELLE, Jean-Paul - 31

S

SOULAGES, Pierre - 27, 28
STAËL, Nicolas de - 21
STINGEL, Rudolf - 37
SZAPOCZNIKOW, Alina - 51

T

TÀPIES, Antoni - 41, 52

Crédits photographiques

Pour les artistes listés ci-dessous, le copyright est le suivant: © Adagp, Paris, 2023
Adnan Etel, Bergman Anna-Eva, Chu Teh-Chun, Combas Robert, Cragg Tony, Debré Olivier, Dubuffet Jean, Hiquily Philippe, Kim Tschang-Yeul, Mathieu Georges, Plensa Jaume, Raysse Martial, Riopelle Jean-Paul, Soulages Pierre, Staël Nicolas de, Szapocznikow Alina.

Calder Alexander: © Calder Foundation, New York / Adagp, Paris, 2023
César: © SBJ / Adagp, Paris, 2023
Lucio Fontana: © Fondation Lucio Fontana, Milano / by SIAE / Adagp, Paris, 2023
Sam Francis: © Sam Francis Foundation, California / Adagp, Paris, 2023
Simon Hantaï: © Archives Simon Hantaï / Adagp, Paris, 2023
Hans Hartung: © Hans Hartung / Adagp, Paris, 2023
Antoni Tàpies: © Comissió Tàpies / Adagp, Paris, 2023

Nicolas de STAËL

1914-1955

Composition – 1943-44

Huile sur toile
Signée en bas à droite «Staël»
115 × 80,50 cm

Provenance:

Collection Jeanne Bucher, Paris
Collection particulière, 1946
À l'actuel propriétaire
par cessions successives

Expositions:

Paris, Galeries Nationales du Grand
Palais, *Nicolas de Staël*, mai-août 1981,
reproduit sous le n°4, p. 24
Exposition itinérante: Londres,
The Tate Gallery, octobre-novembre 1981

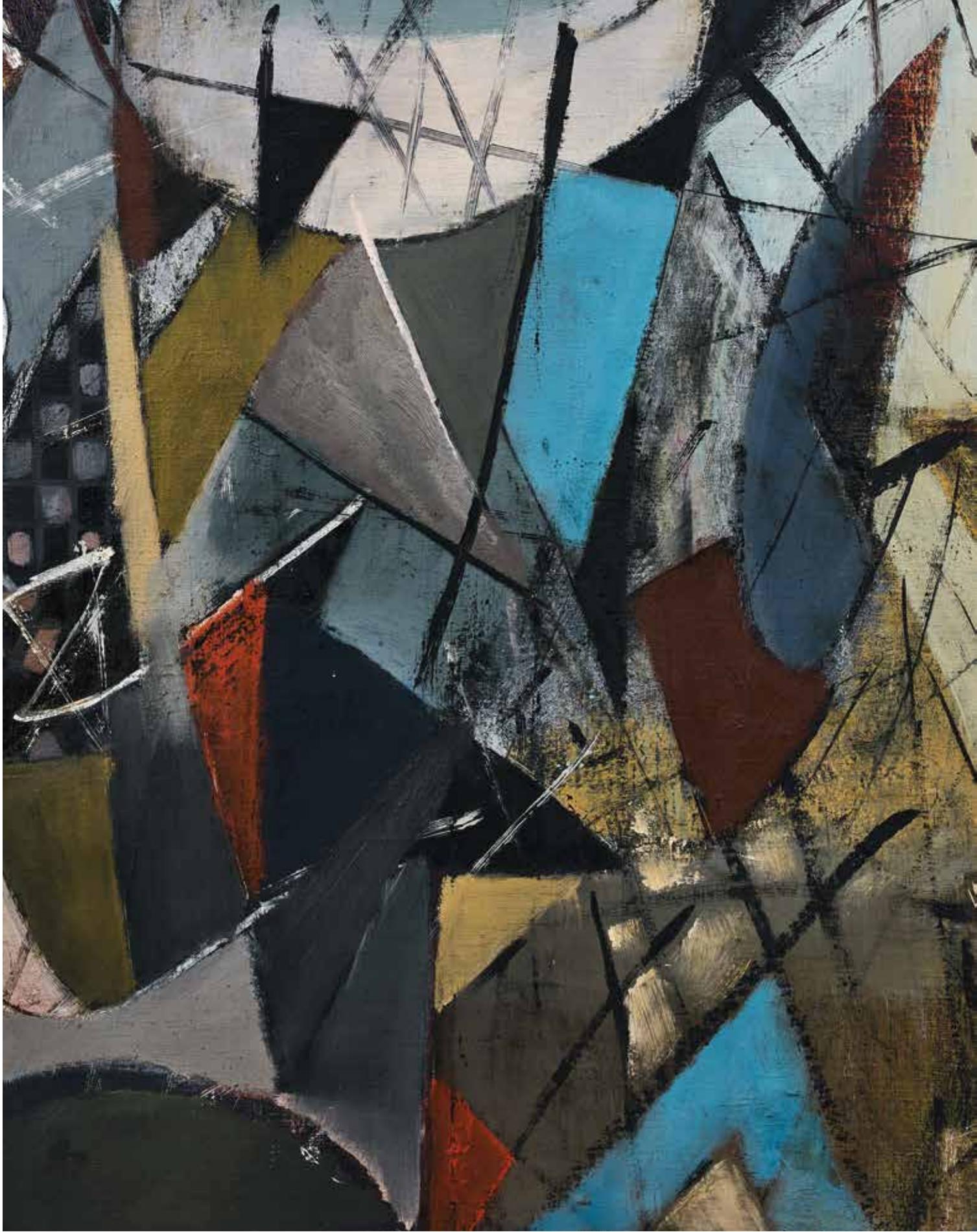
Bibliographie:

R. van Gindertael, *Nicolas de Staël*,
Collection Peintres et sculpteurs
d'aujourd'hui, Paris, 1950, p. 8
Revue *Cimaise*, Paris, avril 1954,
reproduit p. 13
F. de Staël & J. Dubourg, *Nicolas de*
Staël, Catalogue Raisonné des peintures,
Éditions Le Temps, Paris, 1968,
reproduit en noir et blanc sous le n°13,
p. 59
F. de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue*
Raisonné de l'œuvre peint, Éditions Ides
et Calendes, Neuchâtel, 1997, reproduit
en noir et blanc sous le n°22, p. 185

Oil on canvas; signed lower right;
45 1/4 × 31 3/4 in.

300 000 - 500 000 €





Nicolas de STAËL

1914-1955

Composition – 1943-44



Nicolas de Staël dans son atelier rue Gauguet, Paris, 1947
© Edith Michaelis

Fr

Alors que le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris consacre, jusqu'au mois de janvier, une grande rétrospective du peintre français Nicolas de Staël, apportant un regard neuf sur le travail de l'incontournable figure de la scène artistique française d'après-guerre, une œuvre intitulée *Composition* raconte ici l'histoire de l'émergence du talent.

Cette huile sur toile, réalisée en 1943-44 (de Staël a alors vingt-neuf ans et il décède douze ans plus tard), s'inscrit dans les toiles toutes en matières des années 1940. Animé par un besoin vital de créer («c'est si triste sans tableaux la vie que je fonce tant que je peux», dit-il), la courte carrière du peintre sera constamment soumise à des remises en question, lié à son «inévitables besoin de tout casser quand la machine semble tourner trop rond», rendant ainsi le cheminement de son œuvre à la fois riche et complexe.

Ici, l'œuvre se caractérise par une accumulation de formes de couleurs lumineuses semblant se placer dans une trame de lignes zébrées s'entrecoupant les unes les autres. L'œuvre est compartimentée, fragmentée, et les jeux de géométrie font évoluer les formes indépendamment du fond. Aplats et traits de limitation structurent la toile et font émerger des hasards de la matière.

«Dès 1942, il peint ses premières toiles abstraites. Sur fond uni, gris, s'animent des ellipses, des formes de lasso, des grilles. Le dessin est posé sur la peinture», explique plus tard sa fille Anne de Staël. Le peintre commence dès lors à nommer ses toiles «compositions» et à installer sa notoriété: les collectionneurs Boris Wulfert et Jan Heyligers lui achètent des œuvres dont son premier tableau abstrait peint à partir d'un coquillage.

En 1943, Nicolas de Staël vit à Paris avec sa femme et ses deux enfants pendant les dures années d'Occupation. «Il n'y avait pas de repas. Un sac de farine nous donnait des crêpes à l'eau. La queue longuement tirée avec des tickets d'alimentation ramenait un peu de lait, un peu de beurre», explique-t-il. Les conditions sont extrêmement difficiles. Malgré cela et ses difficultés matérielles, Staël refuse de participer à la première exposition du Salon des Réalités Nouvelles fondé par Sonia Delaunay, Jean Dewasne, Jean Arp et Fredo Sidès estimant qu'il s'écarte trop de l'abstraction et ne désirant s'aligner sur aucun mouvement. *Composition* affirme donc la détermination d'un peintre qui marquera l'histoire de l'art dans le monde entier.

En

While the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris is hosting a major retrospective of the French painter Nicolas de Staël until January, offering a fresh perspective on the work of this key figure in the post-war French art scene, a work entitled *Composition* tells the story of the emergence of this talent.

This oil on canvas, painted between 1943 and 1944 (de Staël was twenty-nine years old at the time and died twelve years later), is part of a collection of canvases composed with different materials in the 1940s. Driven by a vital need to create ("it's so sad without paintings that I paint as much as I can", he said), the painter's short career would be incessantly called into question, linked to his "unavoidable need to break everything when things are going too smoothly", rendering the progression of his work both diverse and complex.

Here, the work is characterised by an accumulation of brightly coloured shapes, positioned within a framework of striped lines that cut across one another. The work is segmented and fragmented, and the play of geometry causes the shapes to evolve independently of the background. Flat tints and outline brush strokes structure the canvas and bring out the fluctuations in the paint.

"From 1942, he began to paint his first abstract canvases. On a plain grey background, ellipses, lasso motifs and grids come to life. The drawings are placed on the paint", later explained his daughter, Anne de Staël. From that point on, the painter began to call his canvases "compositions" and forged his reputation: collectors Boris Wulfert and Jan Heyligers bought his works, including his first abstract painting starting from a seashell.

In 1943, Nicolas de Staël lived in Paris with his wife and two children during the grim years of the Occupation. "We didn't have meals. We used a bag of flour to make pancakes with water. Standing in long queues to exchange our food vouchers would bring us back a little bit of milk, and some butter" he explained. Conditions were extremely difficult. Despite this and his economic hardship, Staël refused to take part in the first exhibition of the Salon des Réalités Nouvelles founded by Sonia Delaunay, Jean Dewasne, Jean Arp and Fredo Sidès, considering that it was too far removed from abstraction and unwilling to align himself with any movement. *Composition* thus affirms the determination of a painter who would leave his mark on art history across the entire world.

Alexander CALDER

1898-1976

Mobile – circa 1933

Métal et bois peints
16 × 45 × 35 cm**Provenance:**Don de l'artiste à Jean Héliion,
circa 1933
Don de Jean Héliion à l'actuel
propriétaire**Expositions:**Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der
Bundesrepublik Deutschland, *Der andere
Calder*, avril-septembre 1993, reproduit
en noir et blanc p. 70 (date erronée)
Vez (Oise), Donjon de Vez, *Calder au
Donjon de Vez*, mai-septembre 1996,
reproduit en couleur p. 36 (date
erronée)**Bibliographie:**A. Pierre, *Calder, Mouvement et Réalité*,
Éditions Hazan, Paris, 2009, reproduit
en couleur p. 169Cette œuvre est enregistrée dans
les Archives de la Fondation Calder
sous le n°A08444.*Painted wood and metal;*
6 1/4 × 17 3/4 × 13 in.

300 000 - 500 000 €

Fr

Une œuvre historique de Calder, d'une grande simplicité et d'une imposante présence, jointe à une provenance exceptionnelle.

Il s'agit d'un mobile d'Alexander Calder réalisé au début des années trente, constitué de 4 boules en bois peint et de 2 tiges en fil de fer qui se croisent, l'ensemble suspendu en équilibre au bout d'un fil accroché au plafond afin de disposer le tout dans l'espace.

L'œuvre est bien caractéristique des recherches entreprises par l'artiste depuis 1930 et qu'il exposa notamment dès 1933 à Paris à la Galerie Percier, l'année suivante à la Galerie Vignon: soit concevoir une sculpture d'une nature totalement nouvelle, abstraite, qui soit animée d'un véritable mouvement et se trouver en équilibre dans l'espace. Précisons: une œuvre sans volume ni matière, détachée du sol, sans configuration fixe ni position

assumée et définitive: le contraire, si l'on veut, du *Balzac* de Rodin.

Le mouvement: un programme révolutionnaire pour la sculpture entamé depuis l'Antiquité avec le *Discobole* de Myron qui cherchait déjà à Athènes à représenter un mouvement, programme poursuivi jusqu'à la fin du XIX^e siècle en passant par les personnages courants et se métamorphosant d'*Apollon et Daphné* par Le Bernin à Rome. Après les tentatives des futuristes italiens, celles des constructives russes, les expériences au Bauhaus sous la conduite notamment de Laszlo Moholy-Nagy, c'est l'Américain Alexander Calder qui résout le problème au début des années 1930 à Paris et trouve la solution.

À travers une série d'œuvres toutes plus audacieuses, novatrices et inédites les unes que les autres, Calder met au point un vocabulaire,

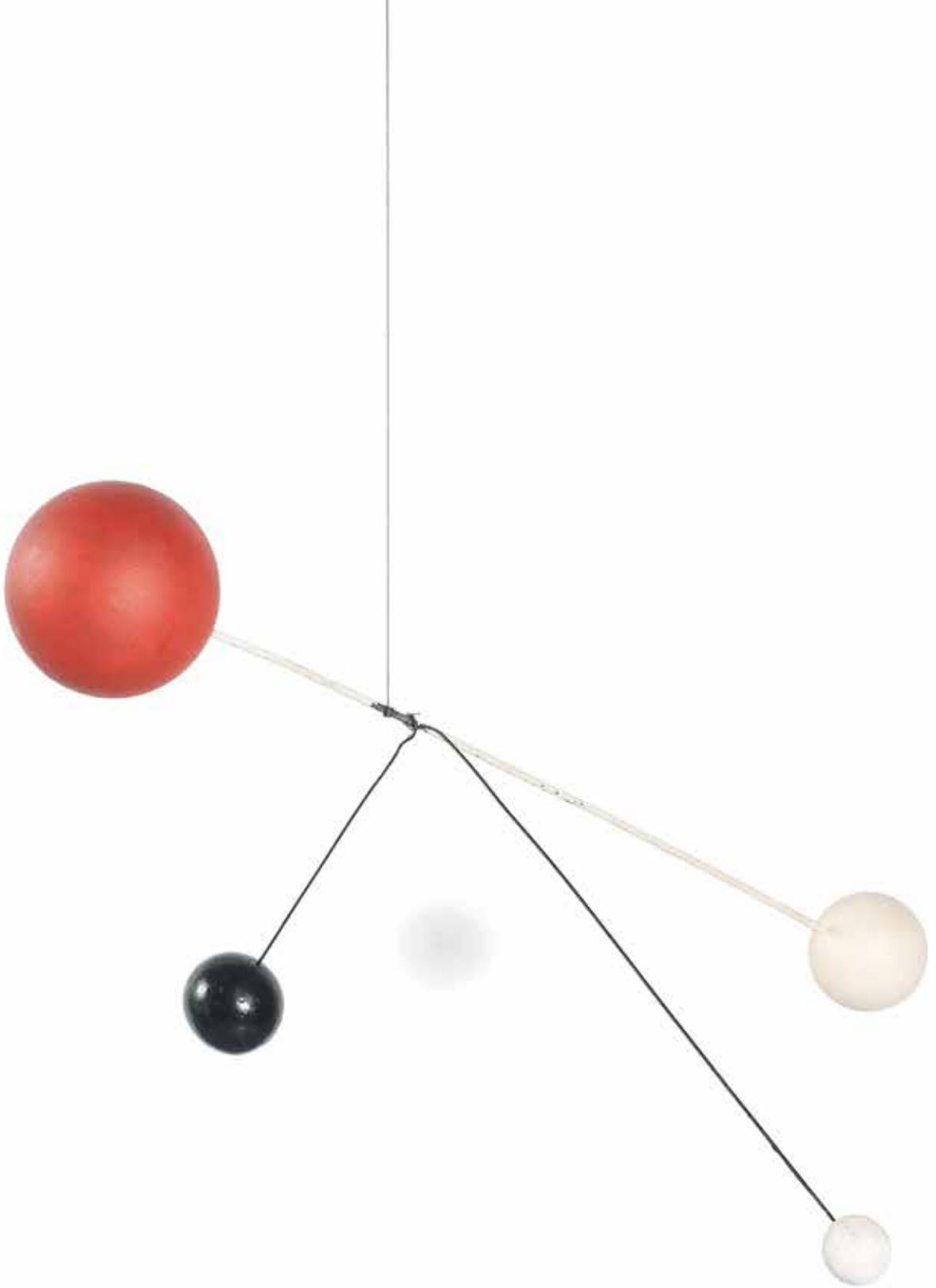
En

One of Alexander Calder's historic works, of imposing presence and great simplicity, with an exceptional provenance. There is one of Calder's mobiles, created at the beginning of the thirties, made up of four painted wooden balls and two iron rods that cross. The ensemble is suspended in a state of equilibrium at the end of a wire attached to the ceiling in order to set it out in space.

This work is in keeping with the artist's experimentations as of 1930, the fruits of which he showed as early as 1933 at the Percier Gallery, and then, the following year at the Vignon Gallery. His aim was to conceive an abstract sculpture of a totally new nature, animated by movement, and in balance within its space. To be precise, a work with neither volume,

nor substance, detached from the ground, without a fixed configuration or any assumed or definitive position—one might say, the opposite of Rodin's *Balzac*.

Movement is a revolutionary sculptural program which had begun in Antiquity with Myron's *Discobolus*. This Athenian sculptor was already seeking a means of representing movement; this search was pursued until the end of the 19th century, pursued by many, ranging from common people to Gian Lorenzo Bernini's *Apollo and Daphne* in Rome. Following the attempts of the Italian Futurists, the Russian Constructivists and the experiments of the Bauhaus, notably under the aegis of Laszlo Moholy-Nagy, it was truly the American Alexander Calder who



Alexander CALDER

1898-1976

Mobile – circa 1933

Fr

créée des formes, trouve des matériaux, n'hésite pas à recourir à des moteurs. Il assemble, relie, compose l'ensemble et l'installe en équilibre pour créer un ballet de formes en mouvement qui se déroule dans l'espace et le temps auquel Marcel Duchamp donnera le nom de «mobile».

L'œuvre présentée ici en est une parfaite illustration. Elle est aussi l'une des plus radicales par le nombre très limité des éléments qui la constitue et son aspect minimaliste. On l'a vu : 4 sphères de différent diamètre, la plus petite blanche, la plus grosse rouge, les autres, une noire, une blanche qui se trouvent réunies par 2 tiges, l'une rectiligne de couleur blanche, munie d'une boule peinte en blanc à son extrémité supérieure, la boule rouge à l'opposé placée vers le bas; l'autre tige, plus fine, de couleur noire, est enroulée sur la tige maîtresse et présente 2 parties inégales formant

un coude, chacune de ses extrémités se trouvant une boule blanche ou noire. L'ensemble est maintenu en équilibre par le jeu des contrepoids et suspendu au plafond par le moyen d'un fil attaché au nœud formé par les 2 tiges. Comme tout le travail de Calder, l'œuvre procède d'une profonde remise en question de la notion même de sculpture ainsi que d'une extrême simplification; ici plus encore avec sa constitution faite de 2 tiges et de 4 sphères. On peut la rapprocher dans son aspect de l'œuvre *Sans titre* de 1931 (Musée d'Art Contemporain, Barcelone) disposée sur un trépied et composée de 4 sphères équivalentes. Toutes ces productions conçues avec le mouvement lui-même sans rappel du monde réel. Le mouvement est intégré dans la conception même de l'œuvre autant que le sont les formes, les surfaces, les volumes, les couleurs. Toutes sont strictement abstraites, mais certaines, beaucoup

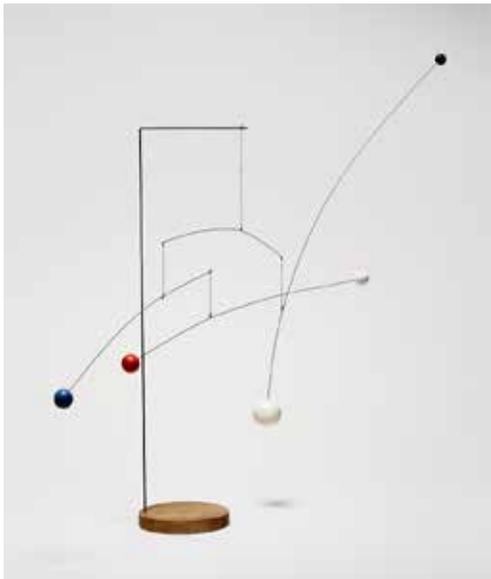
En

finally found a solution to the inherent problems, in Paris in the early 1930s.

Through a series of works, each more audacious, innovative and original than the last, Calder forged a vocabulary, created forms, sourcing a series of materials, and did not hesitate to resort to motors. He assembled, connected, and composed ensembles and installations in equilibrium in order to create a ballet of forms in movement which move through space and time, which Marcel Duchamp dubbed "mobiles."

The work presented here is a perfect illustration of this precept. It is also one of his most radical works, due to the limited number of elements that make up the piece, and its minimalist aspect. It is made up of four spheres of varying diameters: the smallest is white, the largest

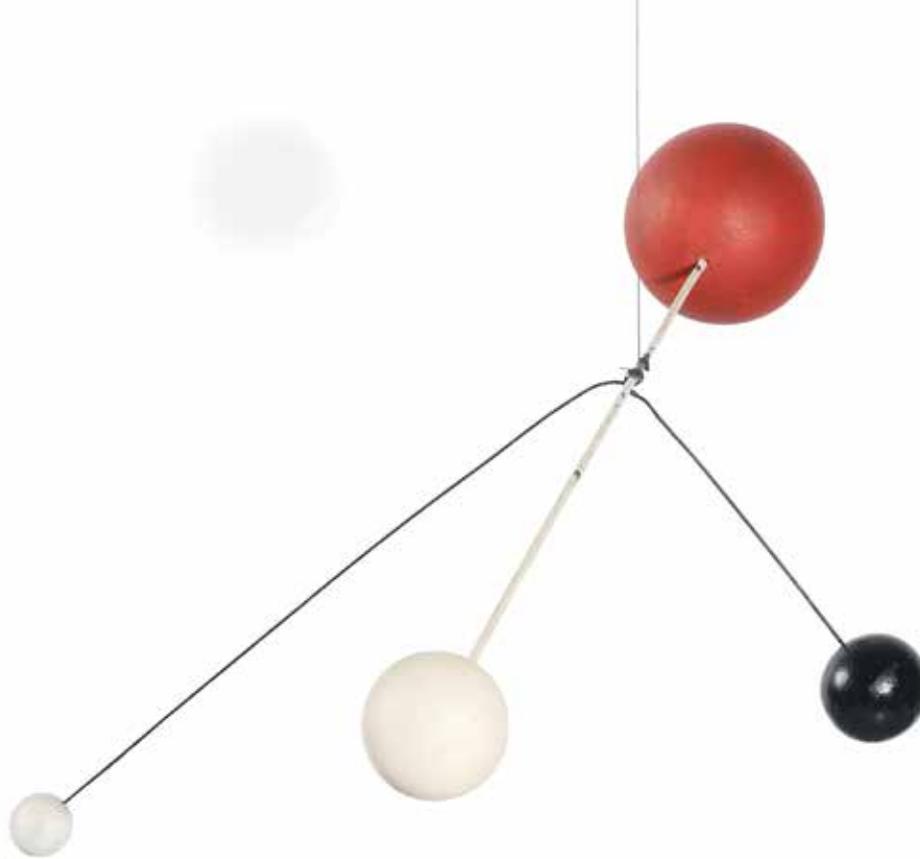
red, the others are black and white and are joined by two rods of metal – one white and rectilinear, with the ball painted white at its upper extremity. The red ball which opposes it is placed below. The other wire, which is finer, and black, is twisted around the main rod and presents two unequal parts which form an angle. A black or white ball is affixed to each of its extremities. The ensemble maintains an equilibrium through a play of counterweights, and is suspended from the ceiling by a wire attached through a knot made by the two rods. As with all of Calder's works, the work emanates from a deep questioning of the very notion of sculpture, as well as an extreme simplification, here more than ever with a work made up of two rods and four spheres. It bears a similarity to his *Untitled*



Alexander Calder, *Mobile*, 1935
© Solomon Guggenheim Museum, New York



Alexander Calder, *Untitled*, 1931
© Fundació Museu d'Art Contemporani, Barcelone



Fr

en réalité, ont à voir, sans erreur d'interprétation, avec une évocation du cosmos. Même dans leur extrême simplification, ces mobiles peuvent rappeler la gravitation des astres. Calder déclare: «le sens profond de mes œuvres a été le système de l'univers».

Ce mobile possède de plus une provenance prestigieuse: il a appartenu à Jean Hélon lui-même, qui le tenait de Calder à la suite d'un échange. Hélon était à l'époque un jeune artiste, signataire du manifeste de l'Art Concret de Theo Van Doesburg en 1930. Disciple direct – et très brillant – de Piet Mondrian, il s'était déjà engagé dans une voie originale à partir de 1933 en assouplissant ses formes, en réintroduisant un léger modelé, en utilisant des couleurs plus nuancées, en se servant à son tour des contrastes de formes. Il intitule alors ses compositions *Équilibre*, telle celle qui se trouve dans la collection de la Fondation Peggy Guggenheim à Venise. C'est l'une de celles-ci qu'il échangea

avec Calder contre son mobile. Malheureusement, son tableau sera détruit dans l'incendie de l'atelier de Calder à Roxbury en 1943, comme le mentionne en note Arnauld Pierre dans son livre *Calder Mouvement et réalité* (Hazan, Paris, 2009). Ce mobile passera ensuite dans les mains de l'actuel propriétaire qui s'en sépare aujourd'hui.

Serge Lemoine

En

work of 1931 (Museum of Contemporary Art, Barcelona) set out on a tripod and composed of four spheres of equal size and weight. All of these oeuvres conceived with movement itself in mind, without any mind to the real world. The movement is integrated into the very conception of the work, as are its forms, surfaces, volumes and colors. All are strictly abstract, however some – several in reality – should be viewed, without error of interpretation, through an evocation of the cosmos. Despite their extreme simplification, these mobiles bring to mind the gravitational movement of stars. As Calder himself declares: “the deeper meaning of my works has been the workings of the universe.”

In addition, this mobile has a prestigious provenance: it belonged to Jean Hélon himself, who had received it from Calder as part of an exchange. At the time, Hélon was a young artist,

one of the signatories of the Art Concret manifesto by Theo Van Doesburg in 1930. A direct and brilliant disciple of Piet Mondrian, Hélon was already blazing a rather original trail as of 1933 – a softening of forms, reintroducing light sculptural formations, using more nuanced colors, and making use of the contrast of forms. He entitled his compositions *Équilibre* (Equilibrium/Balance), and it bore a resemblance to the work at the Peggy Guggenheim Foundation in Venice. It was one of these works that he exchanged with Calder for this mobile. Sadly, his work was destroyed in the fire at Calder's workshop in Roxbury in 1943, as mentioned by Arnauld Pierre in his book *Calder: Mouvement et Réalité* (Hazan, Paris, 2009). This mobile would then pass into the hands of the current owner, who is now parting with it.

Serge Lemoine

23

CHU Teh-Chun

1920-2014

Sans titre – 2006

Huile sur toile
Signée et datée au dos
«Chu Teh-Chun, 2006»
60 × 73 cm

Provenance:

Collection particulière, France

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans le
Catalogue Raisonné de l'Œuvre de
l'artiste, actuellement en préparation
par Madame Ching-Chao Chu.

Un certificat de la Fondation
Chu Teh-Chun sera remis à l'acquéreur.

*Oil on canvas;
signed and dated on the reverse;
23 ⁵/₈ × 28 ³/₄ in.*

100 000 - 150 000 €



Fr

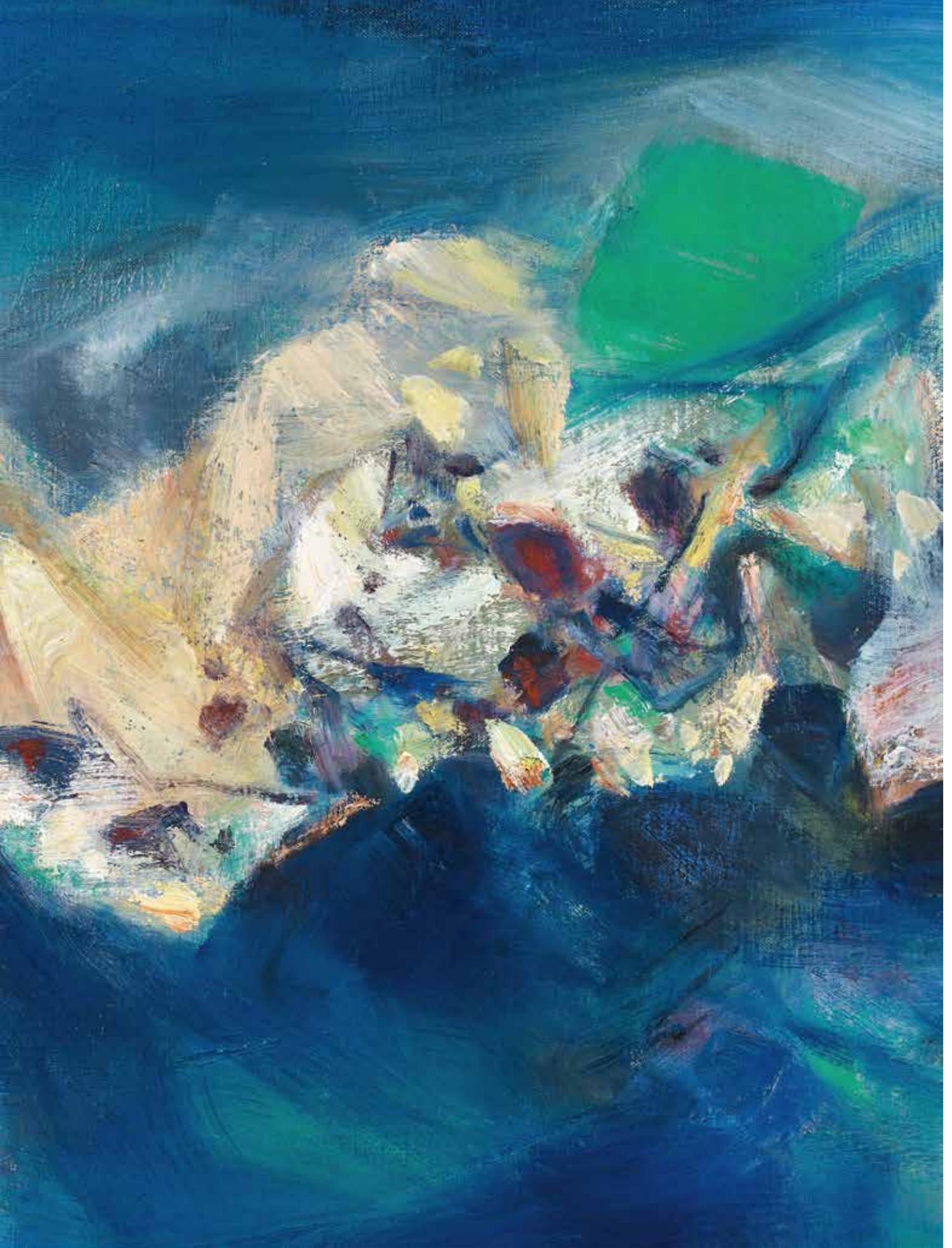
«Au cœur de sa peinture, les éléments sont figurés à partir de formes colorées en perpétuelles métamorphoses. Elles racontent le temps qui passe et fondent cet espace-temps devenu peinture. La mémoire répond à la connaissance du monde. Son lyrisme est né d'une contemplation intérieure, d'une communion entretenue avec la nature qui l'amène simultanément à délivrer la lumière incarnée à partir de chromatismes où les bleus, les verts dominent, réveillés par des rouges, des terres, des jaunes. Fracas, échos, tourbillons, gouffres, crevasses, éblouissement sont à l'unisson d'une texture picturale, fluide ou plus appuyée. Chaque toile est un voyage initiatique ouvert sur le monde sensible.»

Lydia Harambourg, *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, 27 février 2004

En

“At the heart of his painting, the elements are represented by coloured shapes in perpetual metamorphosis. They tell the story of the passage of time and form the basis of a space-time that has become painting. Memory responds to knowledge of the world. His lyricism is born of an inner contemplation, a communion with nature that simultaneously leads him to deliver the light incarnate from chromaticism where blues and greens dominate, awakened by reds, earths and yellows. Crash, echoes, whirlwinds, chasms, crevasses and dazzle are in unison with a pictorial texture that can be fluid or more pronounced. Each painting is an initiatory journey open to the sensitive world.”

Lydia Harambourg, *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, 27 février 2004



Simon HANTAÏ

1922-2008

Sans titre – 1962

Huile sur toile
Signée des initiales et datée
en bas à droite «S.H., 62»
216 × 150 cm

Provenance:

Collection particulière, France

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

*Oil on canvas; signed with the initials
and dated lower right;
85 × 59 in.*

70 000 - 90 000 €



Simon HANTAÏ

1922-2008

Sans titre – 1962



Henri Matisse, détail de *The Parakeet and the Mermaid*, 1952
© MoMA, New York

Fr

«La peinture existe parce que j'ai besoin de peindre. Mais cela ne peut suffire. Il y a une interrogation sur le geste qui s'impose. Le problème était: comment vaincre le privilège du talent, de l'art, etc.? Comment banaliser l'exceptionnel? Comment devenir exceptionnellement banal? Le pliage était une manière de résoudre ce problème. Le pliage ne procédait de rien. Il fallait simplement se mettre dans l'état de ceux qui n'ont encore rien vu, se mettre dans la toile. On pouvait remplir la toile pliée sans savoir où était le bord. On ne sait plus alors où cela s'arrête. On pouvait même aller plus loin et peindre les yeux fermés». La peinture de Simon Hantaï répond à une problématique précise et ses tableaux apportent autant de réponses que de pliages possibles. La découverte de ce mode opératoire qui apporte des éléments de composition nouveaux

à chaque pli est systématisé à partir de 1960: la toile pliée, froissée, est peinte, puis dépliée. La couleur, qui s'est déposée de façon discontinue, apparaît en éclats répartis à travers l'espace de la toile et fait jouer sur le même plan les réserves.

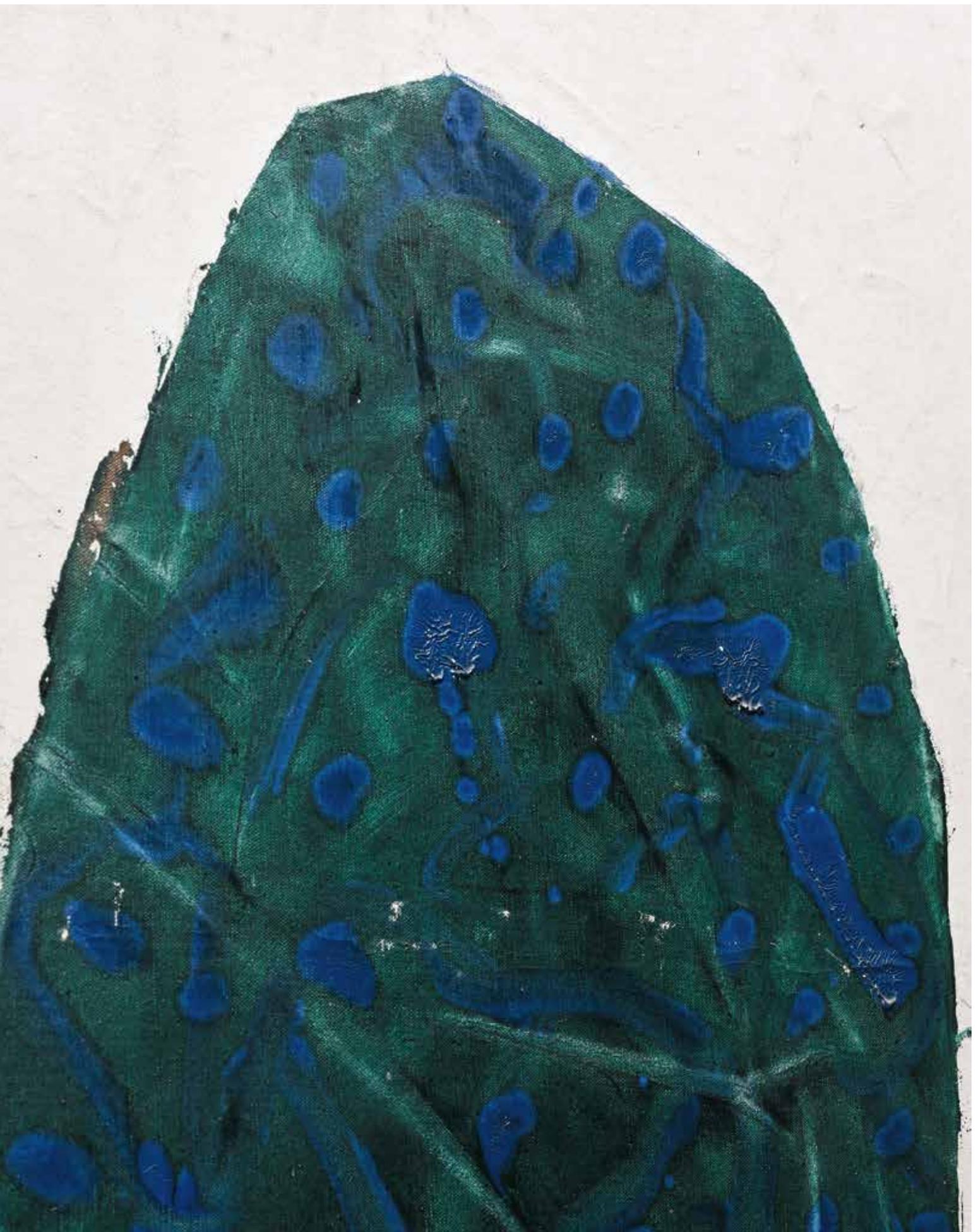
La première toile proposée ici, *Sans titre* (1962), annonce la série initiée quelques années plus tard intitulée *Meun* en référence à la ville dans laquelle Hantaï s'installe en forêt de Fontainebleau: «La toile nouée aux quatre angles, et parfois en son centre, est recouverte d'une peinture monochrome. Le blanc, déjà important sur la périphérie, pénètre désormais la forme», explique le peintre. Ici, une forme bleue et une seconde, verte, paraissent s'emboîter, flottant dans l'espace blanc. Le dialogue avec les formes découpées de Matisse s'impose.

En

"Painting exists because I need to paint. But that cannot suffice. There has to be some form of question as to gesture. The issue was: how do you overcome the privilege of talent, of art, etc.? How do you play down what is exceptional? How does something become exceptionally inconsequential? Pliage was a way of solving that issue. Pliage didn't derive from anything. You simply had to put yourself in the state of mind of someone who had never seen anything, put yourself inside the canvas. You could fill the folded canvas without knowing where the edge was. So you no longer know where it stops. You could go further still and paint with your eyes closed." Simon Hantaï's paintings answer a specific issue and his works bring as many answers as they do possible folds. The discovery of this procedure, which brought new elements to

the composition with every fold, was systematised as of 1960: the canvas was folded, crumpled, painted, and then unfolded. The colours, which were applied discontinuously, appear in bursts spread across the entire canvas and also bring into play the unpainted areas.

The first work presented here, *Sans Titre* (1962), heralds the series started a few years later, called *Meun* in reference to the town Hantaï settled in near Fontainebleau forest: "The four corners of the canvas were knotted, as was the centre sometimes, and then covered in monochrome paint. White, already predominant on the fringe, now penetrates the shape", explained the painter. Here, a blue shape and a green shape seem to interlock, floating in the white space. There is an obligatory dialogue with Matisse's cut-out shapes.



Anna-Eva BERGMAN

1909-1987

N°8-1955 4 formes – 1955

Huile et feuille de métal sur toile

Signée et datée en bas à gauche

«AE Bergman, 1954-55»

146 × 97 cm

Provenance:

Collection Fernand Graindorge, Liège

Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Exposition:Humlebæk (Danemark), Louisiana Museum of Modern Art, *Graindorge-udstillingen*, octobre-novembre 1965, n°17**Bibliographie:**

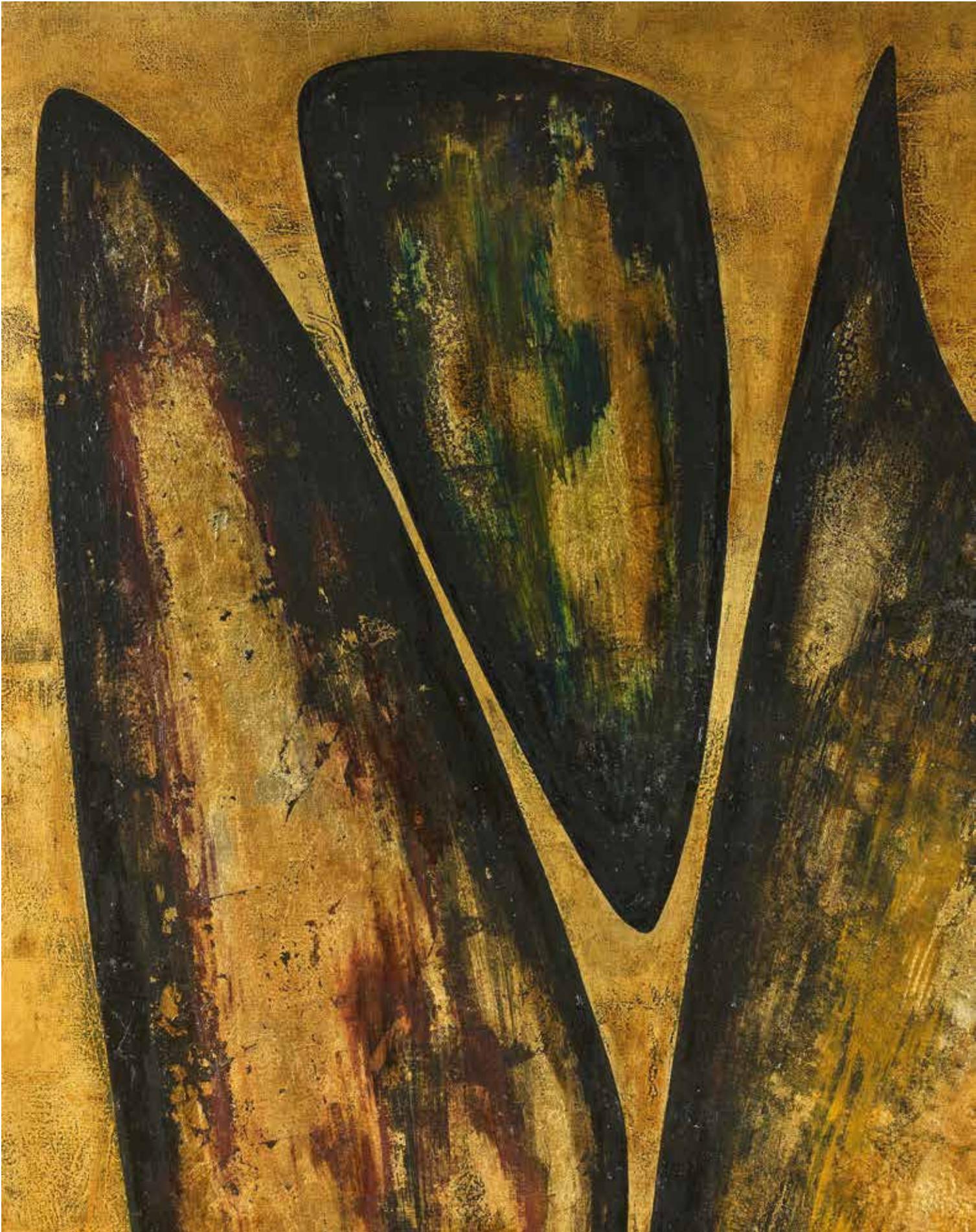
Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue Raisoné de l'œuvre de l'artiste, actuellement en préparation par la Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman.

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de la Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman sous le n°8-1955 4 formes.

*Oil and metal sheet on canvas;
signed and dated lower left;
57 1/2 × 38 1/4 in.*

80 000 - 150 000 €





Anna-Eva BERGMAN

1909-1987

N°8-1955 4 formes – 1955



Anna-Eva Bergman et Fernand Graindorge



Fr

Le « passage », est l'un des termes favoris de la peintre d'origine suédoise et norvégienne, Anna-Eva Bergman. Alors qu'elle emménage à Paris avec son mari Hans Hartung en 1953, son esthétique connaît un véritable renouveau. Nourrie de ses rencontres régulières avec Terry Haass, Germaine Richier ou Pierre Soulages, cette femme, résolument moderne, n'hésite pas à se confronter au dépouillement. Les deux œuvres présentées ici, datant respectivement de 1955 et 1957, approchent la notion différemment.

N°8-1955 4 formes se déploie sur un fond doré métallique sur lequel l'artiste peint à l'huile noire. Concentrée sur l'équilibre entre le fond et les formes géométriques, l'œuvre célèbre la lumière qui se dégage de ces jeux de matière si caractéristiques de son travail.

La toile évoque le minéral et le végétal maniant ces formes abstraites qui, liées, suggèrent l'idée d'un bouquet apposé sur un fond mordoré qui s'apparente à une écorce. Ce dernier vient délicatement s'insérer dans les porosités des formes pour mieux les polir. Le feu et les puissances telluriques de façon plus générale, intéressent Anna-Eva Bergman, qui développe manifestement une recherche sur l'altération de la matière et la pénétration des couleurs, avec *N°8-1955 4 formes*. Cette œuvre témoigne également de l'intérêt croissant de l'artiste pour les formats plus importants qu'elle développera dès 1959, quand elle s'installera avec Hartung rue Gauguet. Son atelier lui permettra alors de répondre à ses envies d'agrandissement.

En

“Passage”, was one of Swedish-Norwegian painter Anna-Eva Bergman's favourite terms. When she moved to Paris with her husband Hans Hartung in 1953, she profoundly modified her aesthetics. Fuelled by her regular meetings with Terry Haass, Germaine Richier, and Pierre Soulages, this resolutely modern woman didn't hesitate to work in a pared-down style. The two works presented her date from 1955 and 1957 respectively, and deal differently with that concept.

N°8-1955 4 Formes has a metallic golden background on which the artist painted in black oil. Focused on the balance between the background and the geometric shapes, the work celebrates the light that emanates from this mixture of materials, which is so characteristic of her

work. The canvas calls to mind all things mineral and botanical, using these abstract shapes that, linked together, suggest the idea of a bouquet affixed on a bronze background that looks like tree bark. The latter is delicately inserted into the porosities of the shapes to give them a shiny finish. More generally, Anna-Eva Bergman was particularly interested in fire and telluric potency, and visibly developed research on the alteration of matter and penetration of colours, with *N°8-1955 4 Formes*. This work also shows the artist's increasing interest in larger formats that she would develop as of 1959 when she settled with Hartung on rue Gauguet. The studio she had there would allow her to fulfil her desire to work on larger pieces.

Anna-Eva BERGMAN

1909-1987

N°13x[b]-1957 forme bleu – 1957

Tempera et feuilles de métal sur toile
 Signée du monogramme et datée en bas
 à droite «AEB, 1957», contresigné,
 daté et titré au dos sur le châssis
 «AEBergman, 1957, forme bleu»
 40,70 × 26,70 cm

Provenance:

Galerie Sapone, Nice
 Collection particulière
 Galerie Laurent de Puybaudet, Paris
 Acquis directement auprès de cette
 dernière par l'actuel propriétaire
 en 2002

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans le
 Catalogue Raisonné de l'œuvre de
 l'artiste, actuellement en préparation
 par la Fondation Hans Hartung
 et Anna-Eva Bergman.

Cette œuvre est enregistrée dans les
 Archives de la Fondation Hans Hartung et
 Anna-Eva Bergman sous le n°13x[b]-1957
 forme bleu.

Un certificat de la Fondation Hans
 Hartung et Anna-Eva Bergman sera remis à
 l'acquéreur.

*Tempera and metal sheet on canvas;
 signed with the monogram and dated lower
 right; signed again, dated and titled
 on the reverse of the stretcher;
 16 × 10 1/2 in.*

50 000 - 70 000 €





QEB
1957

Anna-Eva BERGMAN

1909-1987

N°13x[b]-1957 forme bleu – 1957



Anna-Eva Bergman dans son atelier, à Paris, en 1962
© Mirka Krzysko



Fr

La seconde œuvre présentée, *N°13x[b]-1957 forme bleu*, est plus petite et plus concentrée. La dynamique est similaire: il s'agit d'observer une forme centrale se déployer sur un espace de fond uni. Ici, la feuille de métal choisie endosse la couleur argent, confirmant cet attrait pour le cosmique, les astres. L'unique forme bleue, divisée en deux sous parties, semble flotter, occupant la majeure partie de la toile. Évoquant les couleurs des paysages nordiques chers à son enfance, l'œuvre suggère également l'importance de l'architecture au sein des compositions de l'artiste. «Elle réalise une œuvre où les espaces imaginaires, glacés, visions d'icebergs et de fjords sont transcrits à partir de volumes

aux arêtes découpées, avec une palette sombre ou claire, dont elle broie les couleurs, les oxydes [...]. Une peinture pure, décaillée dont le minimalisme invite à la méditation.», explique la critique et historienne de l'art, Lydia Harambourg, en 2011.

Une grande exposition monographique au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (achevée au juillet dernier) a apporté un éclairage nouveau dans la redécouverte de cette artiste majeure en proposant un panorama de toute sa production. Les deux œuvres présentées ici témoignent de l'importance d'Anna-Eva Bergman dans l'histoire de l'art aux côtés de ses contemporaines Hilma af Klint, Georgia O'Keeffe ou encore Sonia Delaunay.

En

The second work presented, *N°13x[b]-1957 forme Bleu*, is smaller and more condensed. The dynamic is similar. The aim is to observe a shape in the centre that is apposed on a single coloured background. Here, the sheet of metal chosen is silver in colour, confirming her attraction for all things cosmic and the stars. The unique blue shape, which is separated into two parts, seems to float, occupying most of the work's surface. The work, which calls to mind the Nordic landscapes of her childhood, also suggests the importance of architecture within the artist's compositions. Critic and art historian, Lydia Harambourg, explained in 2011, "In her works, frozen imaginary spaces,

visions of icebergs and fjords are portrayed using blocks with sharp outlines, with a dark or light palette, whose colours and oxides she would crush [...]. A pure, clarified painting whose minimalism invites the viewer to meditate."

A large monographic exposition at the Musée d'Art Moderne de Paris (which finished in July 2023) shed new light on the rediscovery of this major artist by offering a panorama of all her works. The two works presented here witness Anna-Eva Bergman's importance in the history of art alongside her contemporaries Hilma af Klint, Georgia O'Keeffe, and Sonia Delaunay.

Pierre SOULAGES

1919-2022

Brou de noix 34,8 × 21,3 cm

Circa 1982

Brou de noix sur papier
marouflé sur carton
Signé en bas à droite «Soulages»
34,80 × 21,30 cm

Provenance:

Collection particulière, France

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

*Walnut stain on paper laid down
on cardboard; signed lower right;
13 3/4 × 8 3/8 in.*

60 000 - 80 000 €

«C'est avec les brous de noix de 1947 que j'ai pu me rassembler et obéir à une sorte d'impératif intérieur. La vérité est que je me suis senti contraint par l'huile. Je l'avais pratiqué avant guerre et je savais ce qu'elle imposait comme contraintes. Par impatience, un jour, dans un mouvement d'humeur, muni de brou et de pinceaux de peintre en bâtiment, je me suis jeté sur le papier.»

– Pierre Soulages, *Soulages, 90 peintures sur papier*, Pierre Encrevé, Ed. Gallimard, Paris, 2007, p.5



Pierre SOULAGES

1919-2022

Sans titre – 1974

Brou de noix sur papier
Signé en bas à droite «Soulages»,
dédiacé en bas à gauche «Pour Georges
Fall, Soulages» et dédiacé au dos «Pour
Georges Fall, 15 rue Paul Fort 75014»
50 × 65 cm

Provenance:

Collection Jean-Marc Decrop
Collection particulière, Hong-Kong

Cette œuvre est enregistrée
dans les Archives de l'artiste.

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

*Walnut stain on paper;
signed lower right, dedicated lower left
and dedicated on the reverse;
19 ³/₄ × 25 ⁵/₈ in.*

200 000 - 300 000 €



Pierre SOULAGES

1919-2022

Sans titre – 1974

Fr

Lorsque Soulages s'éloigne définitivement des voies de la figuration au cours de l'automne 1946, il plonge à corps perdu dans l'exploration de la «*couleur de l'origine*», le noir. Cet admirateur de Rembrandt est fasciné par la manière dont ces tons, pourtant obscurs, capturent la lumière, jouent avec elle et la renvoient. L'une des premières matières qui lui permettent d'expérimenter les limites de cette couleur est le brou de noix. C'est dans le contexte économique éprouvant de l'après-guerre que Soulages découvre les potentialités de cette teinture bon marché allant du brun au noir. Il l'utilise pour tracer sur des papiers au fond clair de grands réseaux de lignes, plus ou moins

foncées, formant des signes vidés de toute signification. Car ce qui intéresse Soulages ce n'est pas de livrer un message, mais de créer des contrastes d'une force visuelle intense. En observant l'œuvre aujourd'hui présentée, dont les bruns transparents et les noirs profonds jouent brillamment avec le fond crème, il est indéniable qu'il y parvient avec brio. Cette voie d'exploration du noir, que Soulages a empruntée dès 1947, sera poursuivie encore quelques temps par l'artiste, avant qu'il ne s'engage sur d'autres chemins d'expérimentations, qui l'ont tous conduit à devenir l'un des représentants majeurs de l'abstraction en France.

En

When Soulages turned his back on figuration for good during the autumn of 1946, he dived headlong into the exploration of the “*original colour*”, black. An admirer of Rembrandt, he was fascinated by the manner in which these dark tones captured the light, playing with it and reflecting it back. One of the first materials he employed to experiment with the limits of this colour was walnut stain. It was against the harsh economic backdrop of the post-war years that Soulages discovered the possibilities of this cheap dye, which ranged from brown to black. He used it to trace large networks of lines, some darker than others, on light

background paper, creating signs devoid of any meaning. For Soulages was not interested in conveying a message, but rather in creating contrasts with intense visual power. Looking at the work displayed today, whose transparent browns and deep blacks play brilliantly against the cream background, it is undeniable that he succeeds with great panache. This exploration of black, which Soulages embarked on from 1947, would be pursued by the artist for some time, before he set off on other paths of experimentation, all of which led him to become one of the key proponents of abstraction in France.



○ 29

Georges MATHIEU

1921-2012

Illusions obscures – circa 1987-88

Alkyde sur toile

Signée en bas à gauche «Mathieu»

et titré au dos sur le châssis

«Illusions Obscures»

92 × 73 cm

Provenance :

Vente, Paris, Piasa, 18 juin 1997,

lot 120

À l'actuel propriétaire par cessions

successives

Alkyd on canvas; signed lower left and

titled on the reverse on the stretcher;

36 1/4 × 28 3/4 in.

80 000 - 120 000 €



Georges MATHIEU

1921 - 2012

Illusions obscures – circa 1987-88



Georges Mathieu travaillant sur une œuvre

Fr

Telle une partition musicale, *Illusions obscures* est l'expression même de l'Abstraction Lyrique et correspond en tous points aux caractères définis par l'artiste en 1947:

- primauté de la vitesse d'exécution;
- aucune préexistence de forme (pas de modèle);
- aucune préméditation (pas de brouillon);
- nécessité d'un état second de concentration.

Mathieu explique: «Je n'ai pas peint vite par manque de temps ou pour battre de records, mais simplement parce qu'il ne me fallait pas plus de temps pour faire ce que j'avais à faire et qu'au contraire, un temps plus long ralentissant les gestes, introduisant des doutes, aurait porté atteinte à la pureté des traits, à la cruauté des formes, à l'unité de l'œuvre».

En

Like a musical score, *Illusions obscures* is the very expression of Abstraction Lyrique and corresponds in every respect to the characteristics defined by the artist in 1947:

- priority of execution speed;
- no pre-existence of form (no model);
- no premeditation (no draft);
- need for a second state of concentration.

Mathieu explains: "I did not paint quickly for lack of time or to break records, but simply because I did not need more time to do what I had to do and on the contrary, a longer time slowing down the gestures, introducing doubts, would have undermined the purity of the lines, the cruelty of the forms, the unity of the work."



Simon HANTAÏ

1922-2008

Sans titre – 1957

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche

«Hantaï, 57»

147,50 × 130 cm

Provenance:

Galerie Jean Fournier, Paris

Collection particulière, France

Nous remercions les Archives

Simon Hantaï pour les informations

qu'elles nous ont aimablement

communiquées.

*Oil on canvas;**signed and dated lower left;**58 1/8 × 51 1/4 in.*

60 000 - 80 000 €

Fr

En

Ayant rompu avec les Surréalistes en raison de désaccords théoriques profonds sur la finalité de la peinture moderne, Simon Hantaï, fortement influencé par le travail de Jackson Pollock, réalise des toiles abstraites obtenues au moyen de grands gestes. L'œuvre *Sans titre* (1957), présentée ici, est la quintessence de cette «période gestuelle» qui dura de 1955 à 1957.

After breaking with the Surrealists because of profound disagreements about the theory surrounding the meaning of modern painting, Simon Hantaï, deeply influenced by the work of Jackson Pollock, painted abstract works using large movements. The work, *Untitled* (1957), presented here, is the epitome of this “gestural period” which lasted from 1955 to 1957.



Jean-Paul RIOPELLE

1923-2002

Brazza – 1958

Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite
«Riopelle, 58»
73 × 92 cm

Provenance:

Galerie Jacques Dubourg, Paris
Galerie Saqqârah, Gstaad
Gimpel Fils, Londres
Galerie Sepia, Paris
Collection particulière, Hong-Kong

Expositions:

Stockholm, Svensk-Franska
Konstgalleriet, *Jean-Paul Riopelle*,
1959, reproduit sous le n°12
Cologne, Galerie Anne Abels,
Jean-Paul Riopelle, novembre-décembre
1959, reproduit sous le n°11
Genève, Musée d'Art et d'Histoire,
Cabinet des Estampes, *Art du XX^e siècle:
collections genevoises*, juin-septembre
1973, reproduit sous le n°193, p. 177

Bibliographie:

Cette œuvre est enregistrée dans
l'addenda web du Catalogue Raisonné
de Jean-Paul Riopelle sur le site
www.riopelle.ca.

Nous remercions Madame Yseult Riopelle
pour les informations qu'elle nous a
aimablement communiquées.

*Oil on canvas;
signed and dated lower right;
28 3/4 × 36 1/4 in.*

180 000 - 280 000 €

Fr

Comme toutes les œuvres de Jean-Paul Riopelle des années 50 et 60, celles-ci sont formidablement construites. L'espace de la toile est saturé par des aplats épais de couleurs étirées au couteau qui s'harmonisent afin de former une composition *all-over* rythmée et équilibrée, d'une grande puissance expressive. Le geste, à la fois instinctif et réfléchi, s'efface finalement au profit de la matière qui fait palpiter la surface de la toile, dont l'incroyable texture excite aussi bien nos sens visuels que

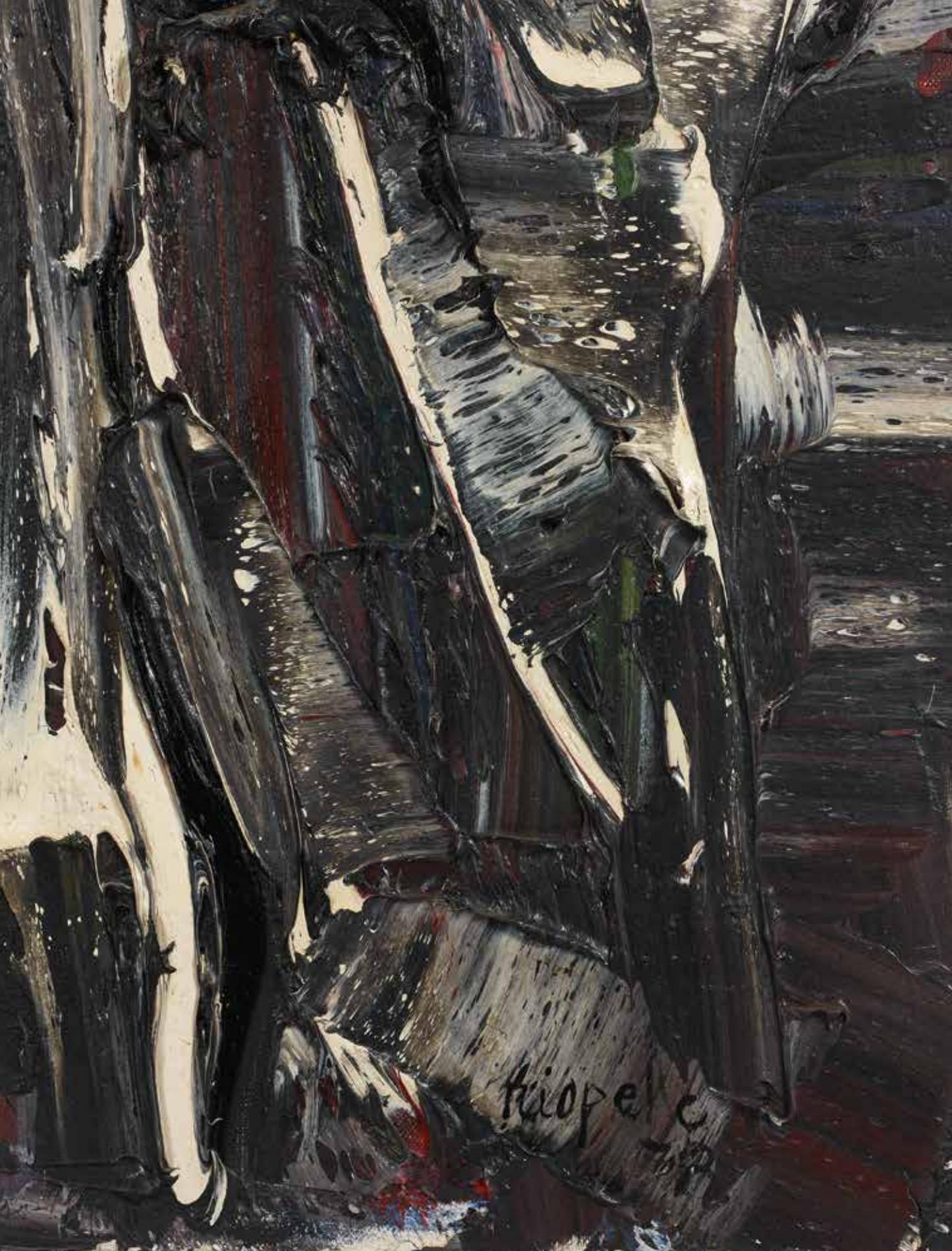
tactiles. Immérgés dans ces couleurs sombres réhaussées de blanc, de rouge et de bleu, nous suivons du regard ces tâches colorées pour finir par nous perdre entièrement dans ce grand tout organique qu'elles forment conjointement. Ce fabuleux coloriste qu'est Riopelle ressent merveilleusement la manière dont les tons s'opposent et s'accordent. Même si ceux-ci résonnent en chacun de nous différemment, sa peinture puissante adresse à tous une invitation à l'exploration poétique de soi et du monde.

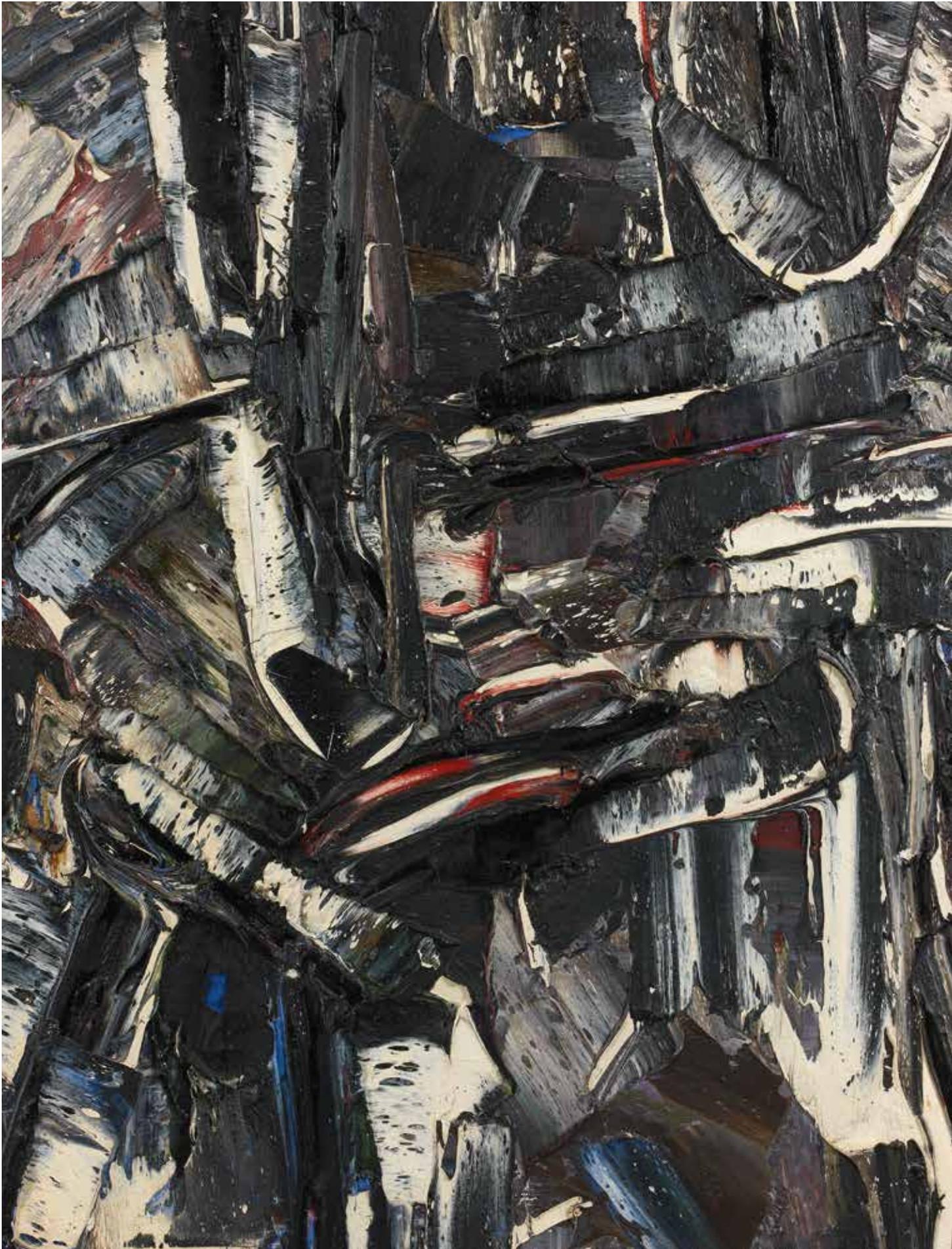
En

Like all works by Jean-Paul Riopelle from the 50s and 60s, they are powerfully structured. The space of the canvas is saturated with thick patches of colour spread by the knife that align to form an overall composition of great expressive power both rhythmic and balanced. The gesture, instinctive yet thoughtful, finally surrenders to the material that palpitates at the surface of the canvas and whose remarkable texture excites both our vision

and sense of touch. Immersed in these dark colours enhanced by white, red and blue, our eyes follow the bright patches and leave us utterly lost in the great organic whole they form. Riopelle, a fabulous colourist, has a wonderful feel for how tones can both oppose each other and agree. Even though they resonate differently for each of us, his powerful painting invites us all to poetically explore self and world.







Simon HANTAÏ

1922-2008

Laissée – 1981-94

Huile sur toile
Signée et datée en bas à gauche
et à droite «S.H. 81-94»
215 × 178 cm

Provenance:

Collection particulière, France

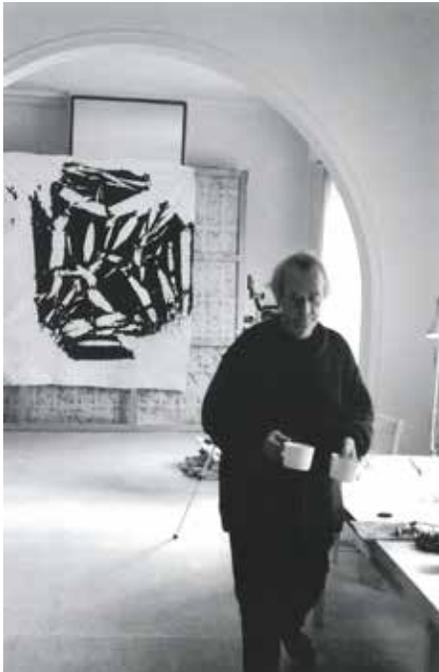
Exposition:

Münster, Westfälisches Landesmuseum
für Kunst und Kulturgeschichte,
Simon Hantaï, Werke von 1960 bis 1995,
mai-août 1999, reproduit en couleur
p. 63 (deuxième en partant de la gauche)

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

*Oil on canvas;
signed and dated lower left and right;
84 5/8 × 70 1/8 in.*

70 000 - 90 000 €



Simon Hantaï dans sa maison à Paris, en 1995,
devant un *laissé* © Antonio Semeraro



Simon HANTAÏ

1922-2008

Laissée – 1981-94



Lot 32 (1^{er} tableau en partant de la gauche) dans l'exposition *Simon Hantaï* au Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, en 1999

Fr

La troisième œuvre proposée ici, *Laissée*, est réalisée entre 1981 et 1994 et évoque sa série des *Tabula* tardifs engageant des formats importants au cœur desquels le blanc du fond interagit avec de larges étoilements aux intersections. Cette période radicale correspond au retrait de Simon Hantaï de la scène artistique. Il refuse toute proposition d'exposition, ne s'exprime plus publiquement et détruit un grand nombre de travaux, se concentrant sur l'écriture et sur les échanges avec des philosophes. La série des *Laissés* fait précisément référence aux œuvres qu'il a décidé de conserver, en les découpant. « Peut rester ou ne pas rester, sans critère prévu » : cette dernière est restée et restera pour la postérité.

En

The third work presented here, *Laissée*, was made between 1981 and 1994 and calls to mind his later *Tabula* series that brought into play significant central shapes in the heart of which the white background interacts with broad star shapes where the folds overlap. This radical period corresponds to Simon Hantaï's retreat from the artistic scene when he refused all exhibition offers, no longer expressed himself in public and destroyed a large number of his works, focussing on writing and his exchanges with philosophers. The *Laissés* series refers precisely to the works he decided to allow to remain by cutting them up. "They can remain or not remain, with no predefined criteria." This work remained and will remain for posterity.



Hans HARTUNG

1904-1989

T1970-H25 – 1970

Acrylique et grattage sur toile
Signée et datée en bas à droite
«Hartung, 70»
100 × 162 cm

Provenance:

Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence
Dalvyn Gallery, New York
Collection particulière, Monaco

Exposition:

Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght,
Hartung, grands formats, 1961-1971,
juin-juillet 1971, n°74

Bibliographie:

Hartung, Éditions Perrotin/Cassochrome,
Paris, 2017, reproduit en couleur p. 132
Cette œuvre sera incluse dans le
Catalogue Raisonné de l'œuvre de
l'artiste, actuellement en préparation
par la Fondation Hans Hartung et Anna-
Eva Bergman.

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de la Fondation Hans Hartung
et Anna-Eva Bergman sous le n°T1970-H25.

*Acrylic and scratching on canvas;
signed and dated lower right;
39 3/8 × 63 in.*

250 000 - 350 000 €







Hans HARTUNG

1904-1989

T1970-H25 – 1970



Hans Hartung dans son atelier
à Antibes, 1975 © François Walch

Fr

T-1970-H25 est le titre d'une œuvre réalisée par Hans Hartung en 1970. Cette acrylique sur toile synthétise l'intégralité des changements techniques et stylistiques qui habitent le travail du peintre français depuis 1960. Dès lors, il expérimente les peintures industrielles, acryliques et vinyliques et cesse de procéder par la mise au carreau de dessin spontané. Le rapport direct avec le support est privilégié d'où les opérations successives de grattage dans la matière fraîche, visibles ici dans les zones colorées rose, bleue et jaune.

Au sujet de cette évolution majeure, le conservateur Jean Clair écrit : « En 1961, commençait pour Hartung une période nouvelle. Non pas tant mutation que passage, dans la dynamique interne de l'œuvre à un palier différent, à quelque chose de plus ample et plus tendu à la fois. Comme au cinéma on voit s'ouvrir l'écran du format ancien au format du cinémascope, on vit la toile se déployer en longueur jusqu'à atteindre les 2,50 m. Sur sa surface, de grandes nébuleuses en suspension, zébrées de traits épars, non pas peints, mais imprimés dans l'épaisseur fraîche de la pâte, comme des graffites sur la muraille ».

En effet, l'œuvre proposée ici se présente comme une fenêtre sur ces 162 cm de longueur. Les traits épars apparaissent comme des griffures sur la surface de la toile. Des similitudes de dynamiques s'observent dans les tracés des deux zones de couleurs extérieures : des traits noirs fins ou épais se succèdent comme des vagues alternant les espacements. Au centre, la zone bleue accueille des tracés davantage circulaires. L'équilibre formel recherché par Hartung depuis sa technique de la « spontanéité calculée » se manifeste dans la révélation du fond noir au sein des larges coups de brosse colorées.

Réalisée en 1970, cette œuvre s'inscrit dans une période de reconnaissance internationale de Hans Hartung qui vit depuis deux ans dans une maison qu'il fait construire près d'Antibes. De larges rétrospectives de son œuvre sont présentées au Musée de Turin en 1966, au Musée National d'Art Moderne de Paris en 1968, puis à Houston, à Québec et à Montréal en 1969, tandis que ses toiles récentes sont exposées à New York. Hans Hartung reçoit le prix d'honneur de la Biennale de Gravure de Ljubljana en 1967, le grand prix des Arts de la Ville de Paris en 1970.

En

T-1970-H25 is the title of a work made by Hans Hartung in 1970. This acrylic on canvas resumes the totality of the technical and stylistic changes that the French painter's works had undergone since 1960. Since then, he experimented with industrial, acrylic and vinyl paints and stopped using the grid technique to transfer his spontaneous drawings to canvas. He favoured a direct relationship with the work's support, scratching and scraping out the fresh paint as can be seen here in the pink, blue, and yellow areas.

The curator Jean Clair wrote on this major evolution, "In 1961, a new period started for Hartung. Not so much a mutation as a transition to a different stage in the internal dynamics of the work, something more ample yet more tense. Like at the cinema, where you see the old screen open up to cinemascope format, you see the canvas unfurl in length to 2.50 m. On its surface were large suspended clouds, sparsely striped with lines, which are not painted but scraped into the thick fresh paint, like graffiti on a wall". Effectively, the work proposed here is presented like a window across its 162 cm of width. The sparse lines look like

scratches on the surface of the canvas. There are similarities in dynamics that can be seen in the shapes of the two exterior zones of colour: fine or thick black lines follow each other like waves, the spaces between them alternating. In the centre, the blue zone welcomes more circular lines. The formal balance that Hartung had searched for since his "calculated spontaneity" technique is evident in the revelation of the black background between the wide strokes of colour.

Made in 1970, this work came during a period of increasing international renown for Hans Hartung who had been living, for two years, in a house he had built near Antibes. Major retrospectives of his work were presented at Turin Museum in 1966, at the Musée National d'Art Moderne de Paris in 1968, and then in Houston, Quebec, and Montreal in 1969, whilst his more recent works were exhibited in New York. Hans Hartung received the Grand Prix d'Honneur at the International Biennale of Graphic Arts in Ljubljana in 1967, and the Grand Prix des Arts de la Ville de Paris in 1970.

Etel ADNAN

1925-2021

Sans titre – 2013

Huile sur toile

Signée et datée au dos «Adnan, 13»

24 × 30 cm

Provenance:

Collection particulière, Zurich

(acquis directement auprès de l'artiste)

Oil on canvas;

signed and dated on the reverse;

9 1/2 × 11 3/4 in.

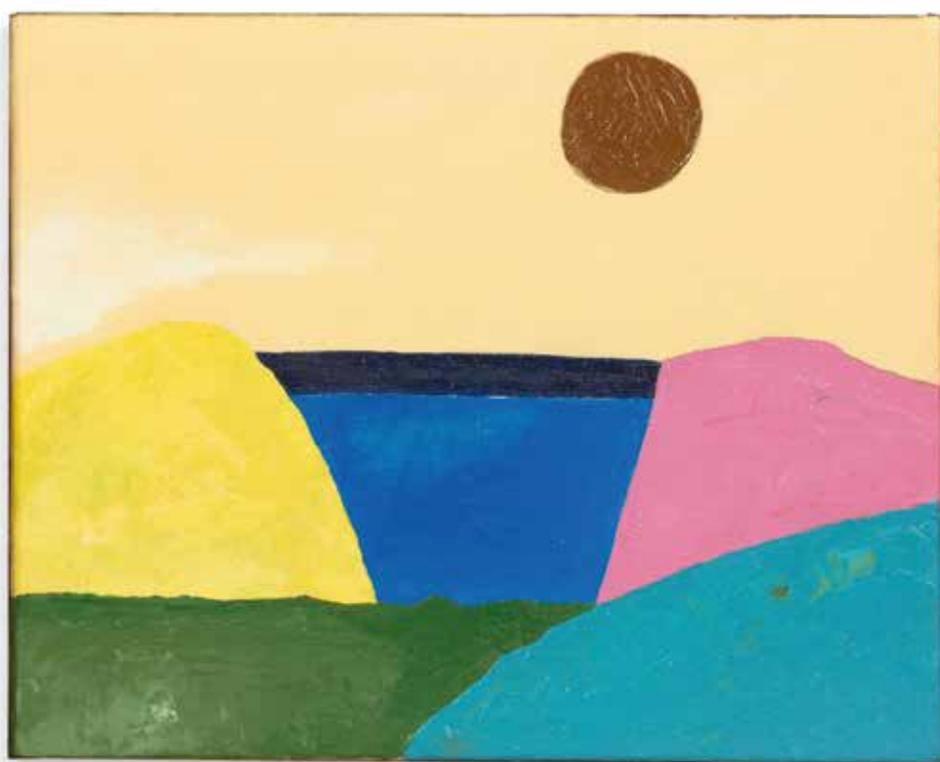
60 000 - 80 000 €

« J'aime particulièrement Nicolas de Staël,
et mon travail peut rappeler son œuvre.
Mais à y regarder de plus près, nos œuvres
ne se ressemblent pas du tout. »

– Etel Adnan



Etel Adnan dans son atelier à Paris en 2015
© Catherine Panchout-Corbis



Alexander CALDER

1898-1976

Untitled – circa 1960

Tôle, laiton et peinture métallique
Signé du monogramme sur le socle «CA»
35,50 × 39 × 11,60 cm

Provenance:

Don de l'artiste à l'actuel propriétaire

Cette œuvre est enregistrée
dans les Archives de la Fondation Calder
sous le n°A25074.

*Sheet metal, brass, wire paint;
signed with the monogram on the base
14 × 15 ³/₈ × 4 ⁵/₈ in.*

400 000 - 600 000 €



Alexander Calder à Saché en 1965



Alexander CALDER

1898-1976

Untitled – circa 1960



Fr

Calder a su magistralement développer son travail dans de multiples directions, des mobiles aux stables, des œuvres suspendues ou disposées au sol, fixes ou en mouvement, de toutes tailles, la plupart en métal peint, sans parler de ses somptueux bijoux, de ses innombrables œuvres sur papier à l'inspiration tellement variée et de ses décors grandioses dans le dépouillement pour le ballet et le théâtre.

À partir du début des années trente, Alexander Calder a conçu régulièrement un ensemble d'œuvres de petites dimensions, dont ce mobile est un bel exemple. Il se présente avec une base se relevant en pointe, en tôle découpée et peinte en rouge. Sur de piédestal repose un bras principal muni à l'une de ses

extrémités d'un disque plat peint en noir, tandis qu'à l'opposé se trouve une tige de métal plus courte peinte en noir, elle-même articulée d'une tige transversale peinte en blanc pour une des 2 pales à chaque extrémité, le tout installé en équilibre. Toute la partie supérieure peut être mise en mouvement sous l'action d'une poussée ou d'un léger déplacement de l'air. Ce mobile, ici avec son mouvement très simple, est très caractéristique de l'art de Calder, comme celui de la même famille, monumental, *La Spirale*, qui se dresse devant le bâtiment de l'UNESCO à Paris. De toutes tailles, c'est la même magie et le même ravissement que dégagent les mobiles de Calder.

Serge Lemoine

En

Alexander Calder's masterful body of work was wide-ranging, from mobile to stable works, suspended or placed on the ground, fixed or in movement, in every size imaginable. Most were made up of painted metal, without mentioning his sumptuous jewels, his innumerable works on paper, whose sources of inspiration are so varied, and his spectacularly stark décor for ballets and theater.

At the beginning of the thirties, Calder regularly produced a number of smaller works, of which this mobile is a fine example. It has a base that rises up into a point in cut sheet metal that has been painted red. A main arm rests upon a pedestal. At one of its extremities

there is a flat disc painted black, and at the other a shorter metal stem painted black, which is in turn articulated with a transverse stem painted white with one of two paddles at each end, all of which is suspended in perfect balance. The entire upper part can be set in motion with a little push or a little gust of air. This mobile, with its simplicity of movement, is very characteristic of Calder's work, as is another of the same family, but monumental in size, *La Spirale* (The Spiral), which sits at the entrance to the UNESCO building in Paris. Whatever the size, the same magic prevails, as does the delight elicited by all of Calder's mobiles.

Serge Lemoine



Lucio FONTANA

1899-1968

**Concetto spaziale,
Piazza San Marco al sole – 1961**

Huile sur toile trouée
Signée et titrée au dos «l. fontana,
Piazza San Marco al sole»
150 × 150 cm

Provenance:

Martha Jackson Gallery, New York
Collection Jacqueline Crémion,
Paris (1971)
Collection Michel Couturier, Paris
À l'actuel propriétaire par cessions
successives, depuis circa 1975

Expositions:

New York, Martha Jackson Gallery,
Lucio Fontana: Ten Paintings of Venice,
novembre-décembre 1961, reproduit
sous le n°5
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville
de Paris, *Lucio Fontana*, juin-septembre
1970, reproduit en noir et blanc
sous le n°60 (non paginé)
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts,
Lucio Fontana, septembre-novembre 1972,
n°54
Milan, Palazzo Reale, *Lucio Fontana*,
avril-juillet 1972, reproduit
sous le n°157, p. 206
Londres, Hayward Gallery, *Lucio Fontana*,
octobre 1999-janvier 2000, reproduit
en couleur sous le n°79, p. 150
Venise, Peggy Guggenheim Collection,
Lucio Fontana: Venice/New York,
juin-septembre 2006, reproduit
en couleur p. 91
Exposition itinérante: New York,
Solomon R. Guggenheim Museum,
octobre 2006-janvier 2007

Bibliographie:

E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogue
Raisonné des Peintures, Sculptures
et Environnements Spatiaux - Volume II*,
Éditions La Connaissance, Bruxelles,
1974, reproduit p. 110
E. Crispolti, *Fontana, Catalogo
Generale, Vol. I*, Éditions Electa,
1986, reproduit en noir et blanc
sous le n°61 0 42, p. 369
E. Crispolti, *Lucio Fontana, Catalogo
ragionato di sculture, dipinti,
ambientazioni, Vol. II*, Éditions Skira,
Milan, 2006, reproduit en noir et blanc
p. 554

*Oil and holes on canvas;
signed and titled on the reverse;
59 × 59 in.*

Estimation sur demande



Anna-Eva
BERGMAN



Lucio
FONTANA



«Ma découverte a été le trou
et c'est tout. Je suis heureux
d'aller dans la ténacité après
une telle découverte.»
LUCIO FONTANA

Lucio FONTANA

1899-1968

Concetto spaziale,
Piazza San Marco al sole – 1961



Lucio Fontana à Venise, début des années 60



Lucio Fontana, Place Saint-Marc,
Venise, 1948

Fr

«Je ne veux pas faire de peinture. Je veux ouvrir un espace, créer une nouvelle dimension, nouer un lien avec le cosmos, qui s'étend sans cesse au-delà du plan confiné d'une image», tel est le désir de l'artiste italien Lucio Fontana, fondateur du Spatialisme et pionnier de l'Art Conceptuel. La toile, qui se mue en fenêtre vers l'infini, est alors le théâtre de la relation entre la couleur et la construction spatiale. En mêlant les dimensions, Lucio Fontana vise à créer une unité: «La couleur, un élément de l'espace; le son un élément du temps; et le mouvement oscille entre temps et espace».

Dans *Concetto spaziale, Piazza San Marco al sole*, Fontana traduit

précisément cet objectif total en expérimentant le choix de la couleur jaune. Agrémentée d'une multitude de béances – dont certaines ont été rebouchées, créant des protubérances et reliefs –, la toile évoque un maillage de constellations, une carte du ciel au sein de laquelle des chemins imaginaires sont suggérés grâce à la liaison de certains points.

Le jaune vif et monochromatique de la toile invoque le soleil, sa chaleur et sa vitalité. Opérant un changement d'échelle, le titre confirme cette impression et mentionne la «Place Saint Marc au soleil». Symbole de la puissance vénitienne, la *Piazza San Marco* est le cœur de la ville que Fontana

En

"I don't want to make paintings. I want to open up a space, create a new dimension, forge a link with the cosmos, which extends endlessly beyond the confined plane of an image". Thus was the desire of Italian artist, Lucio Fontana, the founder of Spatialism and pioneer of Conceptual Art. The canvas, which is transformed into a window onto infinity, is thus the stage for the relationship between colour and spatial construction. By merging dimensions, Lucio Fontana aims to create a unity: "Colour is an element of space; sound is an element of time; and movement fluctuates between time and space".

In *Concetto spaziale, Piazza San Marco al sole*, Fontana neatly expresses this total objective by experimenting with the choice of the colour yellow. Peppered with a multitude of gaps – some of which have been filled in, creating protrusions and reliefs – the canvas evokes a network of constellations, a map of the sky in which imaginary paths are suggested by the connection of certain points.

The bright and monochromatic yellow of the canvas suggests the sun, with its warmth and vitality. Upon closer inspection, the title confirms this impression, making reference to "Saint Mark's Square in the

Lucio FONTANA

1899-1968

Concetto spaziale,
Piazza San Marco al sole – 1961



Catalogue de l'exposition *Lucio Fontana* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, juillet-septembre 1970, préfacé par Gilbert Brownstone

Fr

connaît bien car il y expose dans le cadre de la Biennale. Ce sont les vibrations et l'énergie de la place que Fontana parvient à véhiculer avec une intelligence et une maîtrise incontestables, hissant la place au rang des astres.

Cette œuvre, réalisée en 1961, est incluse dans la première rétrospective de Fontana en France au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1970, dont le catalogue est préfacé par l'écrivain et directeur de musée Gilbert Brownstone. Elle figure par la suite dans de nombreuses expositions prestigieuses dont le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, le Palazzo Reale à Milan, la Peggy Guggenheim Collection à Venise.

Concetto spaziale, Piazza San Marco al sole appartient au cycle très rare des peintures de Venise, qui forment ensemble la série des *Olii* (Huiles) initiée au début des années 1960 et qui se caractérise par la perforation de la toile à l'aide d'une épaisse couche de peinture à l'huile qui restitue par des débords de pâte l'acte de percer et de dessiner, la série accueille une gamme chromatique rappelant les couleurs vives de la publicité, à l'époque martelée par la conquête spatiale.

Cette œuvre illustre l'espace, vaste notion liant les dimensions et permettant d'accéder à un tiers territoire spirituel.

En

Sunshine". A symbol of Venetian power, the Piazza San Marco is the beating heart of the city that Fontana knows so well, having exhibited there during the Biennale. Fontana succeeds in conveying the vibrations and energy of the square with undeniable intelligence and mastery, elevating the square to the level of stars.

This work, created in 1961, was included in the first retrospective of Fontana in France at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1970, with a catalogue preface by writer and museum director, Gilbert Brownstone. It subsequently featured in numerous prestigious exhibitions, including the Palais

des Beaux-Arts in Brussels, the Palazzo Reale in Milan, and the Peggy Guggenheim Collection in Venice.

Concetto spaziale, Piazza San Marco al sole belongs to the very rare cycle of paintings of Venice, which together make up the *Olii* (Oils) series embarked upon at the start of the 1960s, characterised by the perforation of the canvas with holes or slits. Covered with a thick layer of oil paint which restores the act of perforating and drawing through the overflow of impasto, the series has a chromatic range reminiscent of the vibrant colours of adverts, at a time when the conquest of space was everywhere.



Lucio FONTANA

1899-1968

Concetto spaziale,
Piazza San Marco al sole – 1961



Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Sole in Piazza San Marco*, 1961

Fr

Un tableau de Lucio Fontana tout à fait remarquable par son originalité, d'un beau format carré, mesurant 1,50 m de côté, souvent exposé, largement reproduit, favorablement connu. Il date de 1961. Son titre: *Concetto spaziale, Piazza San Marco al sole*, allusion à la place Saint-Marc ensoleillée à Venise. L'œuvre est à la fois très représentative de son style et tout à fait inhabituelle.

Il s'agit bien en effet d'une peinture à l'huile, uniformément étendue sur la toile, d'une seule couleur tirant vers le jaune foncé. Il s'agit sans conteste d'une peinture monochrome et sans référence, donc abstraite. Mais sa deuxième particularité, la plus importante, est de voir sa surface bien préparée et d'aspect lisse percée de trous plus ou moins réguliers effectués au hasard et avec rapidité au moyen d'un poinçon, quelques orifices çà et là étant plus larges et bordés d'ourlets occasionnés par le geste. Le résultat de cette opération d'une extrême brutalité, que l'artiste a commencé à pratiquer à partir

de 1949 au terme d'une longue évolution, réside autant dans l'agressivité de la pratique que dans sa spontanéité et dans l'absence de composition, de tout repère, de tout motif qui en résulte.

Cette peinture est toutefois inhabituelle dans l'œuvre de Fontana en raison de sa présentation: la surface monochrome criblée de trous se présente avec une bordure peinte qui l'entoure sur ses 4 côtés de façon insistante, reprenant la couleur du bois foncé, exécutée en pleine pâte, rainurée en profondeur de façon à évoquer une moulure. Ainsi délimitée l'œuvre retrouve un statut plus classique de tableau et replace l'attention au centre. Notons qu'il en existe une autre version de mêmes dimensions et date: *Concetto Spaziale, Sole in Piazza San Marco*.

L'œuvre de Fontana se distingue par la violence des perforations que l'artiste effectue sur le support et leur caractère désordonné ainsi que par la radicalité de sa démarche.

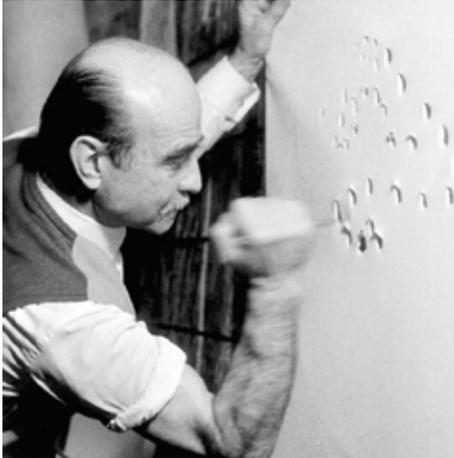
En

A work by Lucio Fontana, absolutely remarkable for its originality, of a handsome square format, measuring 1.50 m by 1.50 m, often exhibited, widely reproduced, and much appraised. It dates from 1961. Its title, *Concetto Spaziale, Piazza San Marco al Sole*, is an allusion to the sunny Piazza San Marco in Venice. The work is very representative of his style yet unquestionably uncharacteristic.

It is a painting made with a single colour, tending towards dark yellow, that is spread homogeneously across the canvas. It is, without a doubt, a monochrome painting and there are no references, which means that it is Abstract. However, its second and most peculiarity is that its well-prepared and smooth-looking surface is run through with more or less regular holes, made haphazardly and rapidly using a punch, a gesture that has left, here and there, some of the larger holes

are surrounded by a rim. The result of the extremely brutal process, that the artist started using as of 1949 after a long period of evolution, resides as much in the aggressiveness of the procedure itself as in its spontaneity and the lack of absence de composition, frame of reference, or resulting motif.

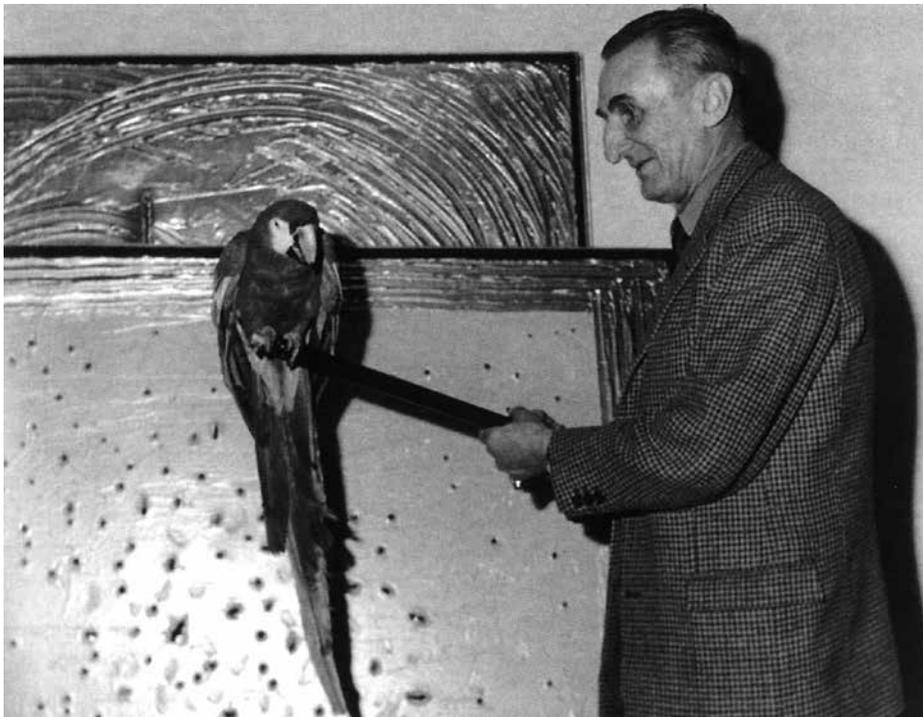
Nevertheless, this painting is unusual in Fontana's works because of its presentation. The monochrome surface riddle with holes presents a painted border that forcefully surrounds it on all four sides. The border is the colour of dark wood and is thick and deeply grooved so that it calls to mind a moulding. This border confers on the work the more traditional air of a framed painting and draws our attention back to the centre. We should note that there exists another version of the same dimensions and from the same date: *Concetto Spaziale, Sole in Piazza San Marco*.



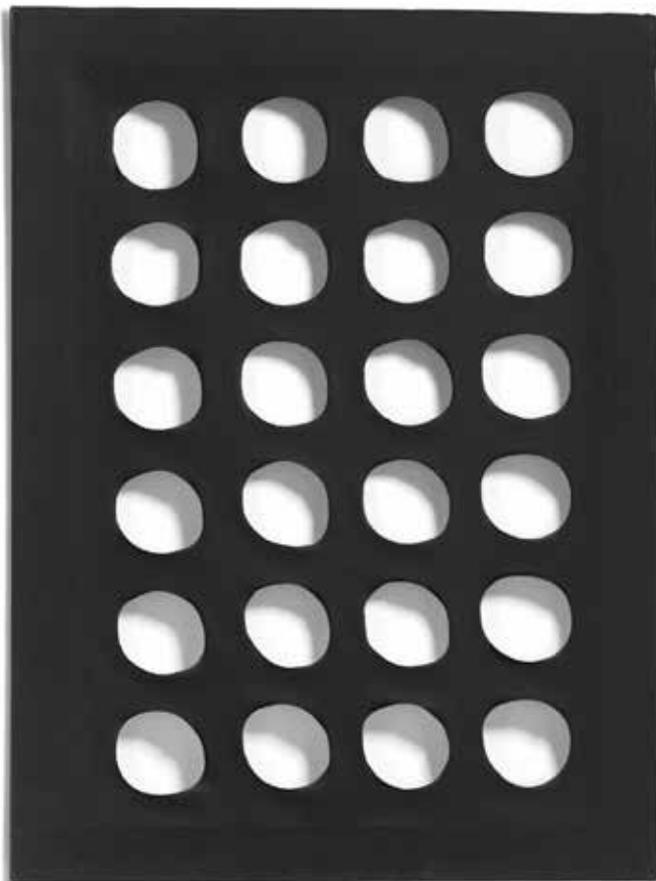
Lucio Fontana perforant une toile, circa 1963



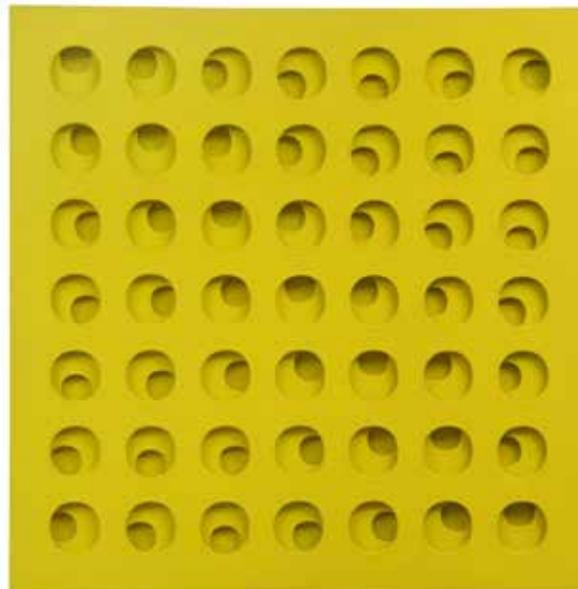
Lucio Fontana perforant une toile, circa 1963



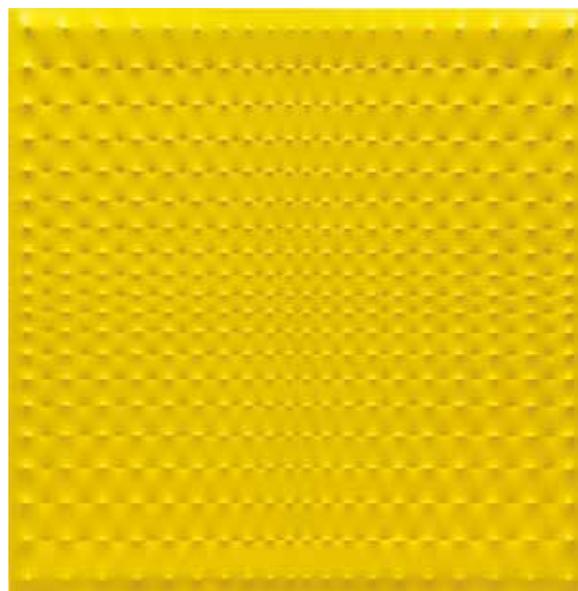
Le critique d'art Michel Tapié devant le lot 36 lors de l'installation de l'exposition Lucio Fontana à la Galerie Martha Jackson, novembre 1961



Dadamaino, *Volume*, 1958



Paolo Scheggi, *Intersuperficie curva dal giallo*, 1966



Enrico Castellani, *Superficie Gialla Tokyo no. 2*, 1967

Lucio FONTANA

1899-1968

Concetto spaziale,
Piazza San Marco al sole – 1961

Fr

Umberto Eco a mis en exergue la notion de «forme ouverte», c'est-à-dire d'œuvre sans limite dans le plan et dans l'espace: nonobstant son cadre factice, cette peinture en est une illustration.

Par sa personnalité, son histoire, l'audace et la force de son art, Lucio Fontana a joué un rôle important auprès des nouvelles générations d'artistes à la fin des années 1950 en Italie et en Europe, en contribuant à leur faire prendre en compte dans leurs réflexions et pratique le support avec l'espace. Dans l'art italien, c'est à l'artiste Dadamaino que l'on pense en premier, sa disciple la plus directe, mais non pas sa copiste, qui s'est distinguée avec ses tableaux monochromes à la surface percée de trous béants. Enrico Castellani lui est aussi très redevable de sa pratique avec sa façon de sortir ou de repousser la toile dans le plan au moyen de clous. Piero Manzoni et Salvatore Scarpitta sauront de leurs côtés la plisser, opérer des croisements et des superpositions, tandis que Paolo Scheggi jouera à la fois sur les percées et les

plans disposés en profondeur à l'intérieur de ces orifices, sans oublier les propositions effectuées par les artistes du Gruppo T à Milan (Gianni Colombo et Grazia Varisco). La postérité est grande, qui se retrouve aussi à Düsseldorf dans les œuvres du Groupe Zero et leurs actions, ainsi qu'aux Pays-Bas et en Belgique avec le peintre Jef Verheyen notamment, qui invita en 1962 Fontana à intervenir sur l'une de ses propres peintures monochromes en la perçant de trous.

L'art de Lucio Fontana est une contribution essentielle à l'histoire de l'art moderne du XX^e siècle. Un si bel exemple avec ce tableau.

Serge Lemoine

En

Fontana's works are characterised by the violence of the perforations that the artist carried out on the support and their disorganised natures as well as the radicalism of his approach. Umberto Eco emphasised the notion of "open work", meaning a work that has no clear boundaries in terms of organisation and space: notwithstanding its artificial frame, this painting is an illustration of that.

With his personality, his experience, his audacity, and the intensity of his art, Lucio Fontana played an important role among new generations of artists at the end of the 1950s in Italy and throughout Europe, by contributing to their inclusion of the support and space in their reflections and practice. In Italian art, it is the artist Dadamaino, his most direct disciple, but not his copyist, whom one would first think of, who was recognised for his monochrome works with their surfaces pierced with

gaping holes. Enrico Castellani also owes his practice to Lucio Fontana, with his process of using nails to raise or indent his canvas. As for Piero Manzoni and Salvatore Scarpitta, they would crease, intersect, or overlap their canvases, whilst Paolo Scheggi would play with the holes and the scenes arranged deep inside them, without forgetting the propositions by artists from Gruppo T in Milan (Gianni Colombo and Grazia Varisco). Lucio Fontana's example lives on in the works of many and can be found as much in Dusseldorf in the works of the group Zero and their actions, as in the Netherlands and Belgium with painter Jef Verheyen, in particular, who, in 1962, invited Fontana to pierce holes in on one of his monochrome paintings.

Lucio Fontana's art is an essential contribution to the history of 20th-century Modern Art. And this work is such a beautiful example of that.

Serge Lemoine

Rudolf STINGEL

Né en 1956

Sans titre – 1989

Technique mixte sur toile
Signée et datée au dos «Stingel, 89»
80 × 120 cm

Provenance:

Studio Malossini, Bologne
Galleria Massimo de Carlo, Milan
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

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

*Mixed media on canvas;
signed and dated on the reverse;
31 1/2 × 47 1/4 in.*

150 000 - 250 000 €





Rudolf STINGEL

Né en 1956

Sans titre – 1989

Rudolf Stingel, *Mode d'Emploi*, 1989

Fr

La toile de l'artiste italien Rudolf Stingel présentée ici n'évoque pas, à prime abord, la peinture. Pourtant, il s'agit bien du mode opératoire de Stingel qui ne cesse de redéfinir les limites de son médium de prédilection.

Sur un fond argenté et irisé, se détache une multitude de points dorés similaires à des marques de soudures. La variation de ces points placés les uns à côté des autres pour former des lignes régulières aux écarts similaires rend caduques les limites du cadre.

En surface, des traces picturales qui semblent aléatoires – caractéristiques de son travail – interrogent l'authenticité et la notion d'auteur. «Je ne saurais pas dire où s'arrête l'intervention et où commence la destruction», affirme l'artiste.

La radicalité de son propos manie l'abstraction tout en insérant une perspective de design, dotant l'œuvre d'une matérialité proche des arts décoratifs au sein de laquelle les tensions entre illusion et tactilité de l'objet s'expriment pleinement. L'aspect industriel de l'œuvre, se manifestant par les couleurs, les matières, les perforations successives, véhiculent l'idée d'une grille créée mécaniquement.

L'œuvre *Sans titre*, réalisée en 1989, s'inscrit dans le contexte de publication de son premier livre paru la même année et intitulé *Mode d'emploi* révélant ainsi sa démarche peu conventionnelle. En six langues et illustré de photographies en noir et blanc, il décrit chaque étape de production de ses tableaux abstraits réalisés à l'aide de tulle et d'émail. La peinture à l'huile est d'abord mélangée avec un batteur électrique et appliquée sur la toile. Puis, une épaisseur de tulle est posée par-dessus et recouverte de spray argenté. Lorsque l'on retire le tulle, une surface chromatique tridimensionnelle apparaît, évoquant un paysage. *Mode d'emploi* suggère ainsi qu'en suivant ces instructions, il est possible de créer son propre «Stingel». En réalité, l'exécutant ne peut en aucun cas se substituer à l'auteur du mode d'emploi qui joue ironiquement avec le marché de l'art. Cette année est donc cruciale dans la compréhension de l'œuvre de Stingel. En effet, elle souligne la volonté de révéler la frontière entre l'artiste-créateur et le spectateur-amateur, qui scandera toute sa carrière.

En

At first sight, the work by Italian Rudolf Stingel presented here doesn't evoke painting. Yet, it is effectively Stingel's modus operandi that continually redefined the limits of his favoured medium.

On an iridescent silver background, a multitude of golden dots stand out, which look like welding seams. The variations in these dots, placed alongside each other to form regular lines with similar spacing between them, render the boundary of the framework invalid.

On the surface are pictorial traces that seem haphazard – something that is characteristic of his work. And they question the authenticity and concept of the author. "I couldn't say where intervention ceases and destruction commences", said the artist.

The radical nature of his message wields abstraction whilst bringing in a sense of design, giving the work a certain materiality that is typical of decorative arts in which the tensions between illusion and the objects' tactility are fully expressed. The work's industrial aspect, expressed with the colours, material, and successive

perforations, conveys the idea of a mechanically created grid.

Sans titre, made in 1989 in the context of the publication of his first book that year, *Mode d'Emploi*, revealed his unconventional approach. In six languages and accompanied by black and white photographs, he described each step in the production of his abstract works made using tulle and enamel. Oil paint was first mixed using an electric beater and applied to the canvas. Then a layer of tulle was placed on top of it and covered in silver spray. When the tulle was removed, a three-dimensional chromatic surface appeared, calling to mind a landscape. *Mode d'Emploi* thus suggested that by following these instructions, it was possible to make your own «Stingel». In reality, the executor can in no case replace the author of the instruction manual who plays ironically with the art market. Therefore, that year was crucial for the comprehension of Stingel's works. It highlighted his desire to reveal the boundary between the artist-creator and the viewer-amateur, which is something that would be recurrent throughout his career.

38

KIM Tschang-Yeul

1929-2021

Waterdrops – 1984

Huile sur toile

Signée, datée et annotée sur la tranche droite «ENS 85003 - 1984, T. Kim»

195 × 160 cm

Provenance:

Staempfli Gallery, New York

Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Expositions:

Paris, Grand Palais, FIAC,

Staempfli Gallery, octobre 1985

Un certificat de l'Estate de Kim

Tschang-Yeul sera remis à l'acquéreur.

*Oil on canvas; signed, dated
and inscribed on the right side;
76 3/4 × 63 in.*

180 000 - 280 000 €

KIM Tschang-Yeul

1929-2021

Waterdrops – 1984



Kim Tschang-Yeul dans son atelier
à Séoul en 2002

Fr

En juillet dernier et deux ans après sa disparition, s'est achevée l'exposition personnelle de Kim Tschang-Yeul au musée Cernuschi à Paris. Intitulée *La goutte et le trait*, elle déploie l'évolution du motif de la goutte dans le travail de l'artiste coréen. Dans les années 1960, influencé par le color field painting et l'art optique, Kim Tschang-Yeul s'adonne déjà à la forme circulaire. Ces cercles se chargent progressivement d'un caractère liquide qui deviendra le seul et véritable sujet de ses toiles.

Waterdrops («gouttes de pluie») présentée ici, est une huile sur toile dont le fond doré - chargé d'écritures en caractères chinois noirs qui s'estompent au fur et à mesure qu'ils s'approchent du centre de l'œuvre - est habité d'une multitude de gouttes dorées. Leur accumulation représente pour l'artiste une tentative de «dissoudre toutes les souffrances en neutralisant [son ego]».

Waterdrops s'inscrit dans une période pendant laquelle l'artiste s'accorde sur les fondements finalisés de son vocabulaire et en représente donc un exemple particulièrement abouti. Les gouttes, apposées en trompe l'œil sur la toile, constituent dorénavant le dénominateur commun de ses tableaux qui varient en fonction de la disposition, du nombre,

de la forme des gouttes et de la présence occasionnelle de traces d'humidité. Ici, les gouttes dorées sont nombreuses et semblent se regrouper progressivement au centre de la toile comme un essaim. En marge, quelques gouttes s'approchent des caractères chinois. L'écriture des signes se caractérise par une étonnante régularité formelle ainsi qu'un alignement respecté avec soin comme au contact d'une page d'écolier. En effet, le texte choisi est toujours un extrait du *Classique des milles caractères*, livre utilisé pendant des siècles pour apprendre aux enfants l'écriture chinoise. L'œuvre se dote alors d'une dimension à la fois familière et impersonnelle, le texte perdant de son signifié normalisé et commun. Sa lecture se focalise donc sur le sens de la représentation et sur la composition liant ici les caractères, les gouttes et leur disposition.

Waterdrops représente donc une œuvre particulièrement iconique de l'artiste coréen qui adresse la synthèse des deux motifs évoquant la double appartenance de l'artiste - son inscription dans les réflexions mondialisées autour de l'art contemporain en formation, et son attachement à la culture asiatique.

En

Last July, two years after Kim Tschang-Yeul's death, his personal exhibition at the Musée Cernuschi in Paris came to an end. The exhibition, *La Goutte et le Trait*, retraced the evolution of the droplet motif in the Korean artist's work. In the 1960s, influenced by colour field painting and optical art, Kim Tschang-Yeul was already working on circular shapes. These circles gradually fill up with a liquid that will become the sole and veritable subject of his works.

Waterdrops presented here is an oil on canvas whose golden background - covered in black Chinese characters that gradually fade as they come closer to the work's centre - is covered in a multitude of golden droplets. For the artist, their accumulation represented an attempt to "dissolve all suffering by neutralising [his] ego". *Waterdrops* was produced in a period during which the artist agreed on the finalised foundations of his vocabulary and therefore represents a most successful example. Henceforth these droplets, placed in trompe l'œil on the canvas, would constitute the common denominator in his works that would vary according

to the disposition, number, and shape of the droplets and the occasional presence of traces of humidity. Here, the golden droplets are numerous and seem to progressively gather in the centre of the canvas like a swarm. On the edges, a few drops come close to the Chinese characters. The signs are characterised by an astonishing regularity of shape and an alignment that is carefully respected, like in a school student's notebook. Indeed, the chosen text is always an excerpt from *Classique des Milles Caractères*, a book used for centuries to teach children how to write in Chinese. This gives the work a familiar yet impersonal dimension as the text loses its standardised, shared meaning. The work's reading therefore focuses on the meaning of the representation and the composition that combines the characters, the drops, and their disposition.

Waterdrops is, therefore, a work that is particularly representative of the Korean artist as it addresses the synthesis of the two motifs that evoke the artist's dual commitment: his part in global contemplation on Contemporary Art and his attachment to Asian culture.



Tony CRAGG

Né en 1949

Stages – 2021

Acier inoxydable
Signature incisée au dos
Pièce unique
85 × 37 × 27 cm

Provenance:

Collection particulière, Monaco

Nous remercions le Studio de l'artiste
pour les informations qu'il nous a
aimablement communiquées.

*Stainless steel; incised
with the signature on the back;
unique piece;
33 1/2 x 14 1/2 x 9 1/2 in.*

100 000 - 150 000 €





Tony CRAGG

Né en 1949

Stages – 2021



Tony Cragg devant sa sculpture *Versus* en août 2012 à Londres © Stuart C. Wilson

Fr

«Je suis sculpteur. Nous étudions le matériau. Nous étudions la forme des matériaux; quelle est la signification des matériaux; quelles idées nous développons à partir de ces matériaux. Je dépends du matériau et il existe une base matérielle pour tout.

Au départ, faire de la sculpture n'était pas mon intention. Mon intention était de voir ce qui se passait, ce que le matériau pouvait me faire; comment une forme, une couleur, une texture peuvent changer mes idées ou mes émotions. J'ai trouvé que le travail avec les matériaux était immédiat, spontané et changeait de manière très dynamique. J'ai toujours pensé que regarder la nature était très excitant et inspirant, mais que cette idée de la sculpture européenne de copier les modèles, ce que je devais faire à l'école d'art

comme exercice, ne m'a jamais semblé pertinent ou important. La sculpture s'est développée. Nous avons réalisé que nous éprouvions des émotions à propos de tout ce qui nous entourait. Il y a une base rationnelle à toutes décisions, mais il y a aussi une composante esthétique qui détermine nos décisions existentielles. Elle est liée au matériau. La sculpture est devenue une étude du monde matériel, non pas de la manière dont les scientifiques l'étudient, mais elle nous dit ce qu'elle signifie et ce que nous ressentons à son sujet, et ce sont des aspects très importants de notre existence».

Tony Cragg, *Alan Elkann Interviews: Tony Cragg*, 11 juillet 2021, à l'occasion de son exposition au Houghton Hall, Norfolk

En

"I'm a sculptor. We study material. We study the form of materials; what the meanings of materials are; what ideas we develop out of them. I am reliant on material and there is a material base for everything.

Initially making sculpture wasn't my intention. My intention was to see what happens, what material could do to me; how a form, a colour, a texture can change my ideas or my emotions. I found that working with materials was immediate, spontaneous, and something that changed in a very dynamic manner. I always found looking in nature very exciting and inspiring, but this idea of European sculpture to copy the figure, which I had to do in art school as an exercise, never seemed to me to be relevant

or important. Sculpture has expanded. It realised that we had emotions about everything around us. There's a rational basis to all decisions, but there's also an aesthetic component to them that drives our existential decisions. It is bound in the material. Sculpture has become a study of the material world, not in the way scientists study it, but it tells us what it means and how we feel about it, and these are very important aspects of our existence".

Tony Cragg, *Alan Elkann Interviews: Tony Cragg*, 11 July 2021, on the occasion of his exhibition at Houghton Hall, Norfolk



Sam FRANCIS

1923-1994

Blue 47 – 1961

Aquarelle sur papier
marouflé sur panneau d'isorel
Signé, daté et situé au dos
«Sam Francis, 1961, Bern»
49 × 61 cm

Provenance:

Galleria dell'Ariete, Milan
Joseph H. Hirschorn, New York (1962)
Cadeau au Hirschorn Museum and
Sculpture Garden, Washington D.C. (1966)
Vente, New York, Sotheby's,
11 mars 1998, lot 227
Acquis au cours de cette vente
par l'actuel propriétaire

Expositions:

Bern, Galerie Kornfeld und Klipstein,
Sam Francis: Werke 1960-1961,
novembre-décembre 1961, reproduit
en noir et blanc sous le n°47
New York, Hammer Galleries, *On Paper*,
*Works by Impressionist, Modern
and Post-War Masters*, mai-août 2012
London, Bernard Jacobson Gallery,
Sam Francis, juin-juillet 2014,
reproduit en couleur p. 23
London, Bernard Jacobson Gallery,
Sam Francis, avril-mai 2017

Bibliographie:

Cette œuvre est incluse dans
le Projet de Catalogue Raisoné en ligne
de la Fondation Sam Francis.

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de la Fondation Sam Francis
sous le n°SF61-051.

*Watercolour on paper laid down
on hardboard panel; signed,
dated and located on the reverse;
19 1/4 × 24 in.*

70 000 - 90 000 €

Fr

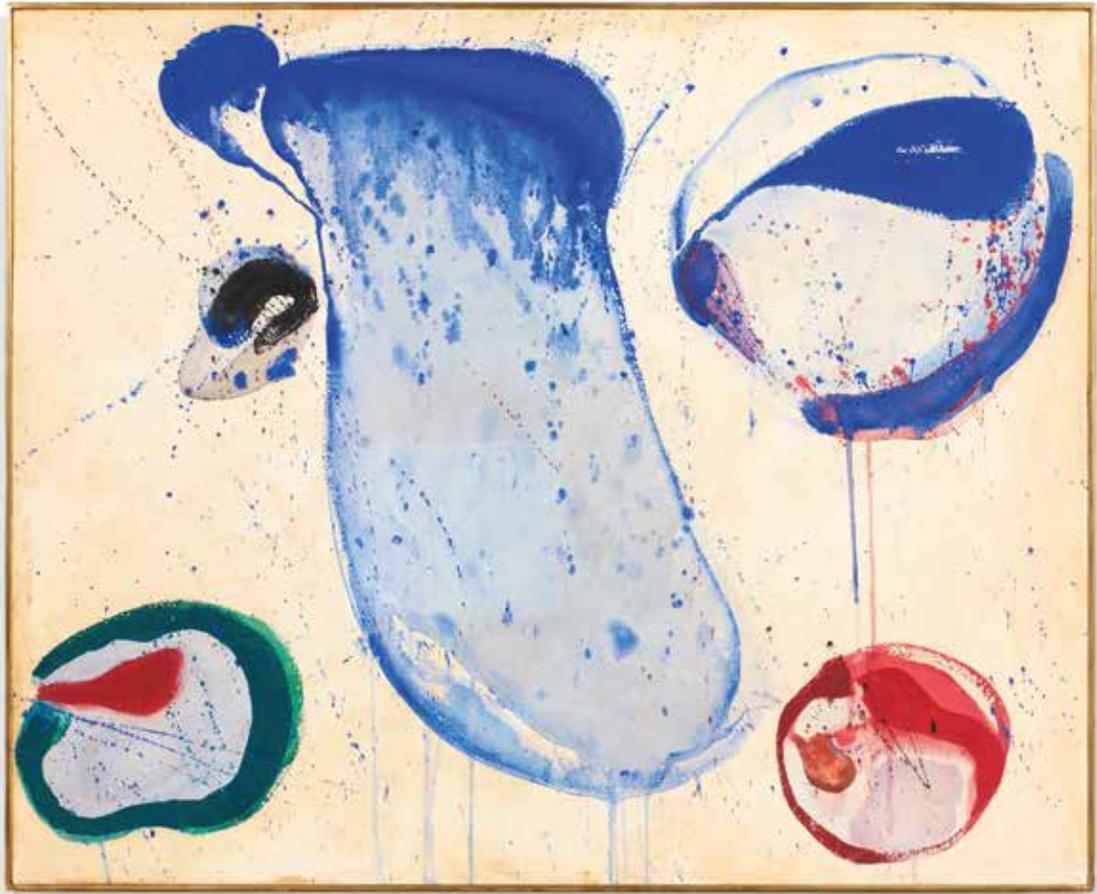
En

À la seconde hospitalisation de Sam Francis, au début des années soixante, l'association entre maladie, santé et peinture revient au premier plan et prend une valeur existentielle pour l'artiste. Empreinte d'une réflexion philosophique qui tend vers une cosmologie et une sagesse, l'œuvre de Sam Francis constitue un cas à part dans l'art américain. En aidant la matière picturale et la couleur à produire des formes qu'il apprivoise et qu'il explore, la peinture lui permet une découverte de soi.

L'œuvre sur papier créée en 1961, présentée ici, est habitée par des tâches, des éclaboussures et des drips qui dansent dans l'espace de la surface blanche avec laquelle ces éléments picturaux jouent, en la cachant, en la submergeant ou en se diluant en elle, ce qui lui confère une légèreté incroyable.

From Sam Francis' second hospitalization, in the beginning of the sixties, the relation between disease, health and painting became essential and took on an existential dimension. Unlike any other American painter, the art of Sam Francis emerges from a philosophical reflection related to cosmology and wisdom. Exploring and shaping the color and the pictorial material led him to discover his inner self.

The work on paper dated 1961, presented here, is inhabited by spots, splatters and drips that dance, interacting with the surface by hiding, submerging, or dissolving into the empty white, giving the work an incredible lightness.



Antoni TÀPIES

1923-2012

Matière-fauteuil – 1966

Technique mixte sur toile
Signée au dos «Tàpies»
146 × 114 cm

Provenance:

Martha Jackson Gallery, New York
Collection particulière, Liège
Fondation Jeanne & Charles Vandenhove,
Liège

Expositions:

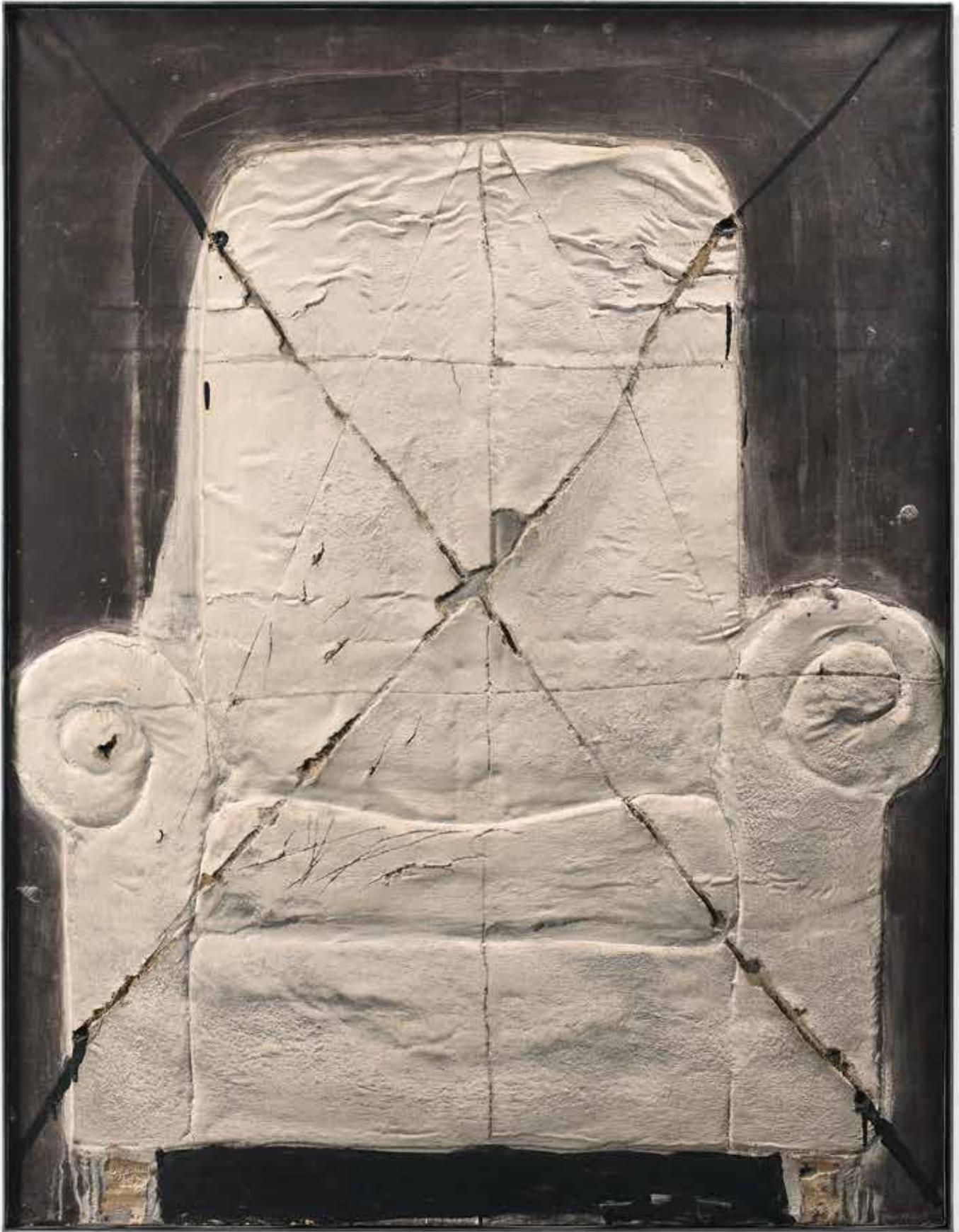
New York, Martha Jackson Gallery,
*Antoni Tàpies: paintings, collages and
works on paper 1966-1968*, novembre 1968,
reproduit en noir et blanc sous le n°3

Bibliographie:

J. Brossa, J. Gomis, J. Prats & F.
Vicens, *Antoni Tàpies o l'escarnidor
de diademes*, Éditions Poligrafa,
Barcelone, 1967, reproduit en couleur
sous la planche LXVIII
M. Tapié, *Antoni Tàpies*, Éditions
Fratelli Fabbri, Milan, 1969, reproduit
en noir et blanc sous le n°228
G. Raillard, *Tàpies*, Éditions Maeght,
Paris, 1976, reproduit en noir et blanc
sous le n°151, p. 167
L. Permanyer, *Tàpies i la nova cultura*,
Éditions Poligrafa, Barcelone, 1986,
reproduit en noir et blanc sous le n°150
B. Catoir, *Converses amb Antoni Tàpies*,
Éditions Poligrafa, Barcelone, 1988,
reproduit en noir et blanc sous le n°41,
p. 46
A. Tàpies, *Erinnerungen. Fragment einer
autobiographie, volume II*, Éditions
Erker, Saint-Gall, 1988, reproduit en
noir et blanc p. 285
A. Agusti, *Tàpies, Catalogue Raisonné,
Volume 2, 1961-1968*, Fundacio Antoni
Tàpies / Éditions du Cercle d'Art,
Paris, 1990, reproduit en couleur sous
le n°1582, p. 320

*Mixed media on canvas;
signed on the reverse;
57 1/2 × 44 7/8 in.*

350 000 - 550 000 €



Antoni TÀPIES

1923-2012

Matière-fauteuil – 1966



Détail du lot 41

Fr

En 2013, le Musée Guggenheim de Bilbao consacre une grande exposition monographique à l'artiste espagnol Antoni Tàpies. Intitulée *De l'objet à la sculpture* (1964–2009), elle rassemble des œuvres qui manifestent l'intérêt de Tàpies pour la notion d'objet, qui va de pair avec sa recherche sur le concept d'assemblage. Le tableau présenté ici, intitulé *Matière-Fauteuil* et réalisé en 1966 témoigne de ce questionnement. Un fauteuil blanc semble se détacher d'un fond noir. Occupant tout l'espace, sa texture peinte fait ressortir les différentes couches de blanc et sous-couches brunes qui complètent cette vision dimensionnelle. Le titre indique l'attention particulière

portée à la matière. En effet, les effets de craquelure, le contraste entre le lisse et le rugueux, les boursouffures de la peinture, invitent le spectateur à ressentir le toucher de l'assise, son confort et son vieillissement visible.

Le fauteuil est scandé de différentes lignes, reprenant l'iconographie codifiée de Tàpies sur ses couleurs habituelles du noir et du blanc. Ainsi, une première croix traverse le fauteuil de haut en bas et d'accoudoir à accoudoir. Une seconde suit les diagonales de la toile. Les centres des deux croix ne se superposent pas. Un triangle est aussi placé sur le dossier du fauteuil. « Pour moi, l'art est un mécanisme, un système qui permet de changer le regard

Antoni Tàpies, *Armchair*, 1986

En

In 2013, the Guggenheim Museum in Bilbao devoted a major monographic exhibition, *De l'Objet à la Sculpture* (1964–2009), to Spanish artist Antoni Tàpies. The exhibition brought together works that illustrated Tàpies' interest in the notion of the object, which went hand-in-hand with his research on the concept of assembly. The work presented here, entitled *Matière-Fauteuil* and made in 1966, bears witness to his questions. A white armchair seems to stand out from a black background. Its painted texture occupies all the space, emphasising the different layers of white and dark brown undercoats that complete this dimensional vision. The title

conveys the special attention given to the substance. Indeed, the cracks, the contrasts between smoothness and roughness, and the blisters in the paint invite the viewer to sense the feel of the seat, its comfort, and its visible ageing.

Various lines punctuate the armchair, using Tàpies' codified iconography on his usual colours of black and white. Hence, a first cross is painted from top to bottom and from armrest to armrest. A second cross is placed diagonally. The centres of the two crosses do not overlap. There is also a triangle on the backrest of the armchair. "For me, art is a mechanism, a system that allows you to modify the way the

du spectateur et de le rapprocher de ces états dits de contemplation de la réalité profonde, explique Antoni Tàpies dans un entretien au *Courrier de l'Unesco* en 1994. L'artiste est comme le mystique: chacun a ses pratiques, mais leur finalité commune est de mener à l'illumination intérieure qui permettra de percevoir cette réalité. Celle-ci ne se situe pas en un ailleurs inaccessible mais est étroitement liée aux choses de la vie courante, perceptible dans le cadre d'une immersion profonde dans ce qui nous entoure». Ainsi, en se saisissant d'un objet du quotidien qu'il vient ponctuer de son langage géométrique, il offre

une lecture différente de la trivialité du réel. La croix évoque d'abord les horreurs des guerres: «C'était tout de suite après la guerre civile et dans les premiers temps de la Seconde Guerre Mondiale. À l'époque, on ne voyait autour de nous que des cimetières, les croix étaient très présentes». Elle devient par la suite un élément récurrent dans l'œuvre de l'artiste espagnol qui l'utilise dans le «T» de sa signature et dans le prénom de son épouse, Teresa.

L'utilisation du symbole de la croix déploie une dimension magique qu'Antoni Tàpies revendique constamment.

onlooker views things and bring him closer to what is known as a state of contemplation of deep reality”, explained Antoni Tàpies in an interview with *The UNESCO Courier* in 1994. “An artist is like a mystic: everyone has their own ways of doing things, but their common goal is to arrive at the inner illumination that will allow them to perceive that deep reality. It isn't located in an inaccessible elsewhere. It is, in fact, closely linked to everyday things and is perceptible when we immerse ourselves deeply in what surrounds us.” Hence, by using an everyday object punctuated with his geometrical

language, he offers a different reading of the triviality of reality. First and foremost, crosses evoke the horrors of war: “It was immediately after the Civil War and not long after World War II. At the time, all we saw around us were cemeteries. Crosses were omnipresent.” From then on, crosses would become a recurring element in the Spanish artist's works. He would use them in the “T” in his signature and his wife, Teresa's first name.

The use of the cross symbol also brings into play a magical dimension that Antoni Tàpies constantly laid claim to.



Antoni Tàpies, *Chair*, 1983



Antoni Tàpies, *Covered Chair*, 1970

42

CÉSAR

1921-1998

Compression de motocyclette – 1972

Motocyclette Honda 125 noire compressée

Signée et datée en haut à gauche

«César, 1972»

61 × 64 × 44,50 cm

Provenance:

Galerie 1900-2000, Paris

Acquis directement auprès de cette

dernière par l'actuel propriétaire

Cette œuvre est enregistrée dans les

Archives de Madame Denyse Durand-Ruel

sous le n°1290.

Compressed black 125 Honda motorcycle;

signed and dated upper left;

24 × 25 1/4 × 17 1/2 in.

50 000 - 70 000 €

«Aujourd'hui, la critique est unanime: avec les *Compressions*, César a accompli le geste le plus moderne de la sculpture de son siècle. Il est le premier à s'être servi d'une machine pour réaliser une œuvre à trois dimensions. À travers cette initiative spontanée, César a compris avant les autres le sens de la nouvelle société de consommation, sa sensibilité, son devenir industriel. En exposant l'objet tel quel plutôt que réinterprété, il réalise une parfaite synthèse des mutations de son temps.»

– Elisabeth Couturier, *César: «Normalement j'aurais dû être camionneur»*, Paris Match, 23 février 2017





Fr

En avance sur son temps et anticipant avec une étonnante perspicacité les problématiques actuelles, le sculpteur français César recycle le réel et agite la société de consommation. S'inscrivant dans le groupe des nouveaux réalistes, il apporte, avec ses compressions, un véritable renouveau à la sculpture.

En 1960, l'artiste découvre chez un ferrailleur de banlieue une presse géante capable de réaliser instantanément des paquets de métal d'une tonne ; une révélation pour César, déjà maître du métal, qui s'empresse de faire compresser des automobiles. Le résultat suscite l'engouement de tous. Les trois premières compressions automobiles sont présentées au Salon de mai à Paris la même année.

La compression suivra dès lors César plusieurs années pendant lesquelles il fera évoluer

la technique. Les compressions s'affirment d'abord dans leur aspect brut puis, dès 1961, elles deviennent davantage « dirigées ». En effet, même si le hasard occupe une part non négligeable dans le procédé de production, César contrôle de plus en plus les formes, les matériaux, l'intensité de la compression, les effets de surface et la structuration interne à l'œuvre finale.

Ici, la masse volumétrique de la *Compression de motocyclette Honda 125 noire* se caractérise par sa forme carrée, étonnamment régulière malgré les différents fragments qui la composent. Cette forme élémentaire et abstraite contraste avec l'éclatement du métal et l'industrialisation du procédé. De la destruction et de la complexité, César détourne le sens commun et aboutit, radicalement, à la création et à la simplicité, préfigurant ainsi les recherches des minimalistes.

En

Ahead of his time and anticipating current issues with astonishing insight, French sculptor César recycled reality and stirred consumer society. He was one of the New Realists, and his compressions brought new life to sculpture.

In 1960, the artist discovered a giant press at a suburban scrap dealer. It could instantly make one-ton metal packets. This was a revelation for César, who was already a master in metalwork, and he hastened to compress vehicles. The result was vastly popular. His first three automobile compressions were presented at the Salon de Mai in Paris that year.

César would continue with his compressions for several years, perfecting his technique. His first compressions were rough and unrefined, but as of 1961,

they became more «controlled». Although chance played a significant role in the production process, César exercised greater control over the shapes, the material used, the compression's intensity, the surface effects, and the final work's internal structure.

Here, the *Black 125 Honda motorcycle compression's volumetric mass* is characterised by its square shape, which is astonishingly regular, despite the various fragments that make it up. This elementary and abstract shape contrasts with the shattered metal and industrialisation of the process. César diverted common sense and, radically, from destruction and complexity, produced creation and simplicity, thus prefiguring later research by minimalists.

Olivier DEBRÉ

1920-1999

Nature morte blanche et noire – 1958

Huile sur toile

Signée en bas à droite «O. Debré»,
contresignée, datée et titrée au dos«O. Debré, nature morte blanche
et noire, 58»

100 × 105 cm

Provenance:Galleria del Milione, Milan
Vente, Paris, Étude Cornette
de Saint-Cyr, 4 avril 2011, lot 5
Acquis au cours de cette vente
par l'actuel propriétaire*Oil on canvas; signed lower right,
signed again, dated and titled on the
reverse; 39 3/8 × 41 3/8 in.*

60 000 - 80 000 €

Fr

Olivier Debré est un artiste clé de l'Abstraction Lyrique d'Après-guerre. Incarnation du Colorfield painting à la française, ce «Rothko européen», qualifie dès lors sa peinture «d'abstraction fervente» car elle suscite l'émotion.

«Quand je suis comme le vent, comme la pluie, comme l'eau qui passe, je participe à la nature et la nature passe à travers moi» explique Olivier Debré. «Une peinture, aussi éloignée soit-elle de ce qu'il est convenu d'appeler la représentation du monde, en reste une image... Toute chose qui est participative du monde, y compris

mon émotion. Les peintres qui se croient de purs lyriques décrivent le paysage de leur émotion...

L'important reste l'intensité du sentiment et non le sujet, fût-il la description même de l'émotion.»

Les *Signes-paysages*, à partir de 1953, se veulent ainsi un «reflet exact du réel ressenti»: son travail accède alors à sa forme définitive et pérenne suite à ses voyages et à la contemplation répétée des paysages de Touraine où il se retire régulièrement dans la propriété familiale.

En

Olivier Debré is a key artist in Post-War Lyrical Abstraction. The embodiment of French Colorfield painting, this “European Rothko” describes his painting as “fervent abstraction” because it arouses emotion.

“When I am like the wind, like the rain, like the passing water, I participate in nature and nature passes through me” explains Olivier Debré. “A painting, however far it may be from what is commonly called the representation of the world, remains an image... Everything that is part of the world, including

my emotion. Painters who believe themselves to be pure lyricists describe the landscape of their emotion... The important thing remains the intensity of the feeling and not the subject, even if it is the very description of the emotion.”

The *Signes-paysages*, from 1953, are intended to be an “exact reflection of real feelings”: his work then reaches its definitive and lasting form following his travels and the repeated contemplation of the landscapes of Touraine where he regularly retreats on the family property.



CÉSAR

1921-1998

Plaque à ailettes – 1965-83

Bronze soudé

Signé et numéroté sur la terrasse

«César, EA 2/2»

Édition de 8 exemplaires + 2 EA + 2 HC

Fonte Bocquel

300 × 195 × 118 cm

Provenance:

Atelier César

Vente, Paris, Artcurial,

7 décembre 2004, lot 364

Acquis au cours de cette vente

par l'actuel propriétaire

Expositions:Paris, Pavillon des Arts, *César*,
février-avril 1983, reproduit en couleur
(non paginé) (un exemplaire similaire)Paris, Galerie d'un Messenger, Musée de
la Poste, *César, Bronzes*, février-mars
1984, reproduit en couleur sous le n°23,
p. 9 (un exemplaire similaire)Jouy-en-Josas, Fondation Cartier,
Les fers de César, octobre 1984-janvier
1985, reproduit en noir et blanc p. 70
(un exemplaire similaire)Dunkerque, Musée d'Art Contemporain,
César 1955-1985, novembre 1985-janvier
1986, reproduit (un exemplaire
similaire)Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art
Contemporain (MAMAC), *Inauguration*,
juin 1990 (un exemplaire similaire)Sète, Musée Paul Valéry, *César, Les
bronzes*, juillet-août 1991, reproduit
p. 23 (un exemplaire similaire)Vence, Château Notre-Dame des Fleurs,
Galerie Beaubourg, *Inauguration*,
juillet 1993 (un exemplaire similaire)
Marseille, Centre de la Vieille Charité,
César, œuvres de 1947 à 1993, juillet-
septembre 1993, reproduit en couleur
p. 111 (un exemplaire similaire en fer)
Monaco, Festival International des Arts,
Galerie Marisa del Re, *César à Monte-
Carlo*, mai-septembre 1994, reproduit
en couleur (non paginé) (un exemplaire
similaire)Paris, Espace Eiffel Branly, FIAC,
Galerie Patrice Trigano, octobre 1996
(un exemplaire similaire)Taipei, Musée des Beaux-Arts, *César,
une rétrospective*, décembre 1996-
mars 1997, reproduit en couleur p. 115
(un exemplaire similaire en fer)
Paris, Espace Eiffel Branly, Antiquaires
& Galeries, Galerie Patrice Trigano,
avril 1999, reproduit p. 131
(un exemplaire similaire)
Vence, Château Notre-Dame des Fleurs,
Galerie Beaubourg, *Arman-César, un air
de famille*, décembre 1999-mars 2000
(un exemplaire similaire)
Luxembourg, Galerie L'Indépendance,
Hommage à César, octobre-décembre
2000, reproduit p. 60 (un exemplaire
similaire)
Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art
Contemporain, *César, L'instinct du fer*,
octobre 2002-février 2003, reproduit en
couleur p. 121 (un exemplaire similaire
en fer)**Bibliographie sélective:**P. Restany, *César*, Éditions
de La Différence, Paris, 1988,
reproduit en couleur p. 199
(un exemplaire similaire en fer)P. Restany, *César*, Éditions Electa,
Milan, Paris, 1988, reproduit en couleur
sous le n° 21, p. 34 (un exemplaire
similaire en fer)J.-C. Hachet, *César ou Les métamorphoses
d'un grand art*, Éditions Varia, Paris,
1989, reproduit en couleur sous le n°29,
p. 29 (un exemplaire similaire)B.-H. Lévy, *César, Les bronzes*, Éditions
de la Différence, Paris, 1991, reproduit
en couleur p. 23 (un exemplaire similaire)
César, Éditions Enrico Navarra, Paris,
1996, reproduit en couleur pp. 54-55
(exemplaires similaires en fer)Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de Madame Denyse Durand-Ruel
sous le n°2896.*Welded bronze; signed and numbered
on the base; edition of 8 + 2AP + 2HC;
Bocquel foundry;
118 1/8 × 76 3/4 × 46 1/2 in.*

180 000 - 280 000 €



Plaque à ailettes – 1965-83



César, *Hommage à Eiffel*, 1989
Vendu par Artcurial à Monaco, en juillet 2023

Fr

Une monumentale *Plaque à ailettes* de César atteignant trois mètres de haut est ici présentée à la vente. Ces sculptures emblématiques qu'on ne présente plus tant elles ont marqué l'histoire de l'art, résument l'intentionnalité de l'artiste français pour qui assembler constitue le sol originnaire. Quand, en 1954, César traite ses sujets féminins, il soude de petits déchets de fer pour en constituer une nouvelle peau, faite de rebuts visibles contenant la mémoire d'une vie passée. Se délestant de la figuration, il aborde l'essence même de sa démarche à travers la production de la série des plaques dès la fin des années 1950. Plus ou moins grandes, elles brassent, sur une surface rectangulaire, une infinité d'ersatz de vie, comme autant de coups de pinceau juxtaposés.

L'historien de l'art Daniel Abadie a ces mots au sujet des plaques: «Plus expérimentateur que théoricien, César a trouvé dans l'assemblage le vecteur idéal de cette intelligence de la main, où se manifeste, jusqu'au bout des doigts, le plaisir de manipuler et de créer». En effet, la dextérité du sculpteur se révèle très manifestement dans *Plaque à ailettes*.

Réalisée en 1965, elle contient quelques cinq cents petits rectangles de bronze, accolés les uns à côté des autres formant ainsi des lignes organisées horizontalement.

Les plaques de César ne sont pas sans rappeler son projet d'envergure d'*Hommage à Eiffel* pour lequel il réalise une plaque haute de dix-huit mètres et pesant 500 tonnes. Ces sculptures célèbrent la fascination de son auteur pour l'homme et l'ingénieur illustre de la Tour Eiffel. En effet, les deux artistes sont également mus par la passion du fer. Tandis que Gustave Eiffel lance un appel d'offre pour récolter plus de sept mille tonnes de fer et réaliser la pièce maîtresse de l'Exposition Universelle de 1889, les rebuts de la matière sont la clé de voute des œuvres de César. Il les récupère chez les ferrailleurs, les soude, les assemble et crée des sculptures en volume dès les prémices de sa carrière artistique. Ici, la version en bronze, provenant de la fonderie Bocquel brasse cette histoire tout en s'en détachant pour célébrer la beauté de la patine et la matérialité des ailettes.

En

A monumental *Plaque à ailettes* by César reaching three metres in height is presented here for sale. These emblematic sculptures that need no introduction, so influential have they been in the history of art, sum up the intentionality of the French artist for whom assembling forms the foundation of his work. When, in 1954, César worked on his female subjects, he would weld small cast-offs of iron together to form a new skin, made out of visible scrap parts containing the memory of a past life. Turning his back on figuration, he launched into the very essence of his approach through the production of a series of plaques from the late 1950s onwards. Large and small, they combine, on a rectangular surface, an infinity of ersatz lives, like successive juxtaposed brushstrokes.

Art historian Daniel Abadie says of these plaques: "More of an experimenter than a theorist, César found in assemblage the ideal vehicle for this intelligence of the hand, in which the pleasure of manipulating and creating manifests itself right down to the fingertips." Indeed, the sculptor's dexterity is clearly

evident in *Plaque à ailettes*. Created in 1965, it contains five hundred small bronze rectangles, set side by side to form horizontally organised lines.

César's plaques are reminiscent of his large-scale project in *Hommage à Eiffel* for which he created an eighteen-metre-high plaque that weighed 500 tonnes. These sculptures celebrate the artist's fascination with the man and celebrated engineer of the Eiffel Tower. Indeed, both artists were equally driven by a passion for iron. While Gustave Eiffel launched a call for bids to collect more than seven thousand tonnes of iron to create the showpiece of the 1889 Exposition Universelle, the cast-offs of this metal were the cornerstone of César's works. He salvaged them from scrap metal merchants, then welded and assembled them as three-dimensional sculptures from the very start of his artistic career. Here, the version in bronze, from the Bocquel foundry, reflects this history whilst at the same time breaking away from it to celebrate the beauty of the patina and the physicality of the fins.



Peter HALLEY

Né en 1953

Changing the game – 2012

Acrylique fluorescent, métallique
et nacré et Roll-a-Tex sur toile
Signée deux fois et datée au dos
«2012, Peter Halley»
171 × 141 × 10 cm

Provenance:

Collection particulière, Monaco

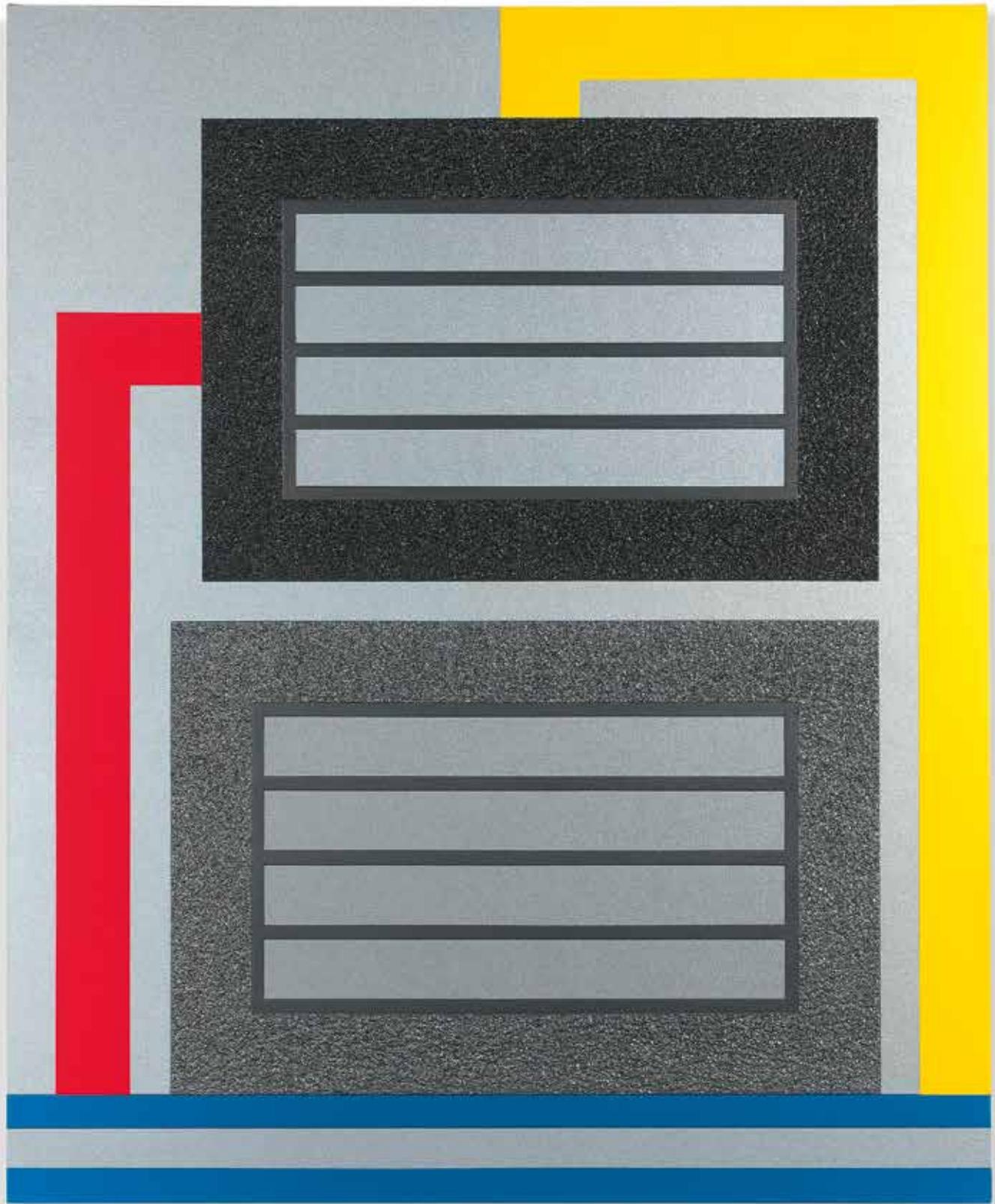
Expositions:

Singapour, Art Plural Gallery,
Peter Halley: Solo Exhibition,
août-octobre 2014
Monaco, Galerie Retelet, *Peter Halley:
Paintings 2000-2018*, septembre 2020-
janvier 2021
Gstad, Patricia Low Contemporary, *Peter
Halley*, décembre 2021-février 2022

Nous remercions le Studio Peter Halley
pour les informations qu'il nous a
aimablement communiquées.

*Fluorescent, metallic and pearlescent
acrylic and Roll-a-Tex on canvas;
signed twice and dated on the reverse;
67 ³/₈ × 55 ¹/₂ × 4 in.*

70 000 - 90 000 €



Peter HALLEY

Né en 1953

Changing the game – 2012



Détail du lot 45

Fr

À la question concernant le degré d'abstraction dans les peintures de Peter Halley, l'artiste rétorque: «Je ne pense pas mes peintures comme étant abstraites. J'utilise parfois le mot « diagrammatique ». Ce que je souhaitais faire dans les années 1980 était d'emprunter le langage abstrait du XX^e siècle pour l'utiliser afin de schématiser l'espace de la société contemporaine. Ainsi, le carré abstrait devient une cellule fermée. En ajoutant des barres au carré, cela devient une prison. Je connecte alors ces carrés, c'est-à-dire ces prisons et cellules, avec d'épaisses lignes que je nomme conduits. J'essaye ainsi de cartographier l'espace géométrisé dans lequel nous évoluons.»

Cette vision schématisée de la société rythme l'entière production du peintre américain qui fait varier les couleurs et l'agencement des

formes pour développer toujours davantage son propos.

Ici, deux œuvres sont proposées. La première peinture, intitulée *Changing the game* est réalisée en 2012. Faisant intervenir les mêmes couleurs mais plusieurs années après, ce tableau s'affirme dans sa verticalité. Deux unités rectangulaires de la même taille sont positionnées l'une au-dessus de l'autre. Comme à son habitude, Peter Halley propose des clés de lecture à travers ses titres.

«En fait, les tableaux n'ont pas de sens sans leurs titres», dit-il à propos de certaines œuvres de la fin des années 1990. Comment retrouver du liant quand les règles changent, telle semble être la question évoquée ici. Même si les règles évoluent, le même système lancinant d'organisation régit nos vies, nos façons de communiquer,

En

When the degree of abstraction in the paintings of Peter Halley was questioned, the artist would answer: "I don't think of my paintings as abstract. I sometimes use the term 'diagrammatic'. In the 1980s, I sought to borrow the abstract language of the 20th century and use it to break down the spaces of contemporary society. Consequently the abstract square becomes a closed cell. By adding bars to the square, it becomes a prison. So I connect these squares, that is to say, these prisons and cells, with thick lines that I refer to as conduits. Thus I try to map the geometrized space in which we evolve."

This simplified outline of a vision of society forms a pattern for the entire oeuvre of his American painter, who varies colors and the layout of forms in

order to consistently develop and advance his theories.

Here, there are two works on offer. The first painting, entitled *Changing the Game*, was created in 2012. The same colors appear but, created several years later, this work affirms its own verticality. Two rectangular units of the same size are positioned one above the other. As he is wont to do, Halley uses his titles as keys for reading his works. As he once said when commenting on some of his works done at the end of the 1990s, "In fact, the paintings have no meaning without their titles." How can one bind things together when the rules change?": this seems to be the question being asked here. Although the rules evolve, the same nagging system of organization governs our lives,

penser et se déplacer. Les éléments se réagencent presque instantanément retrouvant leurs habitudes, synonymes de carence de liberté, d'inventivité et de créativité. Dans les œuvres de Peter Halley, tout se passe comme si le système avait raison du tout. « Je continue à jouer avec ces éléments basiques. C'est un peu comme si c'était un jeu d'échec géant auquel je joue depuis quarante ans : les pions ne changent pas mais le résultat est différent à chaque partie ».

La seconde peinture, *High performance*, réalisée en 2000 est un imposant format dépassant les trois mètres de longueur. Composé de rouge, de jaune, de bleu, de gris et d'argenté, il connecte les différents éléments sur un fond blanc. Un large rectangle horizontal bleu

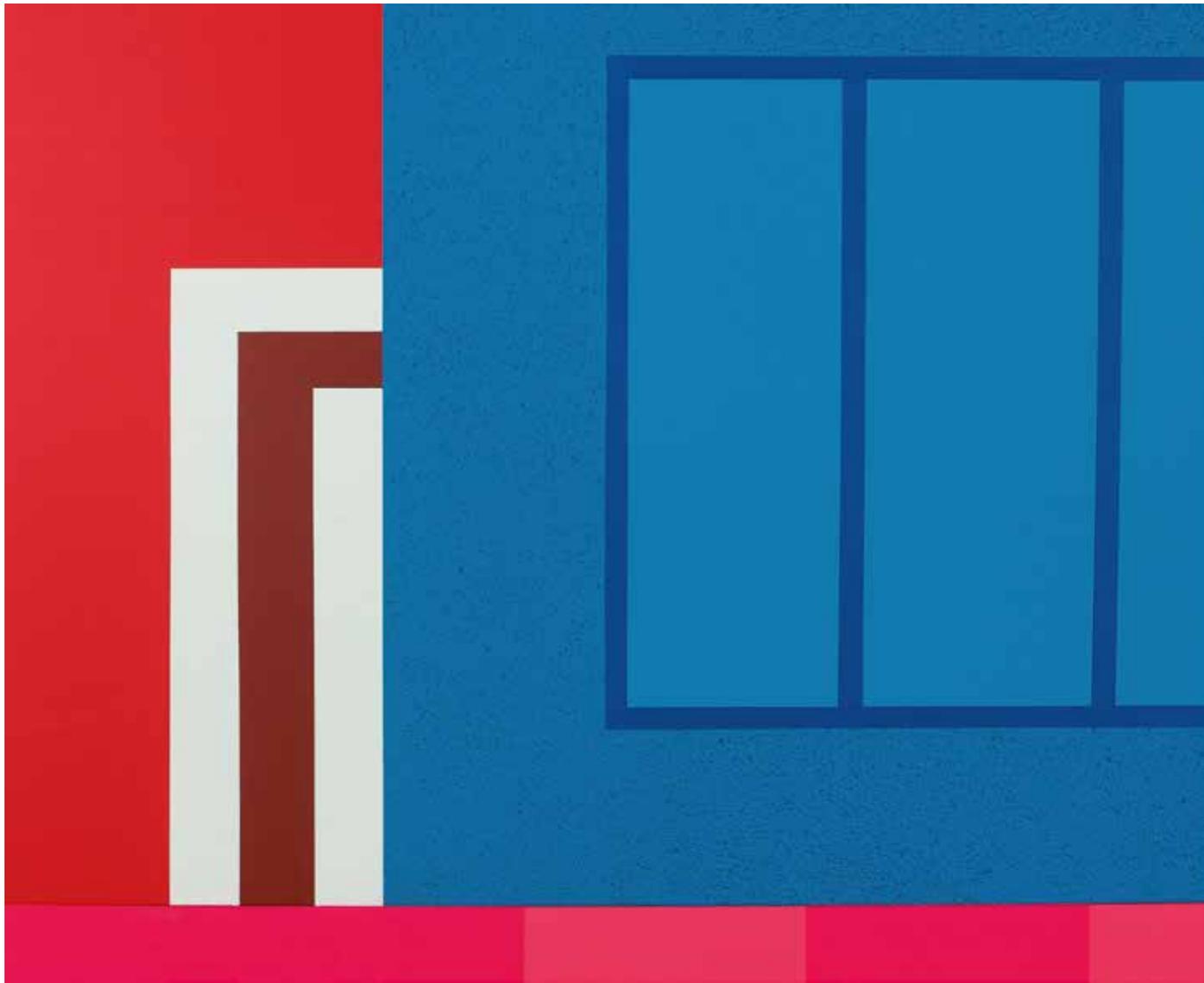
se divise en un second rectangle plus petit, ponctué de barreaux verticaux. Tout semble conduire à cette forme bleue, qui fonctionne comme une centrale redistribuant les données. Un rectangle jaune vertical texturé l'avoisine. Reposant sur une base rouge, ces éléments géométriques semblent répondre à l'exigence de performer que Peter Halley mentionne dans son titre: « haute performance ». Le diagramme sociétal décrit ici souligne l'organisation rationalisée des sociétés contemporaines urbaines. Toujours davantage connectées, elles se servent de la technologie pour planifier et optimiser les résultats. La présence du gris métallisé en arrière-plan fait référence à la société de consommation.

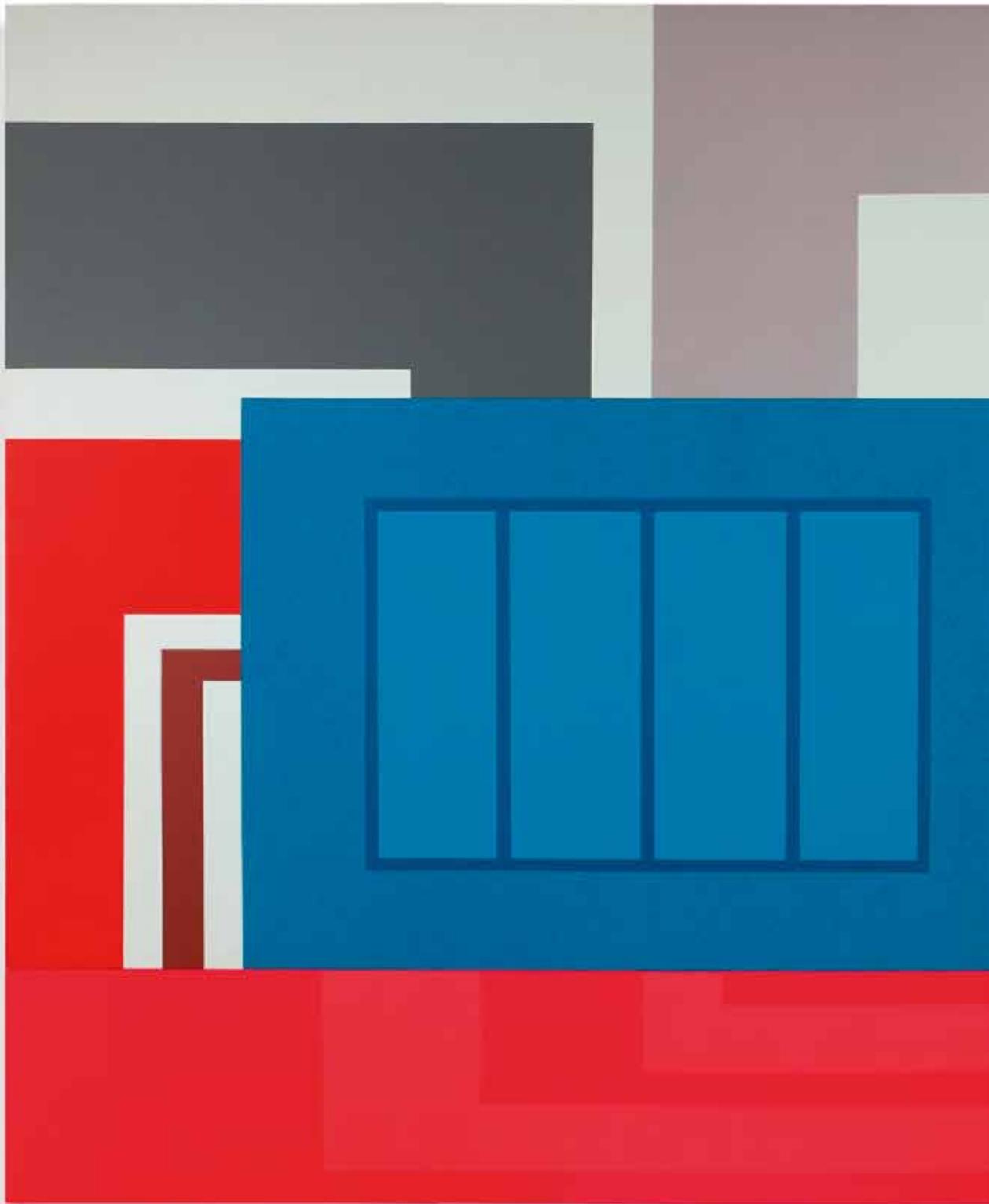
our ways of communicating, thinking and moving about. The elements shift their layout almost instantaneously, and return to their old habits, synonymous with a lack of liberty, inventiveness and creativity. In the works of Halley, everything goes down as if the system triumphs over all. As Halley sums up, "I continue to play with basic elements. It's a bit as if it was all a giant chess game which I have been playing for forty years: the pawns do not change, but the result is different with each game played."

The second painting, *High Performance*, created in 2000, has an imposing format and is more than three meters long. Composed in red, yellow, blue, gray and silver, the various

elements are brought together on a white background. A large blue horizontal rectangle is divided into a second, smaller rectangle, punctuated with vertical bars. All the focus leads us to this blue form, which works as a sort of hub that redistributes elements. A textured vertical yellow rectangle is next to it. These geometric elements rest on a red base, and seem to be responding to their requirement to perform, as stressed in Halley's title. The societal diagram described here underlines the rationalized organization of contemporary urban societies. Consistently and increasingly connected, they use technology to plan and optimize results. The presence of metallic gray in the background refers to the consumer society.

Détail du lot 46





Peter HALLEY

Né en 1953

High performance – 2000

Acrylique fluorescent et nacré
 et Roll-a-Text sur toile
 Signée deux fois et datée au dos
 «Peter Halley, 2000»
 247 × 320 × 10 cm

Provenance:

Collection particulière, Monaco

Expositions:

Galleria Cardi, *Good News*, Milan,
 juin-juillet 2002, reproduit
 (non paginé)

Monaco, Galerie Retelet, *Peter Halley:
 Paintings 2000-2018*, septembre
 2020-janvier 2021

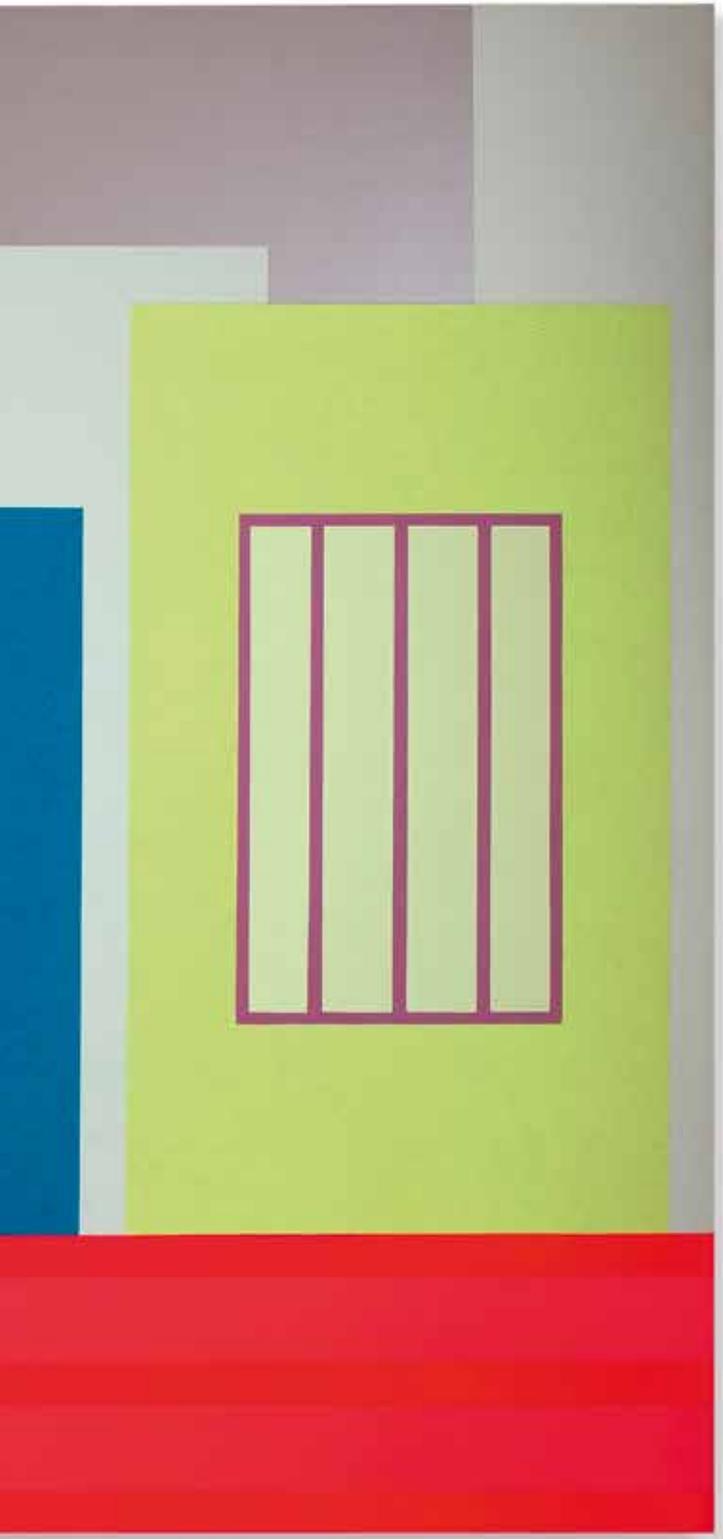
Bibliographie:

R. Milazzo, *Skewed: Ruminations on the
 Writings and Works of Peter Halley*,
 Galleria Mazzoli, Modena, 2016,
 reproduit en couleur p. 78

Nous remercions le Studio Peter Halley
 pour les informations qu'il nous a
 aimablement communiquées.

*Fluorescent and pearlescent acrylic
 and Roll-a-Text on canvas; signed twice
 and dated on the reverse;
 97 1/4 × 126 × 4 in.*

150 000 - 250 000 €



Jaume PLENSA

Né en 1955

Silent rain – 2003

Fer (en 8 parties)
Œuvre unique
Dimensions variables
Dimensions d'un rideau: 321 × 162 × 4 cm

Provenance:

Galerie Lelong & Cie, Paris
Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire en 2003

Expositions:

Paris, Galerie Lelong & Cie,
Jaume Plensa - Crystal Rain, septembre-octobre 2003
Chicago, The Arts Club of Chicago, *Jaume Plensa - Silent noise*, janvier-mars 2004
Exposition itinérante: Nouvelle-Orléans, Contemporary Arts Center, avril-juin 2004; Amherst, University of Massachusetts, septembre 2004
Nashville, Cheekwood Museum and Sculpture Garden, *Jaume Plensa: Human Landscape*, mai-novembre 2015, reproduit en couleur pp. 72-75
Exposition itinérante: Tampa (FL), Tampa Museum of Art, Tampa, janvier-mai 2016; Toledo (OH), Toledo Museum of Art, juin-novembre 2016

Bibliographie:

Site internet, <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture>, reproduit en couleur

Titre de chaque rideau: *Geschrieben, O Toi, La Mort, Knock Knock, Moloch, In Seed, Waves, La Selva.*

Nous remercions le Plensa Office pour les informations qu'il nous a aimablement communiquées.

Iron (in 8 parts); unique work; variable dimensions; dimensions of one curtain; 126 ³/₈ × 63 ³/₄ × 1 ⁵/₈ in.

300 000 - 500 000 €

Jaume PLENSA

Né en 1955

Silent rain – 2003



Le lot 47 dans l'exposition de Jaume Plensa au Arts Club de Chicago, en 2004

Fr

« Un lien au sein d'une communauté, d'un groupe de personnes », telle est, pour l'artiste espagnol Jaume Plensa, la définition de l'œuvre d'art. Or, l'unité la plus commune, celle qui s'affirme depuis des millénaires au-delà des temporalités et divisions civilisationnelles, est le langage, la volonté de communiquer par le truchement de signes. Jaume Plensa se saisit donc de la lettre comme d'un extraordinaire vecteur de communion avec ses spectateurs. Dans son travail, le texte donne forme à des concepts, représente des idées : les lettres s'associent librement pour engendrer une création ex nihilo.

Dans *Silent rain* présentée ici et réalisée en 2003, huit grands rideaux, chacun extrait d'œuvres de Baudelaire, Blake, Dante, Vicent Andrès Estellés, Ginsberg, Goethe, Shakespeare et William Carlos Williams, sont construits

à partir de lettres de fer cousues ensemble en cascade, comme les gouttes de pluie évoquées dans le titre. Chaque mot se décompose en lettres individuelles qui sont appréciées comme une partie du mot mais aussi comme un tout. Les mots sont alors déchiffrables si l'on s'efforce de les reconstituer lettre par lettre, impliquant directement et physiquement le spectateur dans un travail de lecture. Ce dernier peut littéralement entrer dans les rideaux de langage, touchant symboliquement ce liant puissant et transgénérationnel, allant à la rencontre de l'histoire de l'humanité. Constituant une véritable peau de langage, ces rideaux constituent un voyage poétique au cœur de textes qui sont appréciés pour leur contenu mais aussi, à travers la réinterprétation de Plensa, par la beauté de leur association sémantique.

En

For Spanish artist Jaume Plensa, the definition of a work of art is «A link within a community, a group of people». Yet, the most common unity, which has prevailed for millennia, beyond timescales and civilizational divisions, is language, the desire to communicate using signs. Hence, Jaume Plensa used letters as an extraordinary vector of communion with those who viewed his art. In his works, the text shapes concepts and represents ideas: letters freely associate to give rise to a creation ex nihilo.

In *Silent Rain* presented here and produced in 2003, eight large curtains, each with texts taken from works by Baudelaire, Blake, Dante, Vicent Andrès Estellés, Ginsberg, Goethe, Shakespeare, and William Carlos Williams, are designed using

iron letters sewn together in a cascade, like the drops of rain evoked in the title. Each word is broken down into individual letters that are assessed as a part of the word but also an individual entity. The words can be deciphered if you endeavour to reconstitute them letter-by-letter, thus directly and physically involving the viewer in a reading effort. The viewer can literally enter the curtains of language, symbolically touching this powerful, transgenerational link, and getting in touch with the history of humanity. These curtains are a veritable skin of language and constitute a poetic voyage into the heart of texts that are appreciated for their content but also, through Plensa's reinterpretation, through the beauty of their semantic association.

L'artiste affirme en effet qu'«un texte est un territoire», c'est-à-dire un espace amené à être habité, construit et engendrant donc des possibilités infinies, tout comme un organisme cellulaire encore indifférencié à la naissance d'un être. Ainsi, pour le critique d'art Doris Van Drathen, «dans la vision du monde de Plensa, sous ce premier texte inscrit sur nous par nos expériences et notre vécu, se trouve un second texte qui comme une structure cellulaire constitue notre être. Il y a un texte avant le tatouage et déchiffrer ce texte, c'est travailler à fonder son moi. Car il est plus facile de s'inventer que de se découvrir».

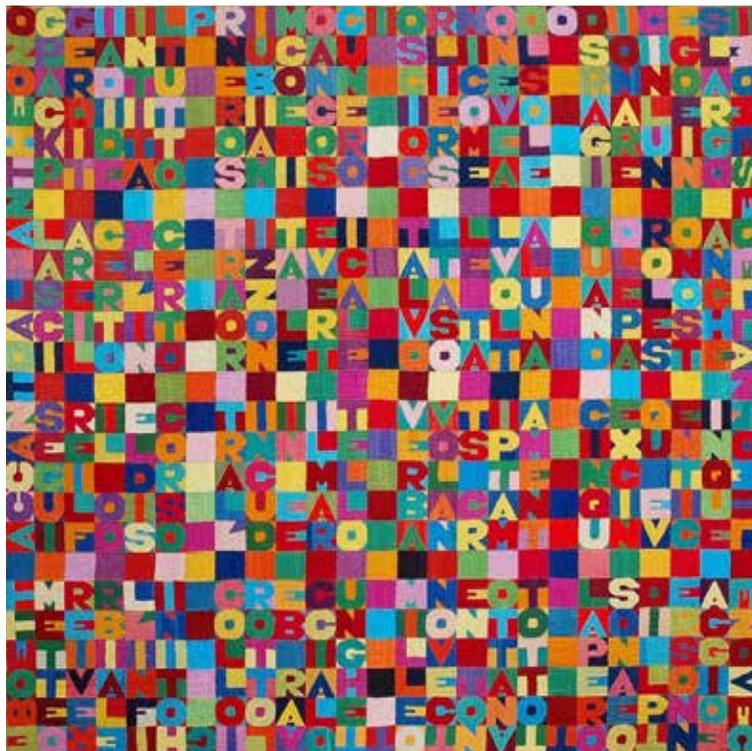
De nombreux artistes ont recours au texte pour nourrir leur œuvre plastique. *Silent rain* pourrait entrer en dialogue

avec *Aujourd'hui le premier jour douzième mois*, 1988, une tapisserie de mots d'Alighiero Boetti. Chaque lettre est réalisée en une couleur différente sur un fond coloré également. Tout comme dans l'œuvre de Plensa, chacune des lettres est indispensable à la composition générale tout en prenant son indépendance par rapport au sens général du propos. L'alignement des lettres évoque aussi les mouvements verticaux et horizontaux, à l'image des mots croisés de *Silent Rain*. L'expérience physique de la lettre s'effectue véritablement par l'effet du jeu des couleurs sur la rétine. Plensa favorise en revanche une esthétique plus sobre et une matérialité plus palpable avec ce travail dans l'espace.

The artist effectively asserted that “a text is a territory”, meaning a space that is destined to be inhabited, designed, and creating infinite possibilities, like an undifferentiated cellular organism when a being is born. Thus for art critic Doris Van Drathen, “In Plensa's vision of the world, beneath this first text written about us through our experiences and our past, is a second text that, like a cellular structure, constitutes who we are. There is a text before the tattoo and deciphering that text means working at creating who you are. Because it is easier to invent yourself than to discover yourself”.

Numerous artists used text to fuel their plastic art. *Silent Rain* could dialogue with *Aujourd'hui*

le Premier Jour Douzième Mois, 1988, a tapestry of words by Alighiero Boetti. Each letter is of a different colour and set against a coloured background. Like in Plensa's work, each of the letters is indispensable for the overall composition, yet maintains its independence in relation to the overall message. The alignment of the letters also evokes vertical and horizontal movements, like the crosswords in *Silent Rain*. The physical experience of each letter is veritably obtained by the effect the colours have on the retina. Plensa, however, favoured more sober aesthetics and more tangible materiality with this large format work.



Alighiero Boetti, *Aujourd'hui le Premier Jour du Douzième Mois*, 1988

48

Martial RAYSSE

Né en 1936

Je pilote l'avion fusée X15 – 1963

Technique mixte, papier, plastique
et bois dans un emboîtement en plexiglas
Signé deux fois et daté au dos
«Martial Raysse, Martial Raysse, 63»
49 × 29 × 15 cm

Provenance:

New Smith Gallery, Bruxelles
Staempfli Gallery, New York
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

Expositions:

Paris, Musée des Arts Décoratifs,
Science Fiction, novembre 1967-
février 1968, reproduit p. 49
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts,
Martial Raysse, mars-avril 1967, n°8
Paris, Grand Palais, FIAC, Staempfli
Gallery, octobre 1985

Cette œuvre est inscrite dans
l'inventaire de l'Œuvre de Martial
Raysse sous le n°IMR-0133.

L'authenticité de cette œuvre a été
confirmée par Monsieur Alban Raysse.

*Mixed media, paper, plastic
and wood in a plexiglas box; signed
twice and dated on the reverse;
19 1/4 × 11 3/8 × 5 7/8 in.*

120 000 - 150 000 €



JE PILOTE
L'AVION FUSEE
X-15

Martial RAYSSE

Né en 1936

Je pilote l'avion fusée X15 – 1963



Fr

«Le ciel a eu beau devenir au XVI^e siècle grâce à Giordano Bruno non plus un écran de projection dont la Terre occupait le centre, mais un volume d'une profondeur sans fin peuplé d'une infinité d'étoiles et de mondes, il reste pour l'homme une surface de projection de ses espoirs et de ses peurs. Quoi de mieux que l'imagination d'un artiste pour l'habiter?», questionne la critique d'art Mathieu Lelièvre dans le cadre du catalogue *Space Age*, édité par la Galerie Thaddaeus Ropac. En effet, l'espace intrigue et est l'écrin privilégié de projections imaginaires.

Dans *Je pilote l'avion fusée X15*, Martial Raysse investit la question avec une œuvre composée de papier, plastique et bois et dont les différents éléments sont assemblés dans une boîte de plexiglas. Le X15 est un avion américain construit

dans le cadre d'un programme de recherche sur les vols à très haute vitesse et très haute altitude. De 1960 à 1968, période dans laquelle s'inscrit la réalisation de l'œuvre présentée, l'avion effectue de nombreux vols d'essai pour le compte de la NASA et de l'US Air Force, battant tous les records de vitesse et d'altitude et alimentant ainsi les fantasmes de nombreux citoyens américains.

Dans *Je pilote l'avion fusée X15*, il n'est alors pas étonnant que l'artiste s'approprie le sujet en l'évoquant à la première personne. Un scaphandre surmonte une peinture abstraite qui rappelle un réacteur alors qu'un bouton circulaire noir sortant du cadre pourrait se référer à une manette.

En

"In the 16th-century, thanks to Giordano Bruno, the sky may no longer have been a projection screen with Earth occupying its centre, but instead a volume of never-ending depth, populated with an infinity of stars and worlds, yet for man it still remains a surface of projection for his hopes and his fears. What better way to inhabit it than through an artist's imagination?" asks art critic Mathieu Lelièvre in the *Space Age* catalogue, published by the Thaddaeus Ropac gallery. After all, space fascinates and is the ideal backdrop for imaginary projections.

In *Je pilote l'avion fusée X15* (I am piloting the rocket-powered aircraft), Martial Raysse explores this question with a work composed of paper, plastic and

wood, whose different elements are assembled inside a Plexiglas box. The X15 is an American aircraft built as part of a research programme into high-speed and high-altitude flights. Between 1960 and 1968, the period in which the work presented was created, the plane carried out numerous test flights for NASA and the US Air Force, breaking all altitude and speed records, and in doing so, fuelling the fantasies of many American citizens.

In *Je pilote l'avion fusée X15*, it is thus not surprising that the artist adopts the subject by alluding to it in the first person. A spacesuit sits on top of an abstract painting which is reminiscent of a jet engine while a round black button protruding from the frame could refer to a joystick.







Jean-Michel BASQUIAT

1960-1988

The elephant – 1986

Acrylique sur toile
Signée et datée au dos
«Jean-Michel Basquiat, 1986»
200 × 280 cm

Provenance:

Galerie Bruno Bischofberger, Zürich
Dau al Set Galeria d'Art, Barcelone
Vente, Paris, Etude Tajan, 23 mai 2000,
lot 92
Guy Pieters Gallery, Knokke
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire
en 2000

Expositions:

Barcelone, Dau al Set Galeria d'Art,
Jean-Michel Basquiat, 1989
Tokyo, Mitsukoshi Museum, *Jean-Michel
Basquiat*, octobre-novembre 1997,
reproduit en couleur p. 86-87
Exposition itinérante: Marugame,
Marugame Genichiro Inokuma Museum of
Contemporary Art, avril-mai 1998
Forte dei Marmi et Cortina d'Ampezzo,
Galleria Dante Vecchiato, *Jean-Michel
Basquiat*, 1999, p. 34-35
New York, Tony Shafrazi Gallery,
Jean-Michel Basquiat, octobre-novembre
1999, p. 266

Bibliographie:

Richard D. Marshall, J-L. Prat,
Jean Michel Basquiat - Volume 1,
Galerie Enrico Navarra, Paris, 1996,
p. 330-331
Jean-Michel Basquiat,
Galerie Enrico Navarra, Paris, 1996,
reproduit en couleur sous le n°4, p. 106
Jean-Michel Basquiat,
Galerie Enrico Navarra, Paris, 2000,
reproduit en couleur sous le n°7, p. 248
Jean-Michel Basquiat,
Galerie Enrico Navarra, Paris, 2000,
reproduit en couleur p. 314

Acrylic on canvas;
signed and dated on the reverse;
78 3/4 × 110 1/4 in.

Estimation sur demande



Jean-Michel BASQUIAT

1960-1988

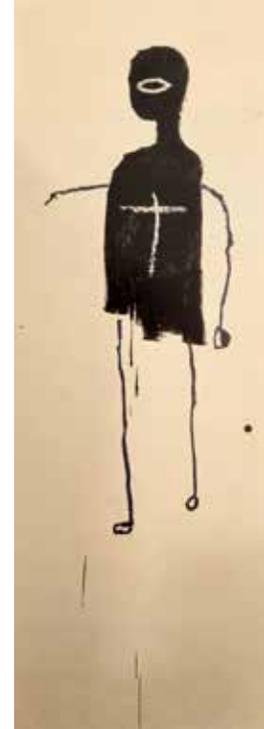
The elephant – 1986



Statue du dieu Eshu, Nigeria, circa 1970



Jean-Michel Basquiat, *Gri-Gri*, 1986



Jean-Michel Basquiat, *Sans titre*, 1984

Fr

«Je ne pense pas à l'art quand je travaille. J'essaie de penser à la vie», affirme Jean-Michel Basquiat. Célèbre phrase d'un artiste dont la vie se condense en vingt-huit années, elle exprime également la pensée crépusculaire qui se dégage du tableau présenté ici.

The Elephant est réalisé en 1986, deux années avant le décès de l'artiste américain. Imposant par sa taille – il s'étend sur quasiment trois mètres de longueur –, sur un fond brun travaillé avec des coulures et des zones blanches, des symboles se détachent qui ponctuent un rébus. Les éléments d'anatomie, qui scandent l'œuvre de Basquiat, sont

présents ici sur la partie gauche du tableau sous la forme d'un intestin et d'un pelvis humain. Suzanne Pagé, alors directrice artistique de la Fondation Louis Vuitton lors de la grande exposition monographique de 2018, explique: «Il avait eu un accident quand il était enfant, entre 7 et 8 ans, et sa mère lui avait offert, parce qu'il était resté longtemps à l'hôpital, un livre d'anatomie et on va voir sans arrêt chez lui l'intérieur des corps». Dans sa peinture, les motifs de crânes, de squelettes et de vaisseaux sanguins sont récurrents, traduisant son intérêt pour le dessin d'anatomie et sa connaissance en la matière.

En

“When I work, I don't think of art. I try to think of life”, said Jean-Michel Basquiat. This is a famous phrase from an artist whose whole life was packed into twenty-eight years. It also expresses the twilight ideas that the work presented here exudes.

The American artist painted *The Elephant* in 1986, two years before he died. At almost three metres in length, it is an imposing work. On a dark brown background with trickles and white areas, symbols stand out, punctuating a riddle. The anatomical elements found throughout Basquiat's works are

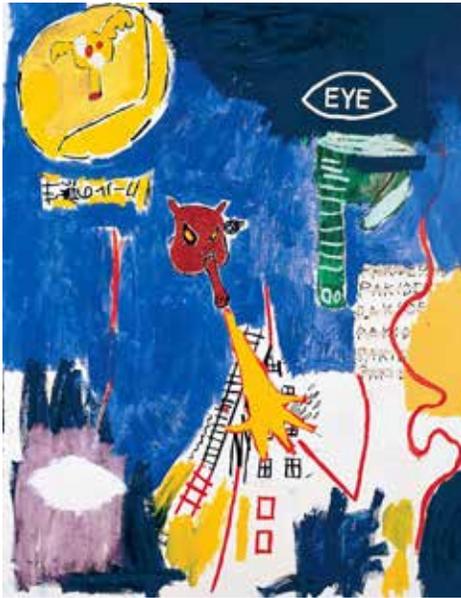
present here on the left-hand side of the painting in the form of intestines and a human pelvis. Suzanne Pagé, who was the Artistic Director of the Fondation Louis Vuitton at the time of the major monographic exhibition of Basquiat's works in 2018, explains, “He had had an accident as a child, between the ages of 7 and 8, and because he had remained in hospital a long time, his mother had offered him an anatomy book. So, in his works, there are always inner body parts”. Skull, skeletons, and blood vessels are recurrent motifs in his paintings, which portray his



Jean-Michel BASQUIAT

1960-1988

The elephant – 1986

Jean-Michel Basquiat, *Pakiderm*, 1984Jean-Michel Basquiat,
Pink Elephant with Fire Engine, 1984

Fr

La sculpture africaine représentée dans la partie droite du tableau symbolise l'art survivant le créateur. Elle est inspirée par le dieu messager africain appelé Eshu (ou Exu ou encore Legba), figure incontournable du vodou haïtien issue des traditions religieuses des Yorubas. Il représente l'esprit des chemins, des carrefours, et aussi le Maître du destin, le Prince de l'incertitude, celui qui ouvre et ferme les portes de la vie. Dieu enfant aux multiples apparences, fantasque et exigeant, souvent bienveillant, parfois rancunier, Eshu est notamment vénéré au Nigeria et au Bénin. En effet, Basquiat se positionne pendant toute sa carrière en tant que défenseur de la cause noire et son succès s'inscrit

dans une revanche historique, celle de l'homme noir qui a su s'extirper de son passé d'esclave. Cette déclaration est concentrée dans la statuette représentée ici, d'ailleurs positionnée sur un socle qui la surélève, accédant à un statut autre. Entourée d'une aura de lumière, elle dit l'immortalité de Jean-Michel Basquiat qui aura su pérenniser son propos tout en affirmant avec conviction: «je ne suis pas un artiste noir, je suis un artiste» ou encore: «Je ne suis jamais allé en Afrique. Je suis un artiste qui a subi l'influence de son environnement new-yorkais. Mais je possède une mémoire culturelle. Je n'ai pas besoin de la chercher, elle existe».

Enfin, l'ombre de l'éléphant qui symbolise l'esprit et la mémoire

En

interest in anatomical drawings and his knowledge of the subject.

The African sculpture represented on the right-hand side of the painting symbolises art surviving the creator. It is inspired by the African messenger god called Eshu (or Exu, or even Legba), a key figure in Haitian vodou with roots in the religious traditions of the Yoruba people. He represents the spirit of roads and crossroads, and also the Master of Destiny, the Prince of uncertainty, the one who opens and closes the doors of life. A child god with multiple appearances, whimsical and demanding, often benevolent, sometimes vindictive, Eshu is particularly revered in Nigeria

and Benin. Indeed, throughout his career, Basquiat positioned himself as a defender of black people's rights, and his success was a form of revenge on history. It was the revenge of a black man who had dragged himself out of his ancestral history of slavery. This declaration is concentrated within the statuette represented here, which is, furthermore, positioned on a base that raises it, conferring it a very different status. Surrounded by an aura of light, it tells of the immortality of Jean-Michel Basquiat, who will have perpetuated his message whilst asserting, "I am not a black artist, I am an artist", or yet again, "I have never been to Africa. I am an artist influenced by his New

plane sur le tableau, habillée de blanc. L'année de réalisation de l'œuvre correspond également à celle de son premier voyage en Afrique. En effet, il se rend à Abidjan avec son amie Jennifer Goode à l'occasion de son exposition au Centre Culturel français. Vingt-trois tableaux sont exposés provenant de la collection personnelle de l'artiste, dont les célèbres *Stardust* (1983) et *Sugar Ray Robinson* (1982). L'animal incarne peut-être en partie les traces de ce voyage?

Les références animalières et particulièrement le motif de l'éléphant sont reprises dans plusieurs œuvres de Basquiat (ainsi, *Pakiderm* en 1984 ou *Pink Elephant with Fire Engine* en

1984 également). *The Elephant* est l'œuvre la plus tardive et, semble-t-il, la plus mature. Ici, contrairement aux autres tableaux où le pachyderme épouse des traits enfantins, Basquiat fait le choix d'en figurer l'ombre exclusivement.

Prémonitoire d'une fin approchante, ce large format déploie une force trinitaire saisissante par l'organisation de sa composition. Deux carrés bleus et deux rectangles blancs parachèvent son harmonie formelle.

York environment. But I have a cultural memory. I don't need to go looking for it. It exists".

Finally, the shadow of the elephant, which symbolises the spirit and memory that lie over the painting, is adorned in white. The year he painted the work was also the year he first travelled to Africa. He went to Abidjan with his friend Jennifer Goode, on the occasion of his exhibition at the French Cultural Centre. Twenty-three paintings from the artist's personal collection were exhibited there, including the famous *Stardust* (1983) and *Sugar Ray Robinson* (1982). Perhaps the animal partially represents the vestiges of that journey?

References to animals, and in particular the elephant motif, are found in several of Basquiat's works (such as *Pakiderm* from 1984 or *Pink Elephant with Fire Engine* also from 1984). *The Elephant* is the last of those works and, it would seem, the most mature. Here, contrary to the other works, in which the pachyderm has childlike features, Basquiat chose only to show its shadow.

Premonitory of an end that was drawing nearer, this wide-format work unveils a Trinitarian force whose composition's layout is gripping. Two blue squares and two white rectangles complete its formal harmony.



Le lot 49 chez notre collectionneur

Robert COMBAS

Né en 1957

Chevalier Benoît de la Patchole – 1994

Acrylique sur toile montée sur panneau
Signée et datée en bas à droite
«Combas, 19 et quelque»
212 × 206,50 cm

Provenance:

Collection particulière, Suisse

Titre complet: «Chevalier Benoît de la Patchole: Chevalier de sa Dulcinée, la jante Dame au poil épilé. Il est en habits de combat avec son bouclier à tête de maigre et en boisson épée géante en métal ciselé et tranchante (à équivalence de 300 000 tranches de saucisson avant qu'elle soit usée). Après, derrière lui se tient à sa disposition (grâce à son valet qui est allé se cacher pendant le combat), un homme carré, car il a mie de pain, le casque rond. Une hache est aussi là, posée à côté d'autres conneries sans intérêt».

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de l'artiste.

*Acrylic on canvas mounted on panel;
signed and dated lower right;
83 1/2 × 81 1/4 in.*

90 000 - 130 000 €



Robert COMBAS

Né en 1957

Chevalier – 1990



Fr

«Comment vous expliquer la figuration libre moi qui l'ai inventée? Je citerai un auteur qui n'est pas encore connu, un des rares écrivains «figuratif libre»: Michel ZOOM. La scène: deux hommes se rencontrent, l'un des deux dit à l'autre: «J'ai attrapé la maladie de l'œuf», l'autre lui répond tout étonné: «Tiens donc, qu'est-ce donc?» Le premier de lui rétorquer: «Rien, j'ai envie d'être malade!». C'est sur le ton de l'humour que Robert Combas définit les contours flous de la figuration libre. De fait, la liberté ne permet aucune limitation, pas même celles d'une définition.

Trois œuvres de l'artiste français sont proposées à la vente. Datant toutes de la fin des années 1980 ou du début des années 1990, elles abordent plusieurs

des thématiques chères à l'artiste français.

Chevalier aborde un des sujets de prédilection de Combas avec la représentation d'un chevalier muni d'une armure et d'une imposante épée qu'il tient fièrement pointée au sol. À ses côtés le visage totémique d'un homme – peut être celui qui se cache derrière l'armure – occupe la partie droite du tableau sans souci de proportion. «Des fois, je passe la couleur d'abord et le noir ensuite, d'autres fois c'est le contraire». L'esthétique de ce tableau tient en l'alternance des fonds colorés et des personnages blancs ou grisés à l'intérieur desquels les motifs des fonds peuvent se lire en transparence.

En

“How can I explain “figuration libre” (free figuration) to you when I’m the one who invented it? I will quote an author, as yet unknown, one of the rare “free figurative” writers: Michel ZOOM. The scene: two men meet, and one says to the other: “I caught that egg disease”. The second man answers in astonishment: “Well I never, what’s that?” The former says, “Nothing, I just want to be ill!”. It is with this humorous tone that Robert Combas defines the vague outlines of free figuration. Indeed, freedom doesn’t allow any limitation, even that of a definition.

Three works by the French artist are offered here for sale. All dating from the late 1980s or the start of the 1990s, they address

several of the themes close to the French artist’s heart.

Chevalier touches on one of Combas’s favourite subjects with the depiction of a knight in armour with an impressive sword that he holds proudly pointed towards the ground. Beside him, the totemic face of a man – maybe the face of the man hiding behind the armour – occupies the right side of the painting without any concern for proportion. “Sometimes I paint in colour first and then I use black, sometimes it’s the other way round”. The aesthetic of this painting lies in the alternation of coloured backgrounds and white or greyed out figures, inside which the background patterns are visible behind them.



Alina SZAPOCZNIKOW

1926-1973

Lampe phallus (Lampe XIII)

Circa 1970

Résine de polyester teintée
et câble électrique
52,50 × 40 × 24,50 cm

Provenance:

Collection particulière, Italie
À l'actuel propriétaire par descendance

Cette œuvre est enregistrée
dans les Archives de l'artiste
sous le n°AS231001.

Un certificat à la charge de l'acquéreur
pourra être délivré par Monsieur
Hervé Loevenbruck.

*Tinted polyester resin
and electrical cable;
20 5/8 × 15 3/4 × 9 5/8 in.*

300 000 - 500 000 €



Atelier d'Alina Szapocznikow à Malakoff en 1971



Alina SZAPOCZNIKOW

1926 - 1973

Lampe phallus (Lampe XIII)
Circa 1970

Fr

Rescapée des camps de concentration dont elle est libérée en 1944, Alina Szapocznikow rejoint d'abord Prague, après la libération, où elle est influencée par le travail d'Otto Gutfreund qui allie cubisme et éléments organiques. La présence forte de ces deux éléments s'inscrit en filigrane dans son œuvre habitée par ses traumatismes d'enfant pendant la Seconde Guerre Mondiale. Son travail évoquera avant tout la fracture, la fragmentation du monde, de la vie, de l'art, du corps et de la mémoire.

Lampe phallus (Lampe XIII) témoigne de ce morcellement

de la réalité. L'objet fonctionnel se constitue d'un pied de lampe évoquant un organe sexuel masculin sur lequel repose la partie basse d'un visage féminin. Cette dernière s'éclaire et est surmontée d'une forme rappelant les replis de lèvres féminines. La pièce en résine est teintée d'une couleur monochromatique à l'apparence de la chair. La lumière qui se diffuse dans la partie féminine s'infiltré dans la couleur en dessinant des réseaux de circulation sanguine.

Alina Szapocznikow ne reste que peu de temps en République Tchèque qu'elle quitte pour Paris en

En

Alina Szapocznikow survived the concentration camps from which she was freed in 1944, and first went to Prague, after the liberation, where she was influenced by the work of Otto Gutfreund who mixed Cubism with organic elements. The strong presence of these two elements is reflected throughout her work in which her childhood trauma from World War II lived on. First and foremost, her work would travail evoke a fracture, of life, of art, of the body and of memory.

Lampe phallus (Lampe XIII) testifies to that fragmentation of reality. The functional object is made up of a lamp base that calls to mind a male sexual organ, on which lies the lower part of a woman's face. The latter lights up and is topped by a shape that looks like a woman's lips. The resin work is of a monochromatic tint that resembles skin. The light that is diffused through the feminine part filters through the colour, drawing blood vessels.

Alina Szapocznikow only remained in the Czech Republic for a short time and left for Paris

1948. Décidée à suivre un parcours académique, elle rejoint l'École des Beaux-Arts de Paris puis se confronte, à son retour en Pologne, à la difficile réalité du communisme. Son travail prend des aspects progressivement plus expressifs et s'apparente à une certaine forme d'abstraction organique, renvoyant aux formes biologiques et sensuelles de *Lampe phallus* (*Lampe XIII*). Son intérêt pour le corps l'incite à mouler le sien.

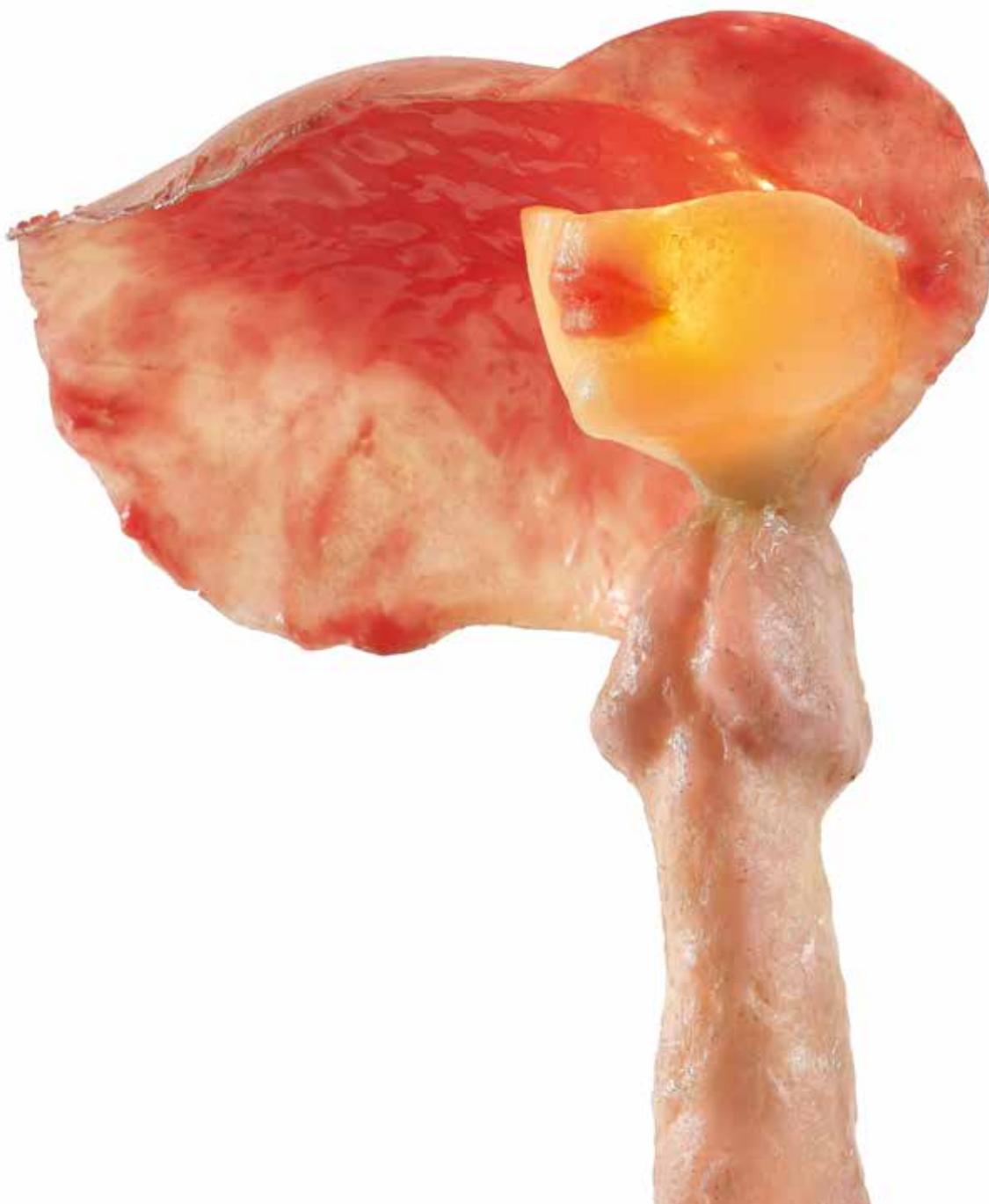
Lampe phallus (*Lampe XIII*) s'inscrit dans une série d'œuvres initiées en 1966, année pendant laquelle Alina Szapocznikow

remporte le prix de la Fondation Copley, dont le jury est formé par Jean Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst, Roberto Matta et Darius Milhaud. C'est alors qu'elle achève *Bouquet II : le plâtre Célibataire*. Enveloppé dans une pellicule de plastique, un bouquet de fleurs-bouches en polyester jaillit de la tête. Sensuit la production des *Seins* et des *Bouches*, ainsi que les premières versions lumineuses. Des lampes de polyester où sont incrustées des empreintes de bouche, à l'image de *Lampe phallus* (*Lampe XIII*) font partie des œuvres emblématiques de l'artiste polonaise.

in 1948. Determined to gain academic grounding, she joined the Paris École des Beaux-Arts and, on her return to Poland, came face-to-face with the harsh reality of Communism. Her work became gradually more expressive, akin to a form of organic abstraction, calling to mind the biological and sensual shapes of *Lampe phallus* (*Lampe XIII*). Her interest in bodies incited her to mould her own.

Lampe phallus (*Lampe XIII*) was made as a part of a series of works started in 1966, the year Alina Szapocznikow would be

awarded a Prize from the Copley Foundation prize whose jury was made up of Jean Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst, Roberto Matta, and Darius Milhaud. This was when she finished *Bouquet II: Le Plâtre Célibataire*. Swathed in a plastic film, a bouquet of polyester flower-mouths bursts out of a head. Then, she produced *Seins* and *Bouches*, as well as the first versions that lit up. Polyester lamps with mouth imprints, like *Lampe phallus* (*Lampe XIII*), are some of the Polish artist's most emblematic works.



Antoni TÀPIES

1923-2012

Pinture-collage oxyde rouge – 1960

Technique mixte et collage de papier
sur toile

Signée en bas à droite «tàpies»,
contresignée et datée au dos
«tàpies, 1960»

70 × 70 cm

Provenance:

Galleria Notizie Arte Contemporanea,
Turin

Vente, Londres, Christie's,
22 octobre 2003, lot 3

Collection particulière, Europe

Vente, Madrid, Fernando Duran Subastas
de Arte, 6 octobre 2010, lot 572

Collection particulière, Europe

Vente, Londres, Sotheby's, 27 juin 2018,
lot 150

Acquis au cours de cette vente
par l'actuel propriétaire

Exposition:

Rome, Agencia d'Arte Moderna, *Antoni
Tàpies, 1950-1974: Creador de la
materia*, octobre-novembre 1977,
reproduit en couleur (non paginé)

Bibliographie:

J. Teixidor, *Antoni Tàpies: Papers,
cartons i collages*, Barcelone, 1964,
reproduit en noir et blanc p. 112

A. Agustí, *Tàpies: Catalogue Raisonné,
Volume I, 1943-1960*, Éditions du Cercle
d'Art, Paris, 1989, reproduit en noir
et blanc sous le n°889, p. 464

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de l'artiste sous le n°T-0445.

Un certificat de la Fondation
Antoni Tàpies sera remis à l'acquéreur.

*Mixed media and paper collage on canvas;
signed lower right, signed again
and dated on the reverse;
27 1/2 × 27 1/2 in.*

100 000 - 150 000 €



Antony GORMLEY

Né en 1950

Precipitate IX – 2007

Fonte de fer

Daté et annoté en-dessous

«AMDG, 746, 2007»

90 × 75 × 55 cm

Provenance:

Galerie Thaddaeus Ropac, Paris

Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Nous remercions le Studio Antony Gormley pour les informations qu'il nous a aimablement communiquées.

Cast iron; dated and inscribed underneath;

35 1/2 × 29 5/8 × 21 5/8 in.

200 000 - 300 000 €



Auguste Rodin, *Le Penseur (grand modèle)*, 1904
 Plâtre grommelaqué, 182 × 108 × 141 cm
 © Musée Rodin-Christian Bar





Antony GORMLEY

Né en 1950

Precipitate IX – 2007



Antony Gormley dans son atelier de Londres, 2016
© Greg Funnell

Fr

Precipitate IX. Le titre de l'œuvre d'Antony Gormley présentée ici évoque une position. Il s'agit pour le sculpteur britannique « d'essayer d'associer une perception avec une position », tout en étudiant la notion d'espace et l'appréhension de cet espace comme l'expérimentation de ses limites, de la « peau des choses ». En effet, le personnage réalisé ici en fonte de fer est agenouillé, les fesses vers le sol et le dos recourbé. Il semble se saisir d'un objet tout en tournant la tête sur le côté. Son corps entier paraît exprimer l'acte de maintenir quelque chose, dans une position de repli foetal, comme s'il se repliait sur cette enveloppe matérielle pour mieux la protéger.

Le corps est formé par une association de petits rectangles de fer entassés, caractéristiques des sculptures de Gormley, liant l'abstraction et la figuration. « De nos jours, l'art est moins une affaire d'objets que d'événements. Ce qui compte, c'est ce qui se produit quand nous pénétrons dans l'espace de l'art. Alors oui, je veux le corps, mais je le veux ouvert, pas fermé; vierge de toute marque sociale ou des gestes d'une séquence narrative. Ce corps abstrait fait mieux que l'abstraction pure car il peut véhiculer des affects » affirme Gormley, expliquant son positionnement.

Jusqu'au mois de mars 2024, l'exposition intitulée *Critical Mass*



Exposition *Still Standing* d'Antony Gormley au Musée de l'Hermitage à Saint-Petersbourg, 2011-2012
© Yuri Molodkovets

En

Precipitate IX. The title of Antony Gormley's work presented here suggests a position for the British sculptor, it is a question of "trying to associate a perception with a position", while studying the notion of spatiality and our perception of this space as the testing of its edges, of the "skin of things". Indeed, the cast iron figure created here is kneeling down, buttocks towards the ground and his back curved. He seems to be grabbing an object as he turns his head to one side. His entire body seems to express the act of holding on to something, in a curled up foetal position, as if he were doubled

over this material covering to better protect it.

The body is formed by an association of small, stacked iron rectangles, a signature of Gormley's sculptures, connecting abstraction and figuration. "These days, art is less about objects and more about events. What matters, is what happens when we enter into the art space. So yes, I want the body, but I want it opened up, not closed; untouched by any social mark or the gestures of a narrative sequence. This abstract body improves on pure abstraction because it can convey affects", states Gormley, explaining his position.



Antony GORMLEY

Né en 1950

Precipitate IX – 2007

Fr

se déploie au cœur des espaces du Musée Rodin à Paris et ouvre le dialogue entre Rodin et Gormley. En effet, les deux sculpteurs, à plusieurs siècles d'intervalle, utilisent le corps comme sujet de la sculpture mais aussi comme objet et outil de questionnement. Dans son *Penseur*, le maître du XIX^e siècle, opère déjà des torsions et courbures à son personnage. Ce dernier ne tient pas un objet comme le suggère la sculpture de Gormley mais adopte pour autant une position de repli, abordant frontalement la question d'expressivité par la posture. Pour Gormley, « La raison pour laquelle Rodin reste une source essentielle d'inspiration et de renouveau pour la sculpture, c'est la manière dont il l'a libérée en associant des techniques et des matériaux à la fois anciens et modernes de façon extraordinairement prémonitoire. Par ses innovations, le père de la sculpture moderne est allé au bout de la liberté d'expérimenter, il a utilisé les nouvelles techniques de

reproduction rendues possible à son époque par le développement industriel ». Alors que le *Penseur* est réalisé en bronze dans une taille originellement de soixante-dix centimètres, il est en effet agrandi en 1904 pour aborder la dimension monumentale qui fit son succès. L'œuvre dévoile l'image d'un homme plongé dans ses réflexions, mais dont le corps puissant suggère une grande capacité d'action. À cet égard, Gormley, avec *Precipitate IX*, expérimente, comme Rodin, des techniques novatrices en moulant des blocs de fer à l'intérieur même du moule, pour que le corps reflète une architecture. Comme le *Penseur*, *Precipitate IX* est animé d'une immense ambition : celle de « rendre la vie et sa place au corps dans l'art de la sculpture ».

En

The exhibition entitled *Critical Mass* will run until March 2024, spreading across the spaces of the Musée Rodin in Paris and opening a dialogue between Rodin and Gormley. Indeed, these two sculptors, a couple of centuries apart, use the human body as the subject for their sculpture but also as the object and a tool for questioning. With his *Penseur*, the 19th Century master was already twisting and bending his figure, who doesn't hold an object as suggested by Gormley's sculpture, but also adopts a folded over position, addressing head-on the matter of expressivity through posture. For Gormley, "The reason that Rodin remains a key source of inspiration and renewal for sculpture is the way that he liberated it by combining ancient and modern methods and materials in an extraordinarily prescient way. Through open experimentation,

the originator of modern sculpture took full advantage of the freedom to experiment, armed with all the means of an emergent industrial age and its ability to mechanically produce in profusion". While the *Penseur* was made out of bronze and originally stood seventy centimetres high, he was subsequently enlarged in 1904 to assume the monumental dimensions that made it a success. The work reveals the image of a man deep in thought, but whose body suggests a great capacity for action. In this respect, Gormley, with *Precipitate IX*, experiments, like Rodin, with innovative techniques, by moulding blocks of iron inside the mould itself, so that the body reflects an architecture. Like the *Penseur*, *Precipitate IX* is driven by an immense ambition: that of "giving life and its place back to the body through the art of sculpture".



Jean DUBUFFET

1901-1985

Site avec 8 personnages – 1981

Acrylique sur papier marouflé sur toile
Signé des initiales et daté
en bas à droite «J.D., 81»
50 × 67 cm

Provenance:

Obelisk Gallery, Boston
Collection Michèle Lippens
par cessions successives

Bibliographie:

M. Loreau, *Catalogue des œuvres de
Jean Dubuffet, Psycho-sites, Volume
XXXIV*, Éditions de Minuit, Paris, 1984,
reproduit en noir et blanc sous
le n°176, p. 53
New York, The Pace Gallery, *Jean
Dubuffet: a retrospective 1975-1984*,
avril-juin 1987

Cette œuvre a été réalisée le 14 juin
1981.

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

*Acrylic on paper laid down on canvas;
signed with the initials and dated
lower right;
19 3/4 × 26 3/8 in.*

180 000 - 280 000 €



Jean DUBUFFET

1901 - 1985

Site avec 8 personnages – 1981

Fr

L'œuvre de Jean Dubuffet présentée ici s'intitule *Site avec 8 personnages*. Elle s'inscrit dans une série d'acryliques sur papier que l'artiste réalise de 1981 à 1982. Cette année particulièrement prolifique dans la carrière de Dubuffet voit l'émergence du terme de psycho-site, influencé par l'intérêt de l'artiste pour les ouvrages du Docteur Hans Prinzhorn sur l'art psychopathique. Désignant un lieu dans lequel apparaissent, en nombre variable, quelques personnages en pied, le psycho-site efface les repères spatio-temporels laissant le spectateur dans l'indétermination. De même, les personnages sont identifiés comme des « idées de personnages qui peuplent ces idées de sites ». Dénués de caractéristiques particulières, composés d'une tête, un corps sans bras apparents, deux jambes, à l'image d'un dessin d'enfant, ils semblent exécutés à une échelle trop grande pour le site, lui-même divisé en espaces dans lesquels les personnages sont à l'étroit. Chaque compartiment enferme un ou plusieurs personnages, de profil ou de face, et est délimité par une

frontière de couleur, renforcée ou non par une seconde. Les couleurs employées, particulièrement vives, varient du bleu au rouge, en passant par le jaune, utilisant ainsi une grande partie du spectre chromatique et s'affirmant sur le fond blanc de l'espace négatif.

En effet, Jean Dubuffet s'affranchit du langage artistique codifié de ses contemporains et s'exclut de toute classification. « L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a faits pour lui; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom: ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle. » La palette mais aussi l'énergie visuelle déployée dans ce psycho-site en témoignent et inscrivent le tableau parmi les pièces représentatives de Jean Dubuffet. Véritable pionnier au sein de la scène européenne d'après-guerre, l'initiateur de l'Art Brut place l'instinct, la folie, la violence, la passion, au centre de sa peinture, reléguant les notions de raison et d'analyse au second plan. *Site avec 8 personnages* incarne cette volonté sans aucune mesure, déstabilisant ainsi nos spectres de lecture.

En

The work by Jean Dubuffet presented here is called *Site Avec 8 Personnages*. It is part of a series of acrylics on paper that the artist painted between 1981 and 1982. This particularly productive year in Dubuffet's career witnessed the emergence of the term psycho-site, influenced by the artist's interest in Dr Hans Prinzhorn's books on psychopathic art. Describing a place wherein there are a variable number of standing characters, the psycho-site erases spatiotemporal reference points, leaving the viewer in a state of uncertainty. Also, the characters are classified as "ideas of characters that inhabit these ideas of sites". They are stripped of any specific characteristics, made up of a head, a body with no visible arms, and two legs, like a child's drawing, and seem too large in scale for the site that is divided into spaces in which the characters are cramped. Each compartment, bordered by a coloured boundary, sometimes reinforced by a second boundary, encloses one or two characters, seen from the side or face-on. Particularly vivid colours are

used, ranging from blue to yellow and red, employing a large part of the colour spectrum and standing out starkly against the white background of the negative space.

Indeed, Jean Dubuffet liberated himself from the codified artistic language of his peers and excluded himself from any classification. "Art does not lie down in the beds made for it. It runs away as soon as you pronounce its name. What it likes is to be incognito. Its best moments are when it forgets its own name." The palette and the visual energy brought into play in this psycho-site bear witness to that and make this work one of Jean Dubuffet's most iconic. The founder of Art Brut, a veritable pioneer on the European post-war scene, made instinct, madness, violence, and passion the essence of his paintings, pushing the notions of reason and analysis into the background. *Site avec 8 Personnages* embodies this boundless desire, disrupting the spectrum of our reading.



Robert COMBAS

Né en 1957

**Potage cube et casquette Buitoni
1985**

Acrylique sur toile
Signée à la verticale à droite «Combas»
214 × 145 cm

Provenance:

Galerie C.H. Le Chanjour, Nice
Vente, Paris, Étude Cornette de Saint
Cyr, 11 juin 1990, lot 45
Acquis au cours de cette vente
par l'actuel propriétaire

Titre complet: «Potage cube et casquette
Buitoni: course cycliste sur vélo de
chair en peau. La descente du collet
monté est rude. D'ailleurs, Peter
Vandepute doit freiner et son vélo a
failli se cabrer. Les touristes bleges
et hollandais sont nombreux à "se
les casser" sur la montagne afin de
voir passer le peloton de cyclistes
branleurs. Ils mitraillent sec à
l'instamatic jetable en plastique. Peter
Vandepute porte la marque potage en cube
car il fait pas les choses comme tout le
monde. Il a choisi une marque rouillée.
C'est parce qu'il paraît qu'il est P.D.
(sans G.)».

Cette œuvre est enregistrée
dans les Archives de l'artiste.

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

*Acrylic on canvas;
signed vertically on the right
84 1/4 × 57 1/8 in.*

80 000 - 120 000 €



Robert COMBAS

Né en 1957

**Potage cube et casquette Buitoni
1985**

Fr

Potage cube et casquette Buitoni, la seconde œuvre présentée représente une « course cycliste sur vélo de chair en peau ». Un personnage enfourche un autre. « D'ailleurs, Peter Vandepute doit freiner et son vélo a failli se cabrer. Les touristes belges et hollandais sont nombreux à « se les casser » sur la montagne afin de voir passer le peloton de cyclistes branleurs. Ils mitraillent sec à l'instamatic jetable en plastique. Peter Vandepute porte la marque potage en cube car il fait pas les choses comme tout le monde. Il a choisi une marque rouillée. C'est parce qu'il paraît qu'il est P.D. (sans G.) », dit Combas dans le sous-titre explicatif de l'œuvre. En effet, dans les années 1980, la thématique de l'homosexualité fait polémique. La pandémie du sida qui s'abat sur la communauté instaure soupçon voire la condamnation morale pour des raisons religieuses.

En

Potage cube et casquette Buitoni, the second work presented depicts a "cycling race on a skin-and-flesh bicycle". One character straddles another. "What's more, Peter Vandepute has to brake and his bike almost rears up. A large number of Belgian and Dutch tourists "bust their asses" up the mountain to see the peloton of wanker cyclists go past. They snap away briskly with their disposable plastic Instamatic cameras. Peter Vandepute wears the bouillon cube brand because he does things differently to everyone else. He's chosen a tin box brand. That's because apparently, he is queer, but not as folk", explains Combas in the explanatory subtitle for the work. Indeed, in the 1980s, the theme of homosexuality was a controversial one, given that the AIDs pandemic which had stricken the community brought with it suspicion and even condemnation for religious reasons.



Philippe HIQUILY

1925-2013

Femme de l'Estoril – 1967

Laiton sur socle en bois peint

Signé à droite du visage «Hiquily»

Pièce unique

236 × 146 × 54 cm

Dimensions du socle: 11,5 × 133 × 82 cm

Provenance:

Collection Pierre et São Schlumberger
(acquis directement auprès de l'artiste)

Collection Paul-Albert Schlumberger

Collection particulière (1997)

Vente, New York, Sotheby's,

12 novembre 2014, lot 139

Acquis au cours de cette vente

par l'actuel propriétaire

Bibliographie:

Philippe Hiquily - Catalogue Raisonné

1948-2011, Volume 1, Éditions Loft,

Paris, 2012, reproduit en couleur

sous le n°242, p. 209

(un exemplaire similaire plus petit)

Cette œuvre a été authentifiée

par le Comité Hiquily, France.

Un certificat d'authenticité pourra être

obtenu auprès du Comité Hiquily (sur

demande et à la charge de l'acquéreur).

Brass on wood base; signed on the right

of the face; unique piece;

92 1/8 × 57 × 21 in.

80 000 - 120 000 €



Philippe HIQUILY

1925 - 2013

Femme de l'Estoril – 1967



Baltasar Lobo, *Au soleil*, 1971, vendu par Artcurial à Monaco, en juillet 2023

Fr

Pendant près de 65 ans, c'est avec charme, poésie et humour que Philippe Hiquily a exploré les formes et les courbes des figures féminines comme pour mieux capter et extraire leur sensualité.

Femme de l'Estoril, réalisée en 1967, se dresse sur 2m36 de hauteur. Assise, ses jambes sensuellement repliées sur le côté, les seins pointant, cette femme érotisée se distingue par le contraste entre la taille marginale de la tête et le reste de ses attributs.

Avec cette *Femme de l'Estoril* monumentale l'artiste exprime plus que jamais son amour pour les femmes.

En

For almost 65 years, Philippe Hiquily has explored the shapes and curves of female figures with charm, poetry and humour, as if to better capture and extract their sensuality.

Femme de l'Estoril, created in 1967, stands 2.36 metres high. Seated, her legs sensually folded to the side, her breasts jutting out, this eroticized woman stands out for the contrast between the small size of her head and the rest of her attributes.

With this monumental *Femme de l'Estoril*, the artist expresses more than ever his love for women.



Robert COMBAS

Né en 1957

Les liaisons dangereuses – 1989

Acrylique, tissu, plastique et collage
sur toile dans cadre de l'artiste
Signée et datée à la verticale à droite
sur la tranche du cadre
162 × 130 cm

Provenance:

Collection particulière, Belgique

Bibliographie:

Robert Combas, Éditions
de La Différence, Paris, 1991,
reproduit p. 136
J. Vital, *Vingt ans, bilan sans
perspective*, Éditions de La Différence,
Paris, 1996, reproduit p. 575

Titre complet: «Les liaisons
dangereuses: la comtesse du Bougeoir et
le chevalier de la Tour en branle lient
leur pacte diabolique. Ils manigancent
de séduire, par l'intermédiaire du
chevalier une jeune Duchesse prude
et chaste, mariée à un vieux monsieur
charitable. Ils complotent des jeux
dangereux car le chevalier et la
comtesse ont tous deux une passion
commune. Mais ils sont pervers. L'Abbé
PREVOST qui était derrière les rideaux a
attrapé un LUMBAGO, en TOUT ENTENDANT».

Cette œuvre est enregistrée
dans les Archives de l'artiste.

*Acrylic, fabric, plastic and collage
on canvas in the artist's frame;
signed and dated vertically on the right
on the side of the frame;
63 3/4 × 51 1/4 in.*

80 000 - 120 000 €



Robert COMBAS

Né en 1957

Les liaisons dangereuses – 1989

Fr

Les liaisons dangereuses représentent un homme et une femme dénudés célébrant leur amour. L'homme tend une rose à sa compagne. Se regardant dans le blanc des yeux, ils se déposent mutuellement une couronne fleurie ou végétale sur la tête. L'originalité du tableau tient en la présence d'éléments en plastique entourant la scène et l'auréolant du sceau de la nature, validant leur union. Prenant le contrepied de cette scène, un personnage d'église s'impose entre les deux personnages. Son sourire glacial dit sa désapprobation. Une caricature est collée sur son accoutrement qui contraste avec la nudité des amants. Le titre fait référence au roman de Pierre Choderlos de Laclos publié en 1782 qui narre le duo pervers de deux nobles manipulateurs dans la tradition du libertinage de mœurs, que l'ecclésiastique représenté par Combas semble combattre.

En

Les liaisons dangereuses depicts a naked man and woman celebrating their love. The man holds out a rose to his companion. Staring deep into each other's eyes, they are placing a crown of flowers or plants on each other's head. The painting's originality lies in the presence of plastic elements surrounding the scene with the seal of nature, validating their union. Taking the opposing stance in this scene, a figure from the church intrudes between the couple. His icy smile conveys his disapproval. A caricature is stuck onto his garb which contrasts with the nudity of the lovers. The title is a reference to the novel by Pierre Choderlos de Laclos published in 1782, which tells the story of two manipulative aristocrats in the tradition of moral libertinism, that the member of the church depicted by Combas appears to be fighting against.





ARTCURIAL



René MAGRITTE (1898-1967)
La Tempête, 1931
Huile sur toile
54 × 73 cm

Estimation : 1 400 000 - 1 800 000 €

IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Vente du soir & vente du jour

Ventes aux enchères :

Mardi 5 & mercredi 6 décembre 2023
19h & 14h

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :

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

www.artcurial.com

ARTCURIAL



Victor VASARELY (1906-1997)
Raole - 1985
Acrylique sur toile
82,50 × 62,50 cm
Estimation : 50 000 - 70 000 €

POST-WAR & CONTEMPORAIN

Vente du jour

Vente aux enchères :

Mercredi 6 décembre 2023 - 16h30

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :

Sara Bekhedda
+33 (0)1 42 99 20 25
sbekhedda@artcurial.com

www.artcurial.com

ARTCURIAL



Claire TABOURET (Née en 1981)
Les enfants (série Les insoumis) - 2012
Acrylique sur toile
50 × 65 cm
Estimation : 50 000 - 70 000 €

TWENTY ONE CONTEMPORARY

Vente aux enchères :

Mercredi 6 décembre 2023 - 19h

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :

Arnaud Oliveux
+33 (0)1 42 99 16 28
aoliveux@artcurial.com

www.artcurial.com

ARTCURIAL



José CRUZ HERRERA (1890 - 1972)

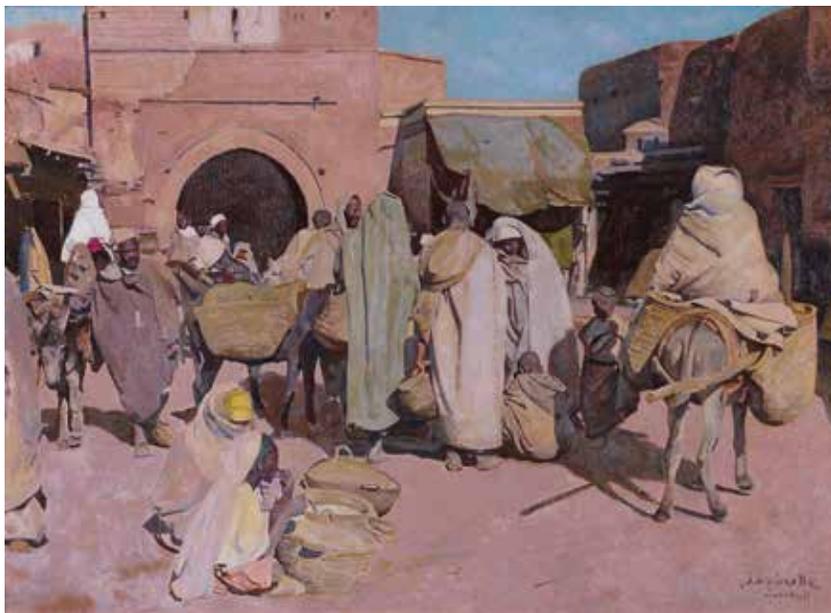
Beautés marocaines

73 × 92 cm

Estimation : 80 000 - 120 000 €
800 000 - 1 200 000 MAD

Jacques MAJORELLE (1886-1962)
Bab el Khemis, zaouia Sidi Khanem,
circa 1940, 75,50 × 106 cm

Estimation : 300 000 - 500 000 €
3 000 000 - 5 000 000 MAD



Ventes en préparation UN HIVER MAROCAIN

Majorelle & ses Contemporains

Art Moderne & Contemporain
Marocain & International

Art Contemporain Africain

Ventes aux enchères :

Samedi 30 décembre 2023

La Mamounia, Marrakech

Contact :

Florence Conan
+33 (0)1 42 99 16 15
fconan@artcurial.com

www.artcurial.com

ARTCURIAL

// *Motorcars*



951 Ferrari 340 America Barchetta Touring Superleggera
Vendue 5 706 000 € à Rétromobile 2023

Vente en préparation

RÉTROMOBILE 2024

Clôture du catalogue :
Début janvier

Vente aux enchères :
Vendredi 2 février 2024
7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :
+33 (0)1 42 99 20 73
motorcars@artcurial.com
artcurial.com/motorcars



JOHN TAYLOR

LUXURY REAL ESTATE SINCE 1864



V2480VA | VILLA - VALBONNE

LES PLUS BELLES TRANSACTIONS
PORTENT TOUJOURS LA MÊME SIGNATURE

UNE SOCIÉTÉ DU GROUPE ARTCURIAL

JOHN TAYLOR VALBONNE | 13 avenue Saint-Roch - 06560 VALBONNE - Tel. +33 4 93 12 36 36 - valbonne@john-taylor.com
UN RÉSEAU INTERNATIONAL | FRANCE ■ MONACO ■ ITALIE ■ SUISSE ■ ESPAGNE ■
MALTE ■ PORTUGAL ■ 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 régie 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 quelques défauts n'implique pas l'absence de tout 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.

e) Les biens d'occasion (tout ce qui n'est pas neuf) ne bénéficient pas de la garantie légale de conformité conformément à l'article L 217-2 du Code de la consommation.

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. Le lot non adjugé pourra être vendu après la vente dans les conditions de la loi sous réserve que son prix soit d'au moins 1.500 euros.

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 700 000 euros:
26 % + TVA au taux en vigueur.
 - De 700 001 à 4 000 000 euros:
20% + TVA au taux en vigueur.
 - Au-delà de 4 000 001 euros:
14,5 % + 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 par 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 90^e 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) Sous réserve de dispositions spécifiques à la présente vente, 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 réclament 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 vidéo. 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 meubles 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 judiciaire compétent du ressort de Paris (France). Le Conseil des Ventes Volontaires, 19 avenue de l'Opéra - 75001 Paris peut recevoir des réclamations en ligne (www.conseildesventes.fr, rubrique « Réclamations en ligne »).

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-15_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 made by 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 by Artcurial SAS 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.

e) Second-hand goods (anything that is not new) do not benefit from the legal guarantee of conformity in accordance with article L 217-2 of the Consumer Code.

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 of 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 who would 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. The lot not auctioned may be sold after the sale in accordance with the law, provided that its price is at least 1,500 euros.

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 700,000 euros: 26 % + current VAT.
 - From 700,001 to 4,000,000 euros: 20 % + current VAT.
 - Over 4,000,001 euros: 14,5 % + 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 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) With reservation regarding the specific provisions of this sale, 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/responsibility 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. The Conseil des Ventes Volontaires, 19 avenue de l'Opéra - 75001 Paris can receive online claims (www.conseildivesventes.fr, section "Online claims").

PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

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

Bank:



V-15_UK

ARTS DES XX^e & XXI^e SIÈCLES

Art Contemporain Africain
Spécialiste junior
Margot Denis-Lutard, 16 44

Art-Déco / Design

Directrice:
Sabrina Dolla, 16 40
Spécialiste:
Justine Posalski, 20 80
Catalogueurs:
Edouard Liron, 20 37
Eliette Robinot, 16 24
Administratrice senior:
Pétronille Esclattier, 20 42
Consultants:
Design Italien: Justine Despretz
Design Scandinave: Aldric Speer
Design: Thibault Lannuzel

Bandes Dessinées

Expert: Éric Leroy
Spécialiste:
Saveria de Valence, 20 11
Administrateur junior:
Quentin Follut, 20 19

Estampes & Multiples

Directrice: Karine Castagna
Administrateur - catalogueur:
Florent Sinnah, 16 54
Administrateur junior:
Quentin Follut, 20 19
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
Administratrices junior:
Louise Eber, 20 48

Photographie

Catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13

Post-War & Contemporain

Directeur: Hugues Sébilleau
Recherche et certificat:
Jessica Cavallero
Louise Eber
Spécialiste junior:
Sophie Cariguel
Catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13
Administratrices junior:
Louise Eber, 20 48
Sara Bekhedda

Urban Art

Directeur: Arnaud Oliveux
Administrateur - catalogueur:
Florent Sinnah, 16 54
Administrateur junior:
Quentin Follut, 20 19

ARTS CLASSIQUES

Archéologie & Arts d'Orient

Spécialiste:
Lamia Içame, 20 75
Administratrice:
Solène Carré
Expert Art de l'Islam:
Romain Pingannaud

Art d'Asie

Expert:
Qinghua Yin
Administratrice junior:
Shenyang Chen, 20 32

Livres & Manuscrits

Directeur:
Frédéric Harnisch, 16 49
Administratrice junior:
Émeline Duprat, 16 58

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

Directeur:
Matthieu Fournier, 20 26
Catalogueur:
Blanche Llaurens
Spécialiste junior:
Matthias Ambroselli
Administratrice:
Margaux Amiot, 20 07
Administratrice junior:
Léa Pailler, 20 07

Mobilier & Objets d'Art

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

Orientalisme

Directeur:
Olivier Berman, 20 67
Administratrice - catalogueur:
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, 17 10

ARTCURIAL MOTORCARS

Automobiles de Collection

Directeur général:
Matthieu Lamoure
Directeur adjoint:
Pierre Novikoff
Spécialistes:
Antoine Mahé, 20 62
Xavier Denis
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-Légrand
Expert: Geoffroy Ader
Consultant:
Gregory Blumenfeld
Administratrice:
Céleste Clark, 16 51

Joaillerie

Directrice: Valérie Goyer
Catalogueur:
Pauline Hodée
Administratrice senior:
Louise Guignard-Harvey, 20 52

Mode & Accessoires de luxe

Responsable:
Alice Léger, 16 59
Administratrice:
Emilie Martin,
+33 1 58 56 38 12

Stylomania

Administratrice:
Juliette Leroy-Prost, 17 10

Vins fins & Spiritueux

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

INVENTAIRES & COLLECTIONS

Directeur: Stéphane Aubert
Chargés d'inventaires:
Maxence Miglioretti, 20 02
Elisa Borsik
Administrateur:
Thomas Loiseaux, 16 55
Consultante: Catherine Heim
Directrice des partenariats:
Marine de Miollis

COMMISSAIRES- PRISEURS HABILITÉS

Stéphane Aubert
Francis Briest
Matthieu Fournier
Juliette Leroy-Prost
Anne-Claire Mandine
Maxence Miglioretti
Arnaud Oliveux
Hervé Poulain

FRANCE

Région Aquitaine

Directrice: Julie Valade
jvalade@artcurial.com

Bordeaux

Marie Janoueix
+33 (0)6 07 77 59 49
mjanoueix@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 Fermat - 31000 Toulouse
+33 (0)5 62 88 65 66
v.vedovato@artcurial-
toulouse.com

ARTCURIAL

7, rond-point des Champs-Élysées Marcel Dassault 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

International senior advisor:
Martin Guesnet, 20 31

Allemagne

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

Belgique

Directrice: Vinciane de Traux
Office Manager & Fine Art Business
Developer: Simon van Oostende
Office Manager - Partnerships & Events:
Magali Giunta
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

Italie

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

Artcurial Maroc

Directeur: Olivier Berman
Directrice administrative: Soraya Abid
Administratrices junior:
Lamyae Belghiti
Widad Outmghart
Résidence Asmar - Avenue Mohammed VI
Rue El Adarissa - Hivernage
40020 Marrakech
+212 524 20 78 20

Artcurial Monaco

Directrice : Olga de Marzio
Responsable des opérations et de
l'administration: Manon Dufour
Monte-Carlo Palace
3/9 boulevard des Moulins
98000 Monaco
+377 97 77 51 99

ARTCURIAL BEURRET BAILLY WIDMER

Bâle

Schwarzwaldallee 171
4058 Bâle
+41 61 312 32 00
info@bbw-auktionen.com

Saint-Gall

Unterstrasse 11
9001 Saint-Gall
+41 71 227 68 68
info@galeriewidmer.com

Zurich

Kirchgasse 33
8001 Zurich
+41 43 343 90 33
info@bbw-auktionen.com

COMITÉ EXÉCUTIF

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

ASSOCIÉS

Directeurs associés:

Stéphane Aubert
Olivier Berman
Sabrina Dolla
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure
Arnaud Oliveux
Marie Sanna-Legrand
Hugues Sébilleau
Julie Valade

Conseil de surveillance et stratégie

Francis Briest, président

Conseiller scientifique et culturel:

Serge Lemoine

GROUPE ARTCURIAL SA

Président directeur général:
Nicolas Orłowski

Directrice générale adjointe:
Joséphine Dubois

Président d'honneur:
Hervé Poulain

Conseil d'administration:
Francis Briest
Olivier Costa de Beauregard
Natacha Dassault
Thierry Dassault
Carole Fiquémont
Marie-Hélène Habert
Nicolas Orłowski
Hervé Poulain

JOHN TAYLOR

Président directeur général:
Nicolas Orłowski

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: Emmanuelle Roncola

Responsable service juridique clients:
Léonor Augier

Service client :
Marieke Baujard, 20 71 ou 17 00

Comptabilité des ventes

Responsable: Nathalie Higuieret
Comptable des ventes confirmé: Audrey Couturier
Comptables: Jessica Sellahannadi
Anne-Claire Drauge
Laura Goujon
Chloé Katherine
20 71 ou 17 00

Comptabilité générale

Responsable: Sandra Margueritat Lefevre
Comptables:
Arméli Itoua
Aïcha Manet
Gestionnaire experts et apporteurs:
Anna Ercolani
Aide comptable: Romane Herson

Responsable administrative des ressources humaines:

Isabelle Chênais, 20 27

Service photographique des catalogues
Fanny Adler, Stéphanie Toussaint

Logistique et gestion des stocks

Directeur: Éric Pourchot
Responsables de stock: Lionel Lavergne
Joël Laviolette
Vincent Mauriol
Lal Sellahanadi
Coordinatrice logistique:
Gabrielle Moronvallé
Magasiniers: Clovis Cano
Denis Chevallier
Jason Tilot
Ismaël Bassoumba
Brayan Monteiro

Transport et douane

Responsable: Marine Viet, 16 57
Clerc: Marine Renault, 17 01
Clerc débutant: Béatrice Fantuzzi
Assistante spécialisée: Isabelle Bacqueyrisses
shipping@artcurial.com

Services généraux

Responsable: Denis Le Rue

Bureau d'accueil

Responsable accueil, Clerc Live et PV: Denis Le Rue
Mizlie Bellevue
Justine Deligny
Laura Desjambes

Ordres d'achat, enchères par téléphone

Directrice: Kristina Vrzests, 20 51
Adjointe de la Directrice: Marie Auvard
Administratrice junior: Pauline Senlecq
bids@artcurial.com

Marketing

Directrice: Lorraine Calemard, 20 87
Chefs de projet: Claire Corneloup, 16 52
Samantha Demay, +33 1 42 25 64 38
Chef de projet junior: Pauline Leroy, 16 23
Assistante: Daria Prokofyeva
Responsable Studio Graphique:
Aline Meier, 20 88
Graphistes juniors: Rose de La Chapelle, 20 10
Camille Janiec, 64 73
Responsable CRM: Alexandra Cosson
Chargée CRM: Géraldine de Mortemart, 20 43

Relations Extérieures

Directrice: Anne-Laure Guérin, 20 86
Attachée de presse: Deborah Bensaid, 20 76
Assistante presse: Alix Carron, 60 24
Community Manager: Romane Dède, 20 82

Régisseur: Mehdi Bouchekout

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

Les lots de petite taille (livres, sculptures figurines, vases, tableaux) jusqu'à 1 mètre peuvent être remis après la vente à l'Hôtel Marcel Dassault sans rendez-vous. Les lots volumineux sont transportés dans nos entrepôts où ils peuvent être récupérés 72 heures après la vente. Le retrait s'effectue sur rendez-vous auprès de stocks@artcurial.com uniquement. 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

Small items (books, sculptures, figurines, vases, paintings) up to 1 metre can be collected after the sale at the Hôtel Marcel Dassault without an appointment. Large lots will be sent to our warehouses, where they can be collected 72 hours after the sale. Purchased lots may be collected by appointment only at stocks@artcurial.com. You will receive confirmation by return with details of the storage location and the time slot selected.

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: _____

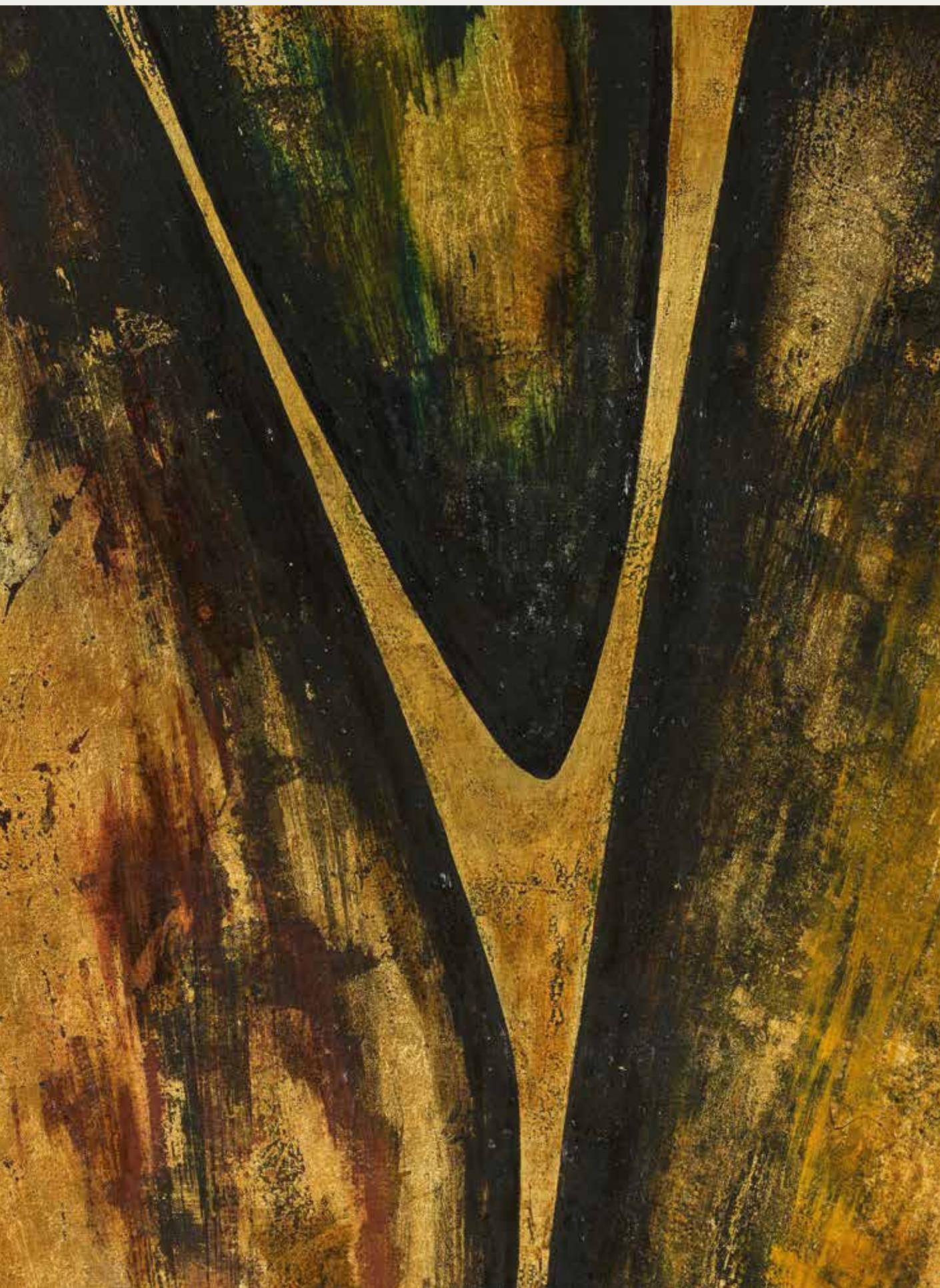
Signature:



lot n°49, Jean-Michel Basquiat, *The elephant*, 1986
(détail) p.120

lot n°41, Antoni Tàpies, *Matière-fauteuil*, 1966
(détail) p.90







lot n°44, César, *Plaque à ailettes*, 1965-83
(détail) p.100

POST-WAR & CONTEMPORAIN

Mardi 5 décembre 2023 - 19h30
artcurial.com



ARTCURIAL