

# ART CONTEMPORAIN 1

LUNDI 31 MAI 2010
PARIS – HÔTEL MARCEL DASSAULT
20H




**ARTCURIAL**
**BRIEST – POULAIN – F.TAJAN**

**Hôtel Marcel Dassault**
**7, Rond-Point des Champs-Élysées**
**75008 Paris**

## ASSOCIÉS

**Francis Briest**, Co-Président
Hervé Poulain
**François Tajan**, Co-Président

## DIRECTEURS ASSOCIÉS

Violaine de La Brosse-Ferrand,
Martin Guesnet, Fabien Naudan

## ART CONTEMPORAIN 1
## VENTE N° 1786

**Commissaire-priseur :**
**Francis Briest**

**Spécialistes :**
**Martin Guesnet,**
**directeur associé**
**+33 1 42 99 20 31**
**mguesnet@artcurial.com**

**Hugues Sébilleau,**
**Arnaud Oliveux, spécialistes**
**+33 1 42 99 16 35 / 28**
**hsebilleau@artcurial.com**
**aoliveux@artcurial.com**

**Gioia Sardagna Ferrari,**
**spécialiste Italie**
**+33 1 42 99 20 36**
**gsardagnaferrari@artcurial.com**

**Harold Wilmotte,**
**spécialiste junior**
**+33 1 42 99 96 24**
**hwilmotte@artcurial.com**

## EXPOSITIONS PUBLIQUES :

**Jeudi 27 mai**
11–19h
**Vendredi 28 mai**
11–19h
**Samedi 29 mai**
11–19h
**Dimanche 30 mai**
11–19h

## VENTE LE LUNDI 31 MAI À 20H

**Catalogue visible sur internet**
**www.artcurial.com**

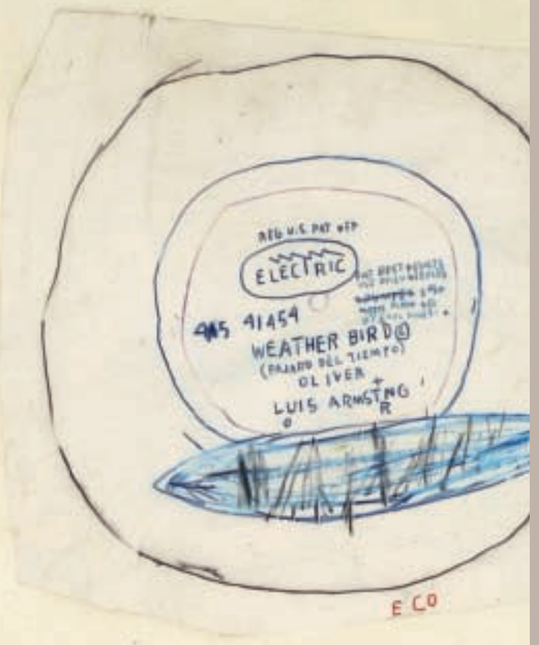
**Comptabilité vendeurs :**
Sandrine Abdelli
**+ 33 1 42 99 20 06**
**sabdelli@artcurial.com**

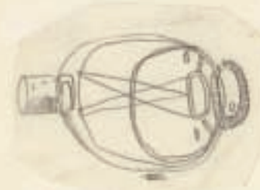
**Comptabilité acheteurs :**
Nicole Frèrejean
**+ 33 1 42 99 20 45**
**nfrerejean@artcurial.com**

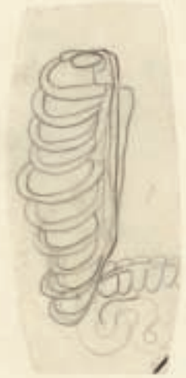
---

**Ordres d'achat, enchères par téléphone :**
Marianne Balse
**+ 33 1 42 99 20 51**
**bids@artcurial.com**

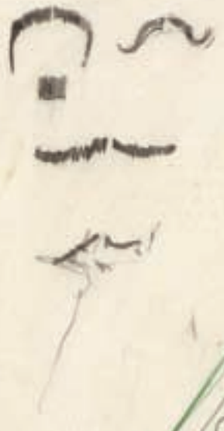










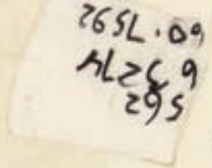


















## Index


**A**
ADAMI, Valerio (né en 1935) — **72, 73**
ANDRE, Carl (né en 1935) — **14, 41**
APPEL, Karel (1921-2006) — **99**
ARMAN (1928-2005) — **86, 89, 94**
ATLAN, Jean-Michel (1913-1960) — **58**

**B**
BARRE, Martin (1924 - 1993) — **1, 5, 38, 39**
BARRY, Robert (né en 1936) — **3**
BASQUIAT, Jean-Michel (1960-1988) — **80, 81**
BEN (né en 1935) — **88**
BERTRAND, Jean-Pierre (né en 1937) — **2A**
BETTENCOURT, Pierre (né en 1917) — **102**

**C**
BOETTI, Alighiero e (1940-1994) — **84**
CALDER, Alexander (1898-1976) — **65 à 68**
CARDENAS, Augustin (né en 1927) — **98**
CARO, Anthony (né en 1924) — **30**
CESAR (1921-1998) — **87**
CHRISTO, Christo Javacheff, dit (né en 1935) — **90 à 92**
CLEMENTE, Francesco (né en 1952) — 82

**D**
DADO (né en 1933) — **103**
DEBRE, Olivier (1920-1999) — **34, 60**
DORAZIO, PIERO (1927-2005) — **43**

**E**
ERRO, Gudmundur (né en 1932) — **75**

**F**
FLAVIN, Dan (1933-1996) — **13**
FRANCIS, Sam (1923-1994) — **33**
FRIZE, Bernard (né en 1949) — **2, 40**

**H**
HANTAI, Simon (1922-2008) — **44A à 55**
HARTUNG, Hans (1904-1989) — **59, 63, 64**
HUTCHINSON, Peter (né en 1930) — **12**

**J**
JOHNSON, Larry (né en 1959) — **23**

**K**
KLASEN, Peter (né en 1935) — **70**
KOLAR, Jiri (né en 1914) — **27**
KOSUTH, Joseph (né en 1945) — **9**

**L**
LALANNE, François Xavier (1927-2008) — **97A**
LANSKOY, André (1902-1976) — **57, 62**
LAWLER, Louise (née en 1947) — **19**
LEVINE, Sherrie (née en 1947) — **16 à 18**
LEWITT, Sol (1928 - 2007) — **4**

**M**
MAC COLLUM, Allan (né en 1944) — **20**
MARTIN, Agnès (1912 - 2004) — **6**
MATHIEU, Georges (né en 1921) — **61**
MEANI, Angelo (1906-1977) — **29**
MEESE, Jonathan (né en 1977) — **77**
MERZ, Mario (1924-2003) — **83**
MORELLET, François (né en 1926) — **37**
MOSHER, Kirsten — **24**
MUSIC, Zoran Antonio (1909-2005) — **104 à 106**

**O**
OPPENHEIM, Dennis (né en 1938) — **10**

**P**
PENCK, A.R. (né en 1939) — **78, 79**
POLIAKOFF, Serge (1900-1969) — **56**
PRINA, Stephen (né en 1954) — **22**

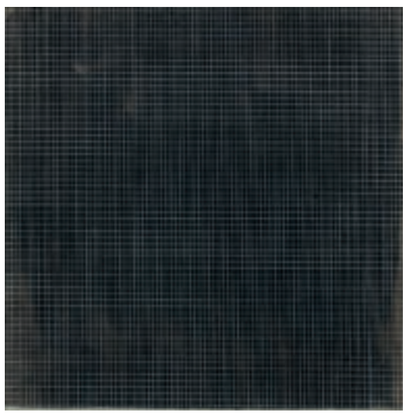
**R**
RANCILLAC, Bernard (né en 1931) — **74**
REBEYROLLE, Paul (1926-2005) — **28, 100, 101**
RUFF, Thomas (né en 1958) — **15**

**S**
SERRA, Richard (né en 1939) — **32**
SICILIA, José Maria (né en 1954) — **85**
SMITHSON, Robert (1938-1973) — **11**
SONNIER, Keith (né en 1941) — **42**
SPOERRI, Daniel (né en 1930) — **93**

**T**
TAKIS, Vassiliakis (né en 1925) — **95**
TELEMAQUE, Hervé (né en 1937) — **69, 71**
TURRELL, James (né en 1943) — **7**

**V**
VASARELY, Victor (1906 - 1997) — **35, 36, 96, 97**
VIALLAT, Claude (né en 1936) — **44**
VOSS, Jan (né en 1936) — **25, 26**

**W**
WALLACE, Ian (1946-2007) — **21**
WEINER, Lawrence (né en 1940) — **8**



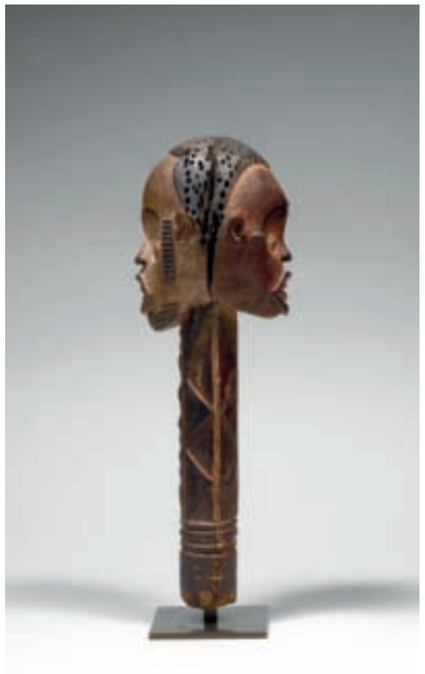
Agnes Martin, Sans Titre, 1964
Lot 6



Toyen, Composition Géométrique, 1926
Vente Art Moderne 1er juin



Louis-Jean-François Lagrenée, L'amour à l'affût, 1779
Vente Tableaux Anciens 21 juin



Baton de Chef Igala, Nigéria (Janus)

Le « projet minimal » rend hommage à une aventure qui s'est cristallisée, dès le début des années 80, autour de l'art minimal et conceptuel dont tous les plus grands noms sont ici rassemblés : les œuvres de Carl Andre, Dan Flavin et Robert Smithson y côtoient librement celles de Sol LeWitt, Laurence Weiner et Joseph Kosuth. Etrangers aux effets de mode qu'ils ont su devancer, les choix du collectionneur ont toujours été guidés par ses propres désirs, privilégiant le meilleur d'une période sur une sélection éparse de genres et d'époques. Le « projet minimal » s'enrichit toutefois d'incursions dans d'autres territoires de l'art et du temps, incluant des tableaux anciens, des pièces de design, d'art tribal ou encore d'art moderne, tels cette élégante *Composition abstraite* de Marie Toyen et ce canapé *Elephanteau* de Jean Royère.

Hors ces choix hétérodoxes, le « projet minimal » apparaît dans sa formidable unité. Ces œuvres affichent toutes l'ambition d'un art littéral. Dans le sillage du constructivisme qui mettait à l'honneur le matériau, ces formes géométriques et unitaires s'offrent d'abord à voir pour ce qu'elles sont : de simples objets, dont les qualités strictement visuelles suspendent toute lecture émotive ou symbolique. Mais de la sensualité d'Agnes Martin à la sophistication froide d'un James Turrell, c'est toute la variété des propositions minimalistes que la collection met au jour.

Contrairement aux tableaux traditionnels, fenêtres ouvertes sur des espaces imaginaires, les œuvres minimales s'intègrent pleinement dans « l'espace réel » et ne prennent sens qu'in situ, en vertu du contexte architectural dans lequel elles s'inscrivent. Plusieurs d'entre elles relèvent de l'installation ou de l'environnement. Si Carl Andre réalise des pièces qui matérialisent cet espace, c'est en le teintant de lumière que Dan Flavin lui procure une consistance. Parce qu'elles se déploient dans le même espace que celui du spectateur, ces œuvres s'imposent immédiatement à l'expérience. Disposées sur des murs, dans des angles ou sur le sol, elles ne se dévoilent pas seulement au regard mais sollicitent le corps tout entier. Aussi, plus que des objets, l'art minimal révèle à l'attention critique les conditions par lesquelles nous les éprouvons comme œuvre d'art, dans l'espace et dans la durée.

L'unité de ce « projet » tient enfin et surtout à l'éloge du manque qui caractérise au moins autant la nature des œuvres collectionnées que la démarche du collectionneur. Chacune de ces pièces célèbre à sa manière les vertus poétiques de l'interstice : c'est là où il n'y a pas d'œuvre que l'œuvre se fait. Entièrement livrées à la fascination du vide, les grilles d'Agnès Martin font discrètement écho à la quête de l'invisible qui irrigue le travail de Thomas Ruff. Si Carl Andre et Dennis Oppenheim s'attachent, chacun dans leur génie propre, à révéler l'espace négatif, Robert Smithson rend palpable ce paysage manquant dont la carte est la trace. L'art dématérialisé d'un Wiener ou d'un Kosuth s'attèle moins à produire des objets que des significations.

Cette assomption du manque est aussi au cœur de la démarche du collectionneur qui a nourri sa propre pratique d'une réflexion sur l'essence de la collection. Cette « rumination dématérialisée » est née de l'absence des œuvres, conservées en dehors de son lieu de vie, pour la plupart au MAMCO de Genève. Collection manquante, à la fois conceptuelle et réelle, le « projet minimal » s'est aussi virtuellement enrichi de l'ensemble des œuvres que le collectionneur a désiré puis renoncé à acquérir au fil des rencontres manquées. Ainsi, le collectionneur a pris pour devise la phrase de Freud, traduite par Lacan : « là où fut ça, il me faut advenir ». Faire émerger le « ça », c'est pointer la force du désir, toujours en attente de comblement, qui préside à l'activité de rassemblement. La collection est par nature incomplète, toujours séparée d'un achèvement qui pour être hors d'atteinte n'est pas hors de poursuite. En dernier ressort, l'ultime manière d'être collectionneur consiste à cesser de l'être en se délestant d'une partie de ses acquisitions. Vendre la collection, c'est réinstaurer le manque comme valeur et réaffirmer le caractère transitoire de toute possession. Le collectionneur a tutoyé des objets qui n'ont jamais fait que passer, de sorte qu'il nous semble aujourd'hui qu'il n'en a jamais été vraiment le propriétaire, et que cette nuée d'œuvres, momentanément arrêtée en un carrefour, devait inéluctablement retourner à la dispersion d'où elle vient, s'envoler vers d'autres lieux, rejoindre d'autres mains.

Agnès Lepicard



Jean Royère, Canapé *Eléphanteau*, 1952
Vente Design 14 juin

1

**Martin BARRE**
(1924 - 1993)

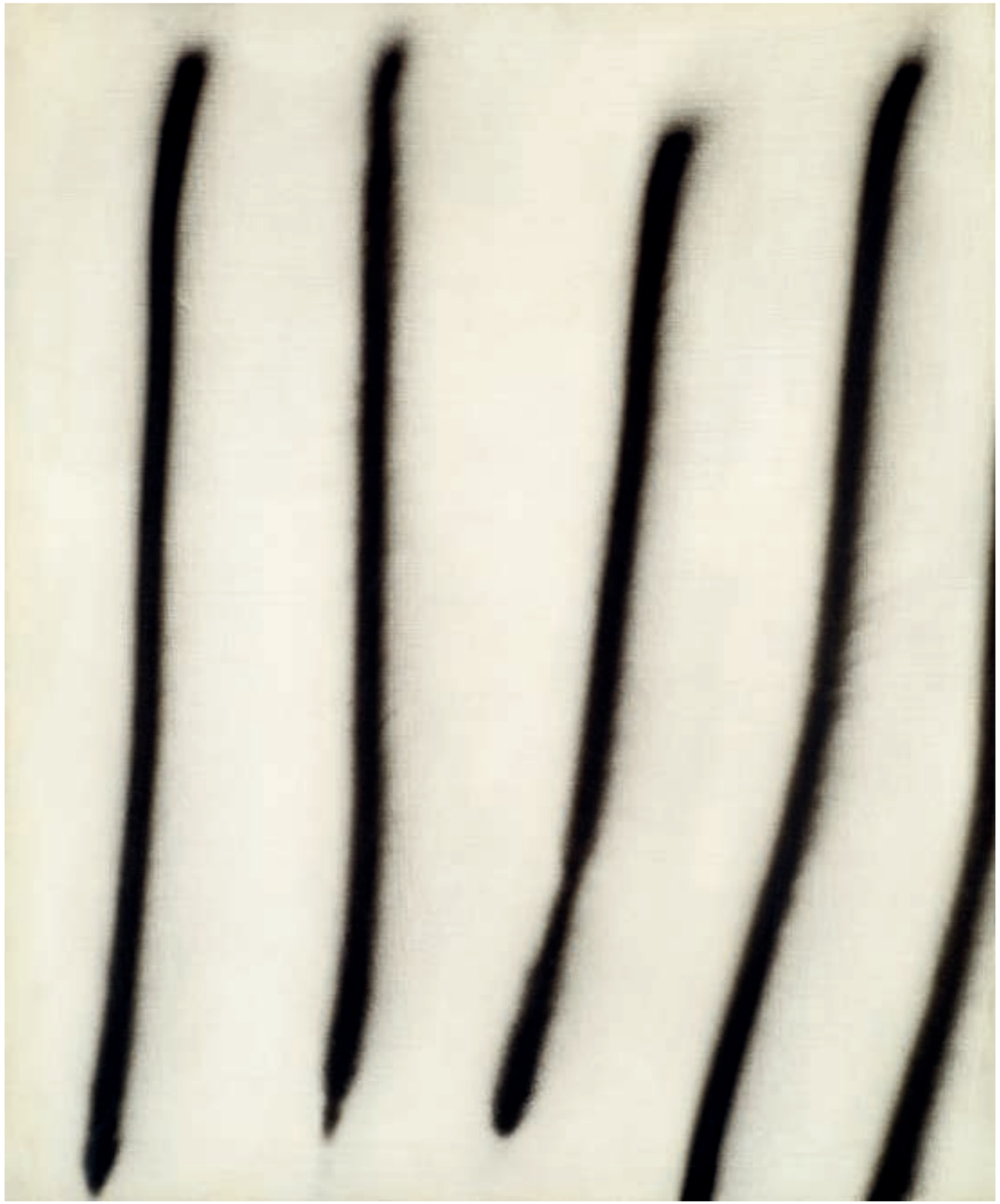
**67-Z-24-65-54, 1967**
Peinture glycérophtalique et acrylique sur toile
signée, titrée et datée au dos “M Barré,
67-Z-24-65-54”
65 x 54 cm (25,35 x 21,06 in.)

**Provenance :**
Galerie Daniel Templon, Paris

**Exposition :**
Paris, Musée d’Art Moderne de la ville de Paris, ARC,
“Martin Barré”, 1979

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l’artiste actuellement en préparation par Ann Hindry
et Yve-Alain Bois

**15 000 – 20 000 €**



L’œuvre de Martin Barré obéit à une logique sérielle originale qui le conduit à explorer les potentialités de différentes formes et techniques qu’il semble épuiser les unes après les autres: peintures au couteau à la fin des années 50, au tube autour de 1960, à la bombe à partir de 1963 ; tracés des années 70, qui voient l’apparition de la couleur, triangles et trapèzes des années 80.

L’apparente diversité formelle et la rigoureuse délimitation temporelle de chaque série ne saurait cependant masquer la grande cohérence du travail de l’artiste.
Portant la parabole moderniste à un rare degré d’accomplissement, Barré fait de l’espace du tableau une entité autonome qui semble générer d’elle-même formes et couleurs. A première vue, tout semble opposer l’immédiateté des fébriles « zébrures » réalisées à la bombe acrylique noire sur la surface blanche des « Bombage » des années 60 de la patiente élaboration d’un réseau de trames et de superpositions qu’exhibent les tableaux des années 70. Et pourtant, les premiers témoignent déjà paradoxalement, aux antipodes de tout expressionnisme, d’une certaine « poussée » de la peinture qui vient déchirer la surface de la toile, en quelques rapides diagonales qui ont su s’émanciper du geste qui les a produites. Les tableaux quadrillés plus tardifs sont quant à eux peuplés de « contre-formes » colorées qui se disputent l’occupation de l’espace, se superposent en transparence et donnent finalement une importance de premier-plan au fond blanc du tableau, qui semble ainsi remonter littéralement à la surface.

Souvent décrite comme abstraite ou de minimaliste, la peinture de Barré est en réalité profondément gestuelle, au sens où elle rend perceptible un geste interne à la peinture elle-même, une vibration tremblée où les formes s’animent d’une vie propre et nous interpellent, avec la force d’une évidence.

2 ○
**Bernard FRIZE**
(né en 1949)

**SUITE SEGOND 2293, 1981**
Peaux découpés à la surface des pots laissés ouverts sur toile
signées, titrées et datées au dos sur le châssis, “Bernard Frize, 2293, 1981”
130 x 97 cm (50,70 x 37,83 in.)

**Expositions :**
Genève, MAMCO, “Vivement 2002 ! 6e épisode, Répertoire (replay), (Passage des problèmes solubles), 04-11-2001/15-05-2002
Genève, MAMCO, “Rien ne presse/slow and steady/festina lente-2e épisode, French Collection, 01-11-2002/19-01-2003

Nous remercions Monsieur Bernard Frize pour les informations qu’il nous a aimablement communiquées

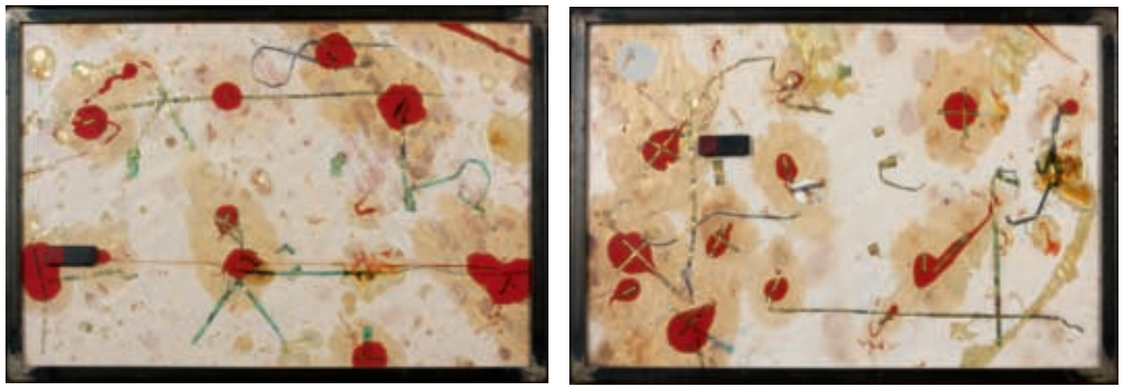
**15 000 – 20 000 €**

2A
**Jean-Pierre BERTRAND**
(né en 1937)

**SANS TITRE, (DIPTYQUE), 1985**
Technique mixte et collage sur papier marouflés sur panneau dans cadre en acier
l’un signé et daté au dos “J.P Bertrand, 85”
31 x 45 cm (12,09 x 17,55 in.) chacun

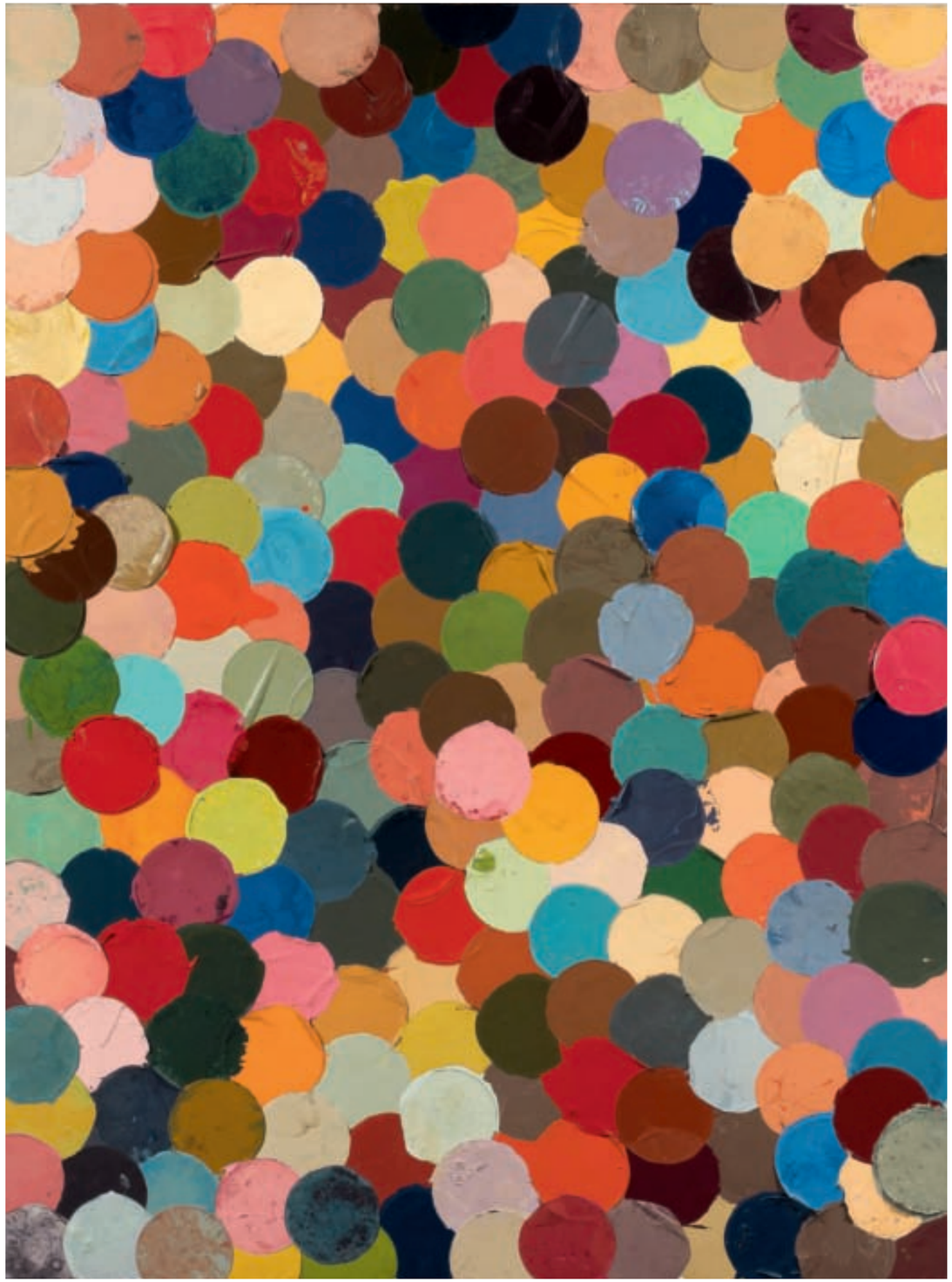
**Provenance :**
Galerie Camomille, Bruxelles

**2 000 – 3 000 €**



2A

2



3 ○
**Robert BARRY**
(né en 1936)
**SANS TITRE, AGAINST-NOT ALWAYS-IMPORTANT-GOING, 1988**
Acrylique sur toile
signée du monogramme et datée au dos sur les 4 angles “RB, 88”
76,50 x 76,50 cm (29,84 x 29,84 in.)

**Provenance :**
Paula Cooper Gallery, New York

**Expositions :**
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 1”, 23-09-1994/29-01-1995
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 2”, 17-2-/30-05-1995
Genève, MAMCO, Rolywholyover-1er épisode, (l’appartement), (le salon),Onamatterpoetic, 21-02-/06-05-2007
Genève, MAMCO, Rolywholyover- 2e épisode, 06-06-/09-09-2007
Toulouse, Abattoirs de Toulouse, “Printemps de Toulouse”, 25-09-/18-10-2009

**5 000 – 8 000 €**



4 ○
**Sol LEWITT**
(1928 - 2007)

**THE LOCATION OF A YELLOW RECTANGLE A RED NOT-STRAIGHT LINE IN A BLUE TRIANGLE, 1975**
Dessin au crayon et encre sur papier
signé, titré, daté, situé en bas au centre
“Sol Lewitt/The location of a yellow rectangle a red not straight line in a blue triangle/1975, NYC”
37,50 x 37,50 cm (14,63 x 14,63 in.)

**Provenance :**
John Weber Gallery, New York, n°11100

**Expositions :**
Genève, MAMCO, Patchwork in progress 4, 04-11-1998/10-01-1999
Genève, MAMCO, Mille et trois plateaux, 5e épisode, Condensations, 21-02-2006/07-05-2006
Genève, MAMCO, Mille et trois plateaux-6e épisode, Conjonctions, 08-06-2006/17-09-2006
Genève,MAMCO, Mille et trois plateaux, 7e et dernier épisode, Conclusions, 18-10-2006/21-01-2007
Genève, MAMCO, Futur antérieur, Dans le leurre du seuil, 17-02-2010/06-05-2010

**10 000 – 12 000 €**



4

5
**Martin BARRE**
(1924 - 1993)

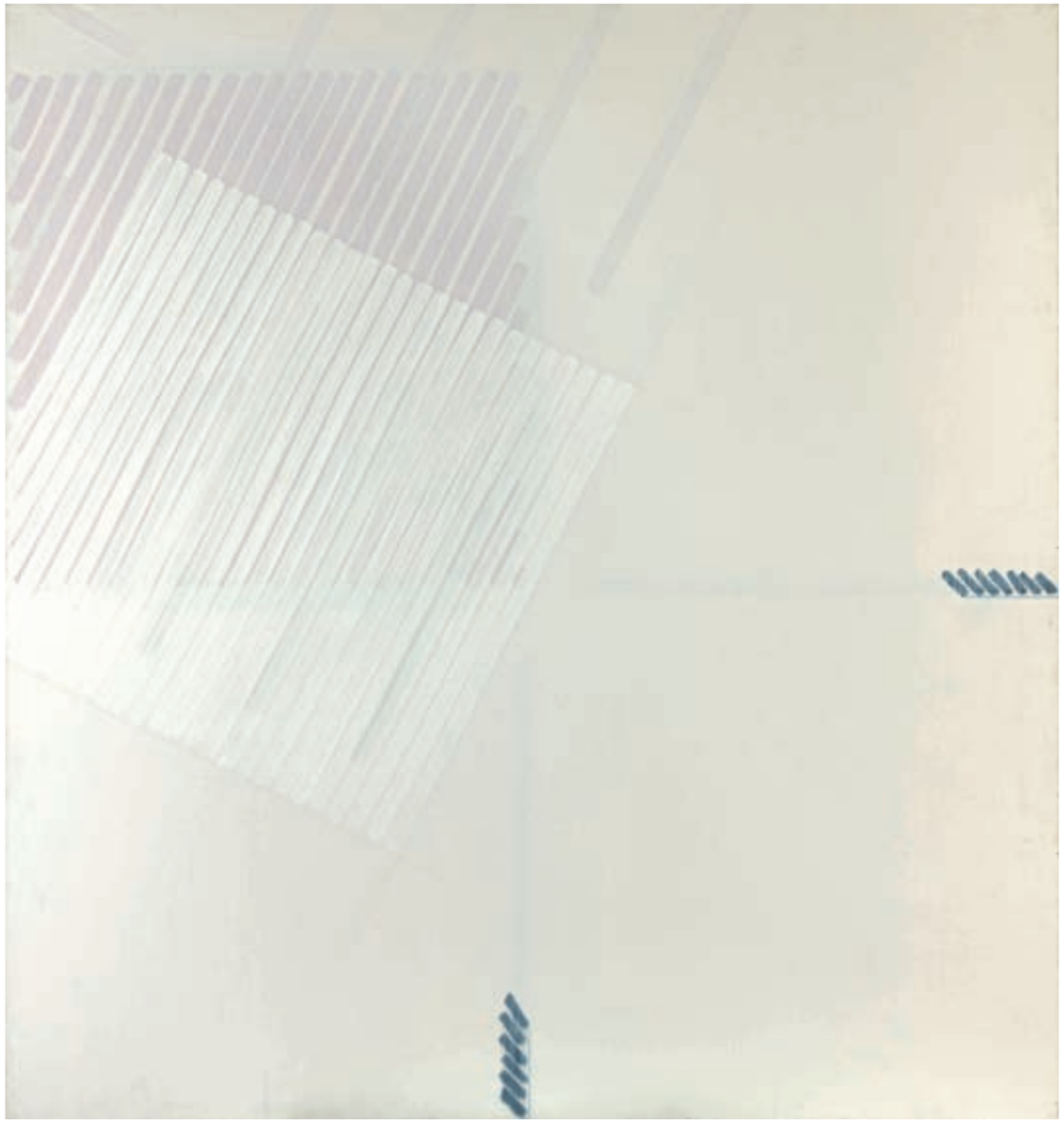
**76-77-B- 170 X 160, 1976-77**
Acrylique sur toile
signée, titrée et datée au dos
“M Barré, 76-77B - 170 X 160”
170 x 160 cm (66,30 x 62,40 in.)

**Provenance :**
Galerie Gérald Piltzer, Paris
Vente Drouot, Étude Charbonneaux, 5 Avril 1987
Acquis de cette dernière par l’actuel propriétaire

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l’artiste actuellement en préparation par Ann Hindry et Yve-Alain Bois

**40 000 – 50 000 €**

5



6 ○

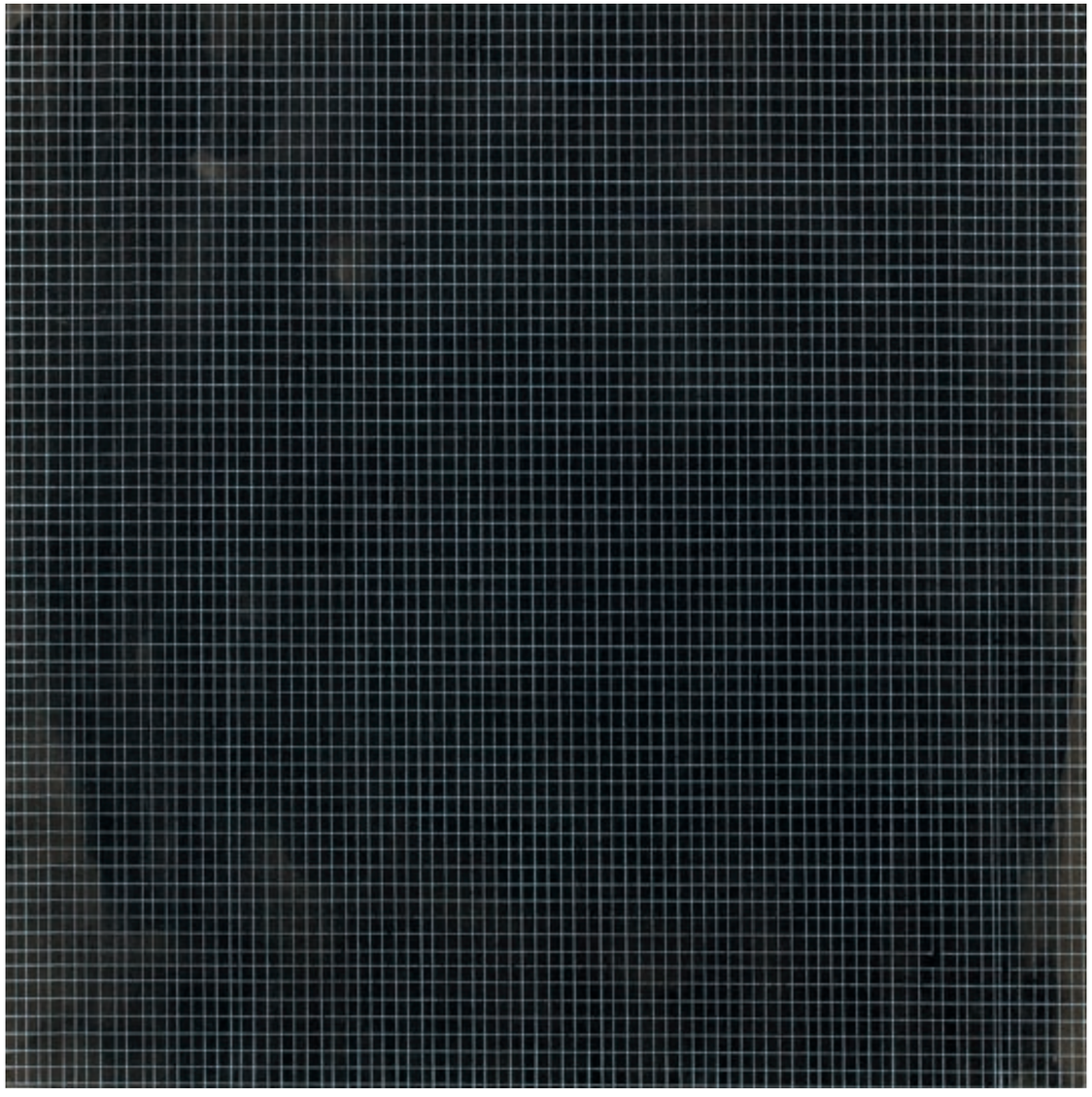
**Agnes MARTIN**
(1912 - 2004)

**SANS TITRE, 1964**
Lavis d'encre et encre blanche sur papier
signé et daté au dos "A. Martin, 64"
19,50 x 19,50 cm (7,61 x 7,61 in.)

**Provenance :**
Robert Elkon Gallery, New York
Londres, Christie's, 8 mai 1990, n°159

**Expositions :**
Genève, MAMCO, Rudiments d'un musée possible 1, 23-09-1994/29-01-1995
Genève, MAMCO, "Vivement 2002, 6e épisode, 04-11-2001/15-05-2002
Genève, MAMCO, Mille et trois plateaux-6e épisode, Conjonctions, 08-06-2006/17-09-2006

**200 000 – 250 000 €**



Entre minimalisme et expressionnisme abstrait, Agnes Martin a dédié la totalité de son existence artistique à l'exploration obsédante d'un motif unique : la grille, ou trame. Un tel choix formel semble faire signe vers un matérialisme absolu, la grille ayant été le lieu par excellence de l'autonomisation de la peinture – ce par quoi elle put enfin s'affranchir de tout ce qui soumettait à autre chose qu'à sa propre essence. Et pourtant, le tour de force d'Agnes Martin aura été d'investir ce symbole du modernisme d'une dimension résolument spirituelle, réintroduisant ainsi la sensibilité et l'expression subjective au coeur du plus aride minimalisme.

« Mes formats sont carrés, mais les grilles ne sont jamais totalement carrées ; ce sont des rectangles, elles ne sont pas tout à fait carrées, ce qui crée une sorte de contradiction, de dissonance, même si ce n'était pas dans mon intention première. Lorsque je recouvre la surface carrée de rectangles, le poids du carré s'en trouve allégé, sa toute-puissance s'en trouve détruite [3] ». Par la grâce d'un trait aquarellé où s'imprime le tremblé du tracé, Agnes Martin « allège » le carré auquel le siècle dernier rendit tant hommage. Elle tisse un réseau de lignes fragiles et irrégulières qui jouent de la plus ou moins grande finesse du trait, créent des ombres et des pleins et défont la belle assurance des grilles minimalistes millimétrées. Les bords floutés de la grille lui confèrent une aura qui hypnotise le regard : le carré ainsi retravaillé fait signe vers la philosophie Taoïste et ressaisit l'essence même du visible en une « abstraction flottante » d'une grande pureté.

**1.** Agnes Martin in Lucy Lippard, « Hommage to the Square », *Art in America*, vol. 55, no 4, juillet-août 1967, p. 55.

7 ○
**James TURRELL**
(né en 1943)

**SERIES "B", FROM "FIRST LIGHT", 1989-90**
Ensemble de 3 aquatintes sur papier zerkall
chacune signée en bas à droite "James Turrell",
titrée et numérotée en bas à gauche "B1, B2,
B3, n°22/30"
Édition totale de 30 + X exemplaires
107,70 x 75,50 cm (42 x 29,45 in.)

**Provenance :**
Peter Blum Édition, New York

**10 000 – 12 000 €**







*Projet Minimal*

8 ○

**Lawrence WEINER**
(né en 1940)

**ENTERED INTO THE MILIEU,**
**(ROMPRE LA GLACE), 1989**
Statement, dimensions variables

**Provenance :**
Galerie Daniel Templon, Paris

**Commentaire** :
Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
Lawrence Weiner sous le n°CAT# 614

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

**30 000 – 40 000 €**

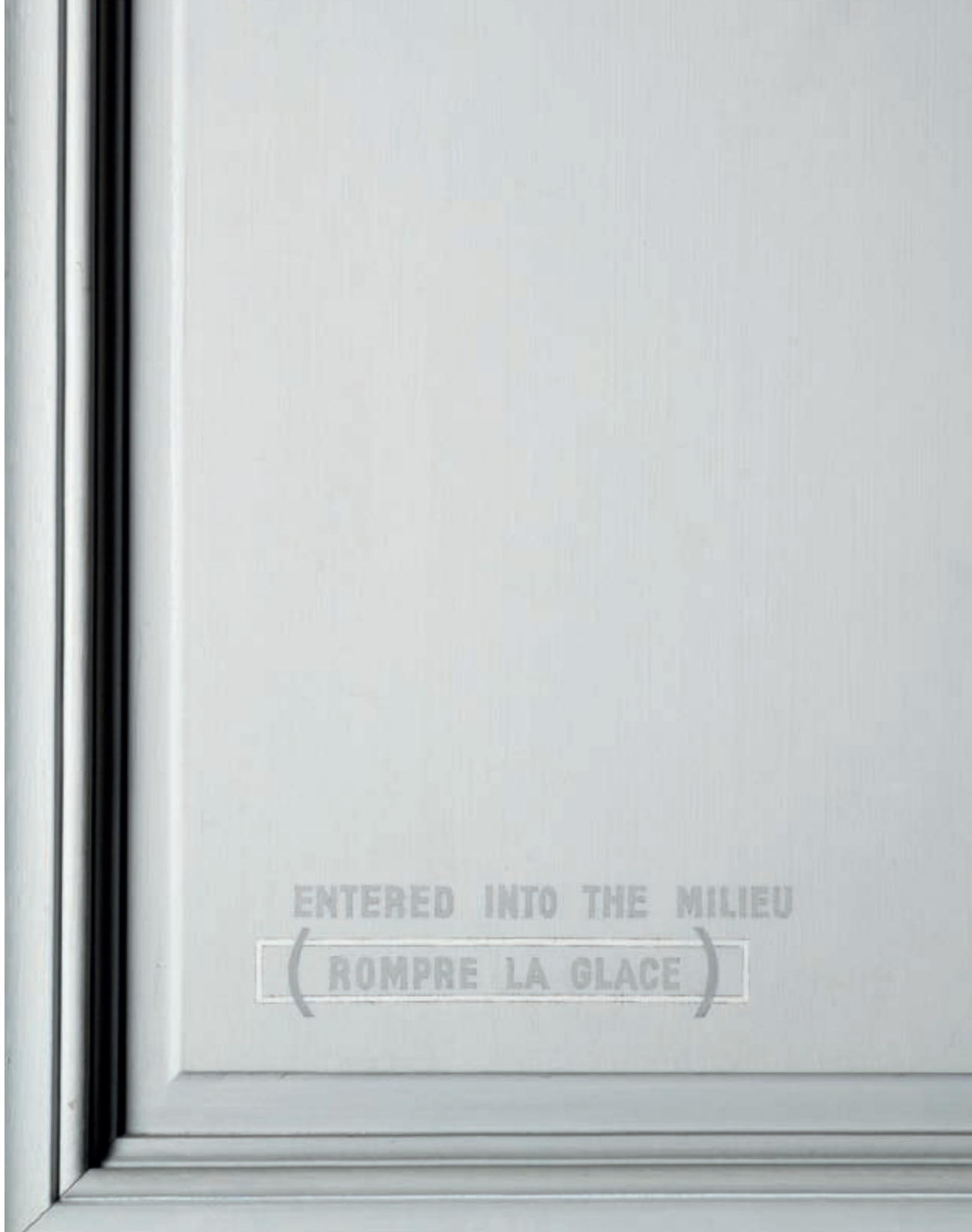
Si les minimalistes tendaient à « exclure le superflu », les artistes conceptuels prolongent ce souci d'économie de moyens au point de privilégier l'idée sur la réalisation. Cette « dématérialisation » de l'art ne signifie pas que l'œuvre est détruite ou qu'elle n'existe pas. L'art conceptuel repose encore sur des objets mais leur mode d'existence ne se résume pas à leur simple présence physique.

Avec Lawrence Weiner, l'énoncé linguistique se substitue à l'œuvre. Il a formalisé, plus radicalement encore que Sol LeWitt, l'équivalence entre les mots et les objets. Ses premiers *Statements*, publiés en 1968, évoquent des actions ou des modes d'emploi lapidaires de ses pièces : « *Traces d'explosions de pétards à chaque angle d'une salle d'exposition* » *(Statements 027)*. Chacun de ses énoncés peut donner lieu à une œuvre parfaitement visible, mais l'artiste ne souhaite pas nécessairement que le texte engendre un objet.

*Entered into the milieu, (Rompre la glace)* est un énoncé particulièrement riche de sens. Ici, le « milieu » ne désigne pas un lieu physique mais un espace social. L'énoncé n'invite pas le spectateur à se déplacer d'un point à un autre, mais à s'interroger sur cet environnement, ce « théâtre du monde » dans lequel nous sommes toujours déjà « entrés ». Pour y pénétrer, il faut « *rompre la glace* », briser ses propres limites, à la manière de cette parenthèse qui déborde son cadre.

Notre collectionneur a joué du sens littéral et symbolique du statement en l'inscrivant, à domicile, sur le cadre extérieur de la porte du salon. Pénétrer au salon, c'est être convié, chaque fois, à surmonter ses inhibitions et faire un pas vers l'autre. Ici, l'énoncé est une invitation à produire du lien social, mais il pourrait tout aussi bien revêtir d'autres sens, selon son lieu d'inscription. C'est cette interdépendance entre un texte et son contexte, où chacun se produit l'un l'autre sans qu'aucun ne préexiste à cette interaction, qui fait tout l'intérêt du dispositif de Weiner.





9 ○

**Joseph KOSUTH**
(né en 1945)

**CLOCK (ONE AND FIVE), 1965**
Quatre photographies noir et blanc
contrecollées sur aluminium, horloge
Diamètre de l'horloge = 22 cm
100 x 100 cm (39 x 39 in.) chaque

**Provenance :**
Galerie Ghislaine Hussenot, Paris

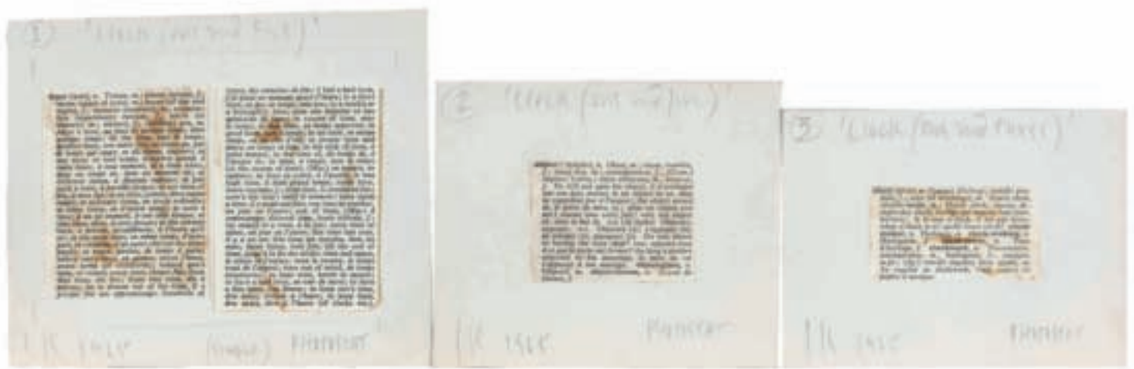
**Expositions :**
Une œuvre similaire :
Bruxelles, Palais-Des Beaux-Arts; Genève, Musée, Rath; Humlebaek, Louisiana Museum; Mannheim, Kunsthalle; Lyon, Nouveau Musée Villeurbanne, Londres Barbican Center, "Zeit-Die 4 Dimension in der Kunst, 1984-1986
Vienne, Wien Secession, Vereinigung Bildender Künstler, "Ludwig Wittgenstein", 1989, un exemplaire similaire reproduit p. 230.
Kassel, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen, Neue Galerie, 1989, un exemplaire similaire.
Genève, MAMCO, "Rudiments d'un musée possible 1", 23-09-1994/29-01-1995.
Genève, MAMCO, "Rudiments d'un musée possible 2", 17-02-1995 / 30-05-1995.
Genève, MAMCO, "Patchwork in Progress 6", 23-06-1999/12-09-1999.
Paris, Centre Georges Pompidou, "Le temps vite", 12 janvier-17 avril 2000 reproduit au catalogue de l'exposition non paginé.
Rome, Palais des expositions, 15 juillet-23 octobre 2000.
Barcelone, CCCB, 28 novembre-25 février 2001
Genève, MAMCO, "Mille et trois plateaux-5e épisode, Condensations", 21-02-2006/07-05-2006.
Genève, MAMCO, "Mille et trois plateaux - 6e épisode, Conjonctions", 08-06-2006/17-09-2006.
Genève, MAMCO, "Mille et trois plateaux - 7e et dernier épisode, Conjonctions", 18-10-2006/21-01-2007.
Genève, MAMCO, "Futur antérieur, dans le leurre du seuil", 17-02-2010/06-05-2010.
New York, Salomon Guggenheim Museum, une pièce similaire provenant de la collection Panza di Biumo

**Bibliographie :**
B.Schnackenburg et W.Bojescul, *Kunst der Sechziger Jahre in der neuen Galerie Kassel 38 Werkinterpretationen*, Kassel, 1982, un exemplaire similaire reproduit pp.42-43

Nous remettons à l'acquéreur:
– Un certificat de l'artiste, signé, titré et daté "1965"
– Un collage des trois définitions, signé et daté "1965"
– Quatre négatifs originaux
(3 textes-définitions et horloge)

**50 000 – 70 000 €**





Collage original des trois définitions



Le certificat original



En 1965, alors qu'il a à peine vingt ans, Joseph Kosuth conçoit une série d'œuvres qui jettent un pavé dans la mare du formalisme et du minimalisme ambiant. Les *Proto-investigations* (qu'il appellera rétrospectivement ainsi en référence aux « Investigations » des années 70) initient la démarche analytique et systématique qui allait faire du jeune étudiant de la School of the Visual Art de New York l'une des figures majeures de l'art conceptuel émergent.

A un monde de l'art affamé d'objets – qu'il soient « spécifiques » ou formalistes – Kosuth soumet des propositions qui n'ont, en théorie, nul besoin d'être actualisées dans un dispositif matériel pour être complètes. Si les *Proto-investigations* sont laissées pendant de nombreuses années à l'état de notes, c'est en effet non seulement en raison de la situation financière de l'artiste, qui ne lui permettait pas de les réaliser concrètement, mais également – et peut-être surtout – à cause de la nature même de son entreprise : « Je ne disposais tout simplement pas de l'argent nécessaire, à cet âge, pour fabriquer des œuvres, et, franchement, il n'y avait pas lieu de le faire, alors que je n'avais pas d'espoir tangible de pouvoir les présenter, et aussi compte tenu de la nature du travail ». L'art, selon Kosuth, n'a plus pour but de produire des objets mais de construire des significations et les objets concrets qui composeront les œuvres effectives ne seront rien d'autre que les éléments contingents d'une syntaxe articulant la proposition. Dans son essai de 1969 « Art after philosophia », où s'indique l'influence fondamentale que la philosophie du langage et le positivisme logique d'un Wittgenstein ont représenté pour lui, Kosuth développe l'idée que les œuvres d'art dont similaires aux propositions analytiques du langage. L'art, comme la proposition analytique, est absolument tautologique : il ne contient pas de référence à autre chose qu'à lui-même et appartient en ce sens au domaine des seules idées. « Art as idea as idea » clame Kosuth, qui propose ce faisant une actualisation radicale de l'idée renaissante de l'art comme *cosa mentale*. De fait, il n'est pas absurde de considérer que les proto-investigations reprennent d'une certaines manière à leur compte l'exigence humaniste d'une enquête générale sur les formes de la représentation et les procédés de signification.

*Clock (One and Five), English/Latin Version* consiste en l'assemblage d'une horloge, d'une photographie de cette horloge à échelle un et des photostats agrandies de trois entrées du dictionnaire bilingue anglais / latin des mots « time », « machination » et « object ». Cette œuvre déploie donc un dispositif tripartite qui confronte, au sein d'un même display, des processus de représentation formellement différents : un objet (l'horloge) soustrait à son contexte d'origine et placé en contexte artistique, qui se désigne ainsi lui-même (à la manière d'un ready-made), sa représentation iconique (cette reproduction mécanique qu'est la photographie) et sa représentation linguistique (la / les définitions du dictionnaire). A travers cette triple représentation d'une même chose, l'œuvre illustre le mécanisme de la représentation et semble mettre en évidence son caractère absolument tautologique, renvoyant par là-même au fonctionnement de l'art tel que le définit Kosuth : « Qu'est ce que représenter un objet ? » (et donc « qu'est-ce que l'art? ») se demande cette œuvre – et la réponse semble être tautologique : *une horloge est une horloge est une horloge* (l'art est la proposition qu'articule l'œuvre – « art as art as art »).

Remarquons toutefois que Kosuth complique ici légèrement le dispositif à l'œuvre dans d'autres propositions de la même époque comme *One and Three Chairs* ou *One and Three Brooms*, qui réunissaient au sein d'un même display un objet quotidien, sa reproduction photographique et sa représentation linguistique sous forme de définition du dictionnaire. Or, dans *Clock (One and Five), English/Latin Version*, la définition linguistique n'est pas à proprement parler une description de l'objet comme le sont l'article de dictionnaire sur la chaise ou sur le balais, mais la définition de concepts qui sont liés à cet objet (le « temps », la « machination », « l'objet »). Le langage se perd alors dans sa multiplicité et échoue à définir l'objet. Cette œuvre de Kosuth creuse la différence entre les différents modes de signifier plutôt qu'elle n'en démontre le caractère tautologique : les trois processus de représentation désignent, par leur association, une quatrième horloge, idéale et invisible, toujours dérobée.

En définitive, ce que met en évidence une œuvre comme *Clock (One and Five), English/Latin Version* est ce que l'on pourrait appeler, paraphrasant le titre d'un de ses essais de 1981, la fabrique de la signification (« The making of meaning »). En ce sens, et malgré les affirmations de son auteur, une telle œuvre ne peut se passer de réalisation matérielle. Si la finalité des *Proto-investigations* est de rendre lisible, pour le spectateur, le procès de constitution de la signification, il est alors évident que l'interrogation philosophique doit être matérialisée. Ainsi l'œuvre peut-elle coïncider avec son processus de signification, qui s'actualise dans la participation du spectateur.

10 ○
**Dennis OPPENHEIM**
(né en 1938)

**STAGES 1 AND 2-READING POSITION FOR SECOND DEGREE BURN-SKIN-BOOK-SUN, 1970**
Phototexte et deux tirages chromogéniques
montés sur carton
signés sur le côté droit “Dennis Oppenheim”
55 X 35, 5 les deux photos
102 x 77 cm (39,78 x 30,03 in.)

**Provenance :**
Londres, Vente Sotheby’s, 1998, lot 136

**Bibliographie :**
Alanna Heiss “Dennis Oppenheim, Selected Works, 1967-1970”. New York 1992. Une variante de cette œuvre reproduite p.62

**Expositions :**
Genève, MAMCO, Patchwork in Progress 4,
04-11-1998/10-01-1999
Genève, MAMCO, Patchwork in Progress 5,
4-02-1999/23-05-1999
Genève, MAMCO, Patchwork in Progress 6,
23-06-1999/12-09-1999
Genève, MAMCO, Patchwork in Progress 7 et dernier,
20-10-1999/23-12-1999

**15 000 – 20 000 €**




Tout aussi protéiforme qu’elle soit, l’œuvre de Denis Oppenheim possède une originalité qui la rend immédiatement identifiable. L’artiste américain a traversé des courants artistiques aussi divers que le *Land Art* ou le *Body Art* avant d’investir plus récemment le champ de l’art environnemental, en réussissant toujours à garantir la forte cohérence et l’identité propre de son travail. Il insiste ainsi sur la manière très naturelle avec laquelle le *Land Art* s’ouvrit, à la fin des années 70, à une pratique corporelle : « C’est comme si le *Land Art* avait silencieusement, secrètement, pris possession de mon corps. Le corps, dans sa dimension vivante, me semblait être un domaine potentiellement fertile auquel je m’abandonnais volontiers [1] ».

De fait, une œuvre comme *Reading position for second degree burn (Stage I, Stage II)* affirme un lien évident avec les *Earthworks* de l’époque précédente: même exposition d’une surface à une altération temporaire (le paysage dans un cas, la peau dans l’autre), même valeur de preuve assignée à la marque ou à l’empreinte, même usage de la photographie afin de documenter ces processus. Le dispositif de *Reading position*, composé de deux photographies prises avant et après la performance (*stage I* et *stage II*) évoque en ce sens les *Identifications-Removals* réalisées l’année précédente, dans lesquelles Oppenheim documentait, au travers d’un même procédé binaire, la disparition d’un objet. A une première photographie témoignant de la présence d’un objet donné au sein d’un environnement (identification) répondait l’enregistrement, dans un second temps, des traces laissées dans le paysage par la suppression (removal) de ce même objet. Reading position repose sur un procédé similaire, qui témoigne de la disparition du livre par l’exhibition de la marque qu’il a faite sur le torse de l’artiste.

Mais si cette œuvre, qui constitue l’un des tout premiers *Bodyworks* de l’artiste, poursuit l’esthétique de la trace et la dématérialisation de l’œuvre de l’art mises en place dans les *Earthworks*, sa composante corporelle fait également d’elle le lieu d’une mise en abyme malicieuse de l’activité artistique. En soumettant son corps à l’action « pigmentante » du soleil, Oppenheim révolutionne en quelque sorte la manière de faire de l’art. Le corps-médium devient l’équivalent d’une plaque photographique tandis que l’artiste, à la fois sujet et objet de l’œuvre, dépasse la peinture par d’autres moyens.

**1.** « It’s as if Land Art had silently, secretively, taken possession of my body. The body appeared like a vital area, potentially fertile, to which I easily abandonned myself », « Entretien avec Germano Celant », in Dennis Oppenheim, cat. exp., Chanta, Milano, 1997, p. 34

11 ○

**Robert SMITHSON**
(1938-1973)

**MAP TR 16, MAP FRAGMENT, 1967**
Collage d'une carte géographique sur papier marouflé sur bois
signé et daté en haut vers la droite
"R Smithson, 67"
16 x 16 cm (6,24 x 6,24 in.)

**Provenance :**
John Weber Gallery, New York
The New York Cultural Center, New York

**Expositions :**
Genève, MAMCO, "Patchwork in progress 7e et dernier", 20-10-1999/23-12-1999
Genève, MAMCO, "Vivement 2002! 6e épisode", 04-11-2001/15-05-2002
Genève, MAMCO, "Rien ne presse/ Slow and steady/ Festina lente- 1er épisode, French Collection", 23-05-2002/22-09-2002
Genève, MAMCO, "Rien ne presse/ Slow and steady/ Festina lente-1er épisode", 01-11-2002/19-01-2003

**12 000 – 15 000 €**

12 ○

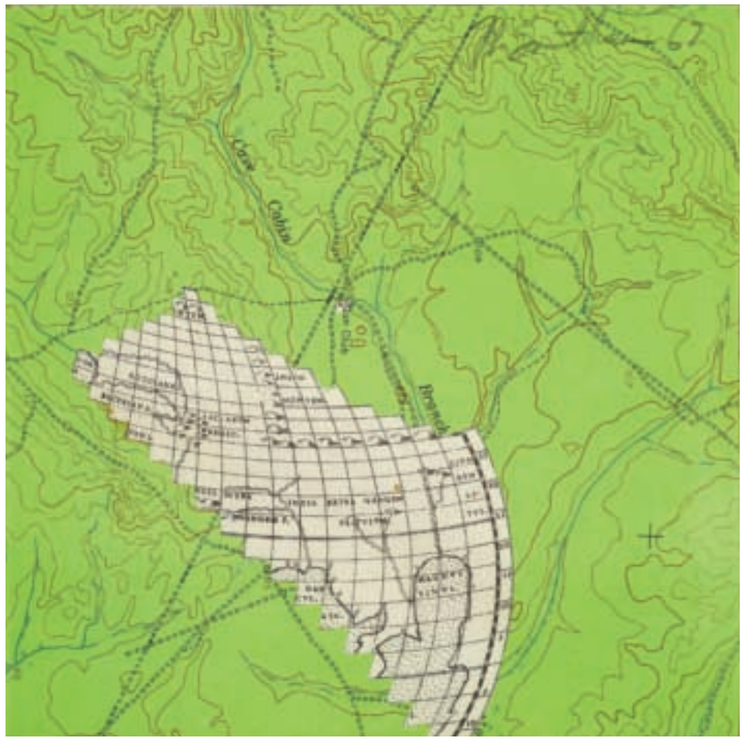
**Peter A. HUTCHINSON**
(né en 1930)

**THE PARADOX OF THE TWINS, 1974**
Photographie, encre noire et crayon sur papier
signé et daté en bas à droite
"Peter A. Hutchinson, 1974"
100 x 75 cm (39 x 29,25 in.)

**Expositions :**
Genève, MAMCO, "Patchwork in progress 7 et dernier", 20-10-1999-/23-12-1999
Genève, MAMCO, "Rolywholyover-6e épisode, face to Face", 29-10-2008/25-01-2009
Genève, MAMCO, "Rolywholyover-7e épisode, Jeffmute", 25-02-2009/24-05-2009
Genève, MAMCO, "Futur antérieur, -L'espace de chose mélancolie", 28-10-2009/17-01-2010

**2 000 – 3 000 €**

11




En situant leurs œuvres dans des espaces reculés, et souvent inaccessibles, les artistes du Land Art ont suscité une réflexion sur les conditions de visibilité de leurs travaux : cartes, photographies, films ou récits se substituent à l'œuvre absente, devenue un objet imaginaire par son éloignement ou sa disparition.

Avec Robert Smithson, la carte est à la fois un élément d'information – elle indique le lieu réel d'une intervention – et une œuvre en soi. En effet, la carte n'est pas un calque. Elle ne répète pas un territoire mais le transpose en un système de symboles et de conventions abstraites. Elle dis-loque « le vieux paysage du naturalisme et du réalisme » qu'elle remplace par un « nouveau paysage de l'abstraction et de l'artifice » (Smithson). Dès lors, ce que la carte projette, ce n'est pas la surface du monde, mais la surface de l'art. Aussi Robert Smithson s'est-il plu à introduire dans ses œuvres des cartes de continents imaginaires, le Gondwana, l'Atlantide, le Lemuria, redoublant l'irréalité de la carte par l'irréalité de son référent.

Dans cette carte en particulier, Robert Smithson s'amuse davantage des conventions de la carte que du site qu'elle représente : le golfe du Bengale. Ce collage de deux fragments de carte combine deux modes de représentation de l'espace – la cartographie plane et la cartographie en relief – et deux échelles différentes – grande et petite. Cette rencontre entre deux conventions nous invite à réfléchir sur l'arbitraire des représentations de l'espace qui tiennent au moins autant de la science que de l'art.

12



13 ○

## Dan FLAVIN
(1933-1996)

**SANS TITRE (FONDLY TO MARGO), 1986**
Néons rose et jaune fluorescent
Édition de 5 exemplaires
Deuxième des trois exemplaires fabriqués
hauteur 244 cm (95,16 in.)

**Provenance :**
Margo Leavin Gallery, Los Angeles
303 Gallery, New York

**Expositions :**
Los Angeles, Margo Leavin Gallery," Dan Flavin: Fluorescent circles and stripes cornered",
24 mai-28 juin 1986
Tokyo, Kamakura Gallery, "Dan Flavin",
16 novembre-5 décembre 1987
Tokyo, Kamakura Gallery, "Light in art (part 2)",
26 avril-15 mai 1990
Osaka, national Museum of Art, "Minimal Art",
10 octobre-25 novembre 1990
Los Angeles, Margo Leavin Gallery, "Dan Flavin: A Tribute", 18 janvier-22 février 1997. New York, Paula Cooper Gallery, "Dan Flavin: Sculpture",
11 décembre 1999-29 janvier 2000
Tokyo, Kamakura Gallery, "Media Aventure: Sound, light, and image", 26 janvier-31 mars 2002

**Bibliographie :**
Marfa, 2002, reproduit p.122
Michael Govan et Tiffany Bell, "Dan Flavin, The Complete lights 1961-1996", Dia Art Foundation, New York, Yale University Press, New Haven et Londres, 2005 reproduit sous le n°459 p.355

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

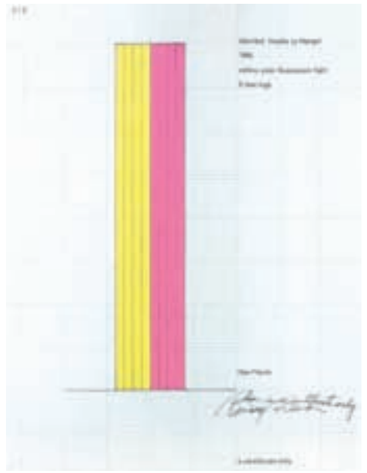
Cette œuvre peut être présentée debout contre un mur ou allongée au sol perpendiculaire au mur

**120 000 – 150 000 €**

Composée exclusivement de néons, l'œuvre de Dan Flavin explore, sous d'infinies variations de couleurs et de formes, les possibilités de la lumière réelle. Le caractère élémentaire, voire rudimentaire de ces ready-made lumineux, achetés dans le commerce, contraste avec l'intensité radieuse de la lumière qu'ils diffusent. D'une forme prosaïque, réduite à son expression minimale, émerge un art électrique dont les effets dépassent largement sa simplicité formelle manifeste.

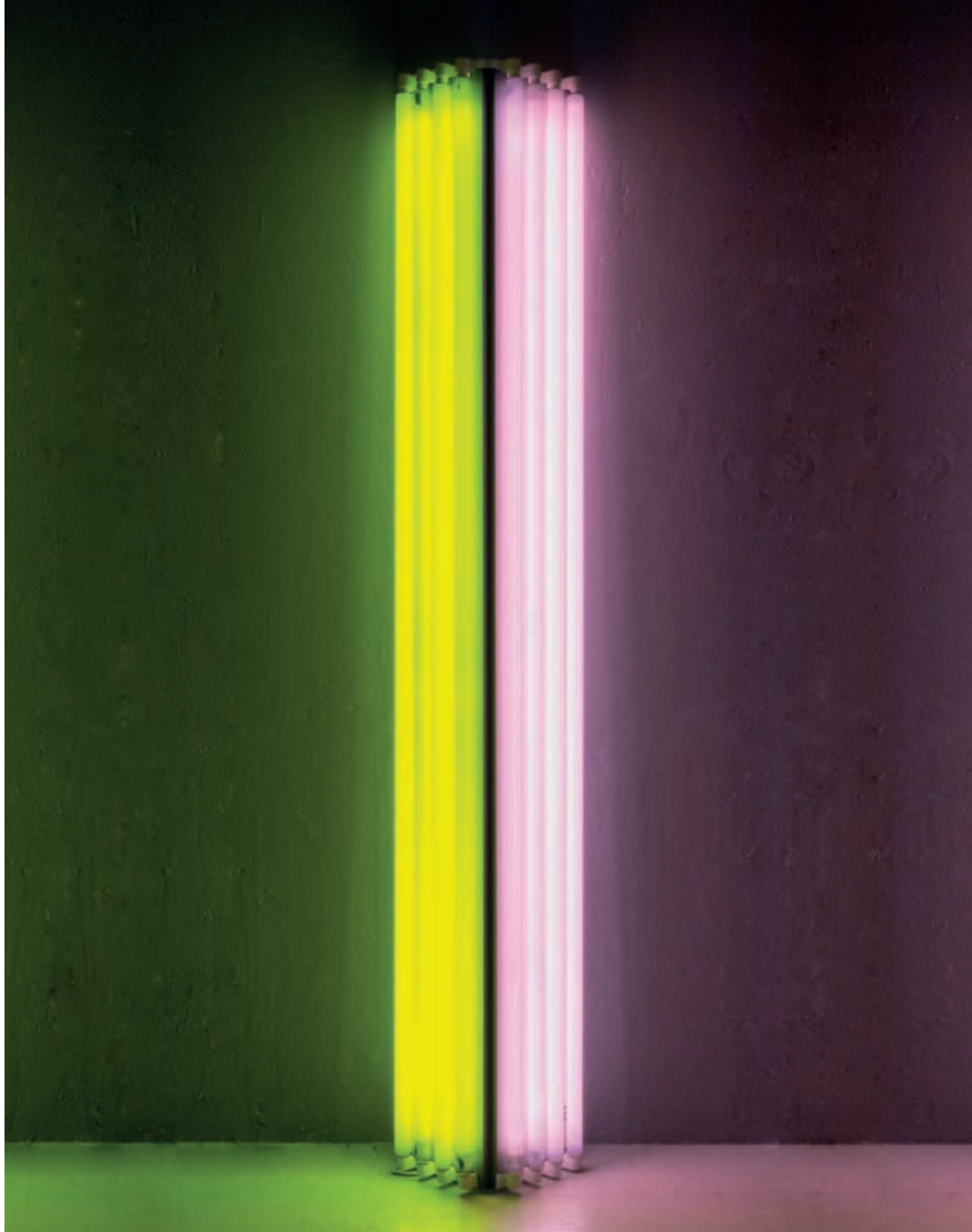
La splendeur sensuelle de ce néon dédié à Margo Leavin – propriétaire de la galerie où il fut exposé pour la première fois en 1986, à Los Angeles – atteste de la conversion réussie d'un objet ordinaire en sujet d'art. S'il ne faut chercher nulle psychologie cachée, nulle écrasante spiritualité dans ces tubes rayonnants, l'atmosphère subtilement colorée de l'œuvre de Flavin évoque sans nul doute l'art des icônes, qui réalisent le paradoxe d'incarner l'hyper présence de l'immatériel. Installés au sol ou au mur, les bâtons lumineux ont un effet particulièrement enveloppant. En altérant les volumes et les ombres, la lumière est littéralement créatrice d'un nouvel espace, où s'abolit la distance entre l'environnant et l'environné. Aussi le néon est-il, au delà de l'objet, une « situation ».

L'usage du néon atteste également des liens qui unissent les conquêtes techniques de la modernité à la « culture des matériaux » prônée par les constructivistes russes. Amateur et créateur d'icônes, Dan Flavin transforme ses néons fluorescents en fétiches ironiques de la technologie moderne.



Le certificat original





*Projet Minimal*

14

**Carl ANDRE**
(né en 1935)

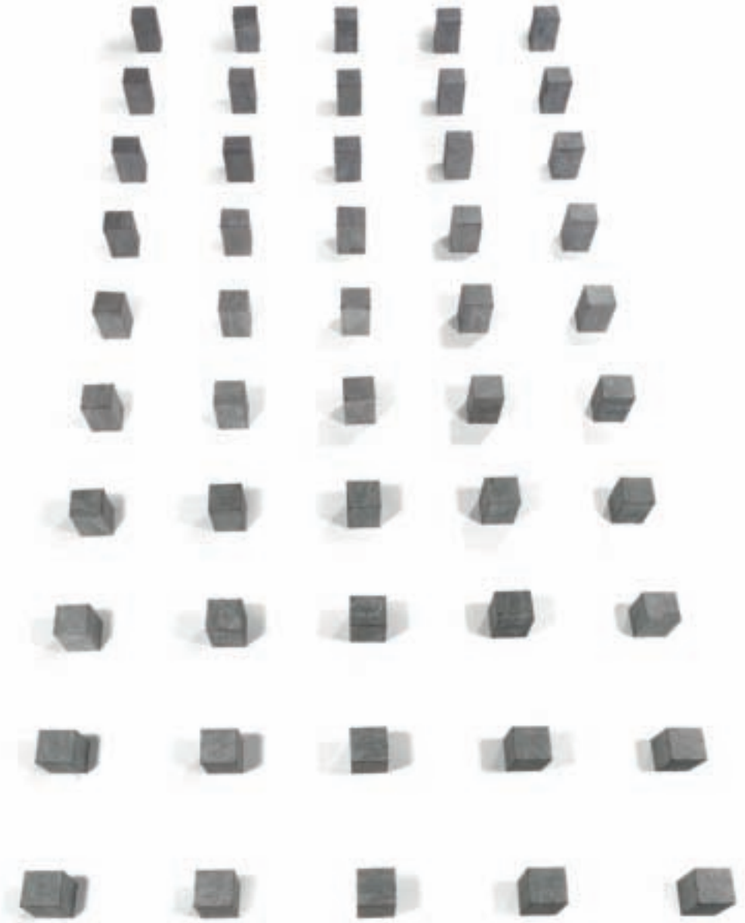
**BELGICA BLUE FIELD, 1989**
50 cubes en pierres de Tournai
15 x 15 x 15 cm, Ecart de 50 cm
Surface globale : 600 x 275 cm

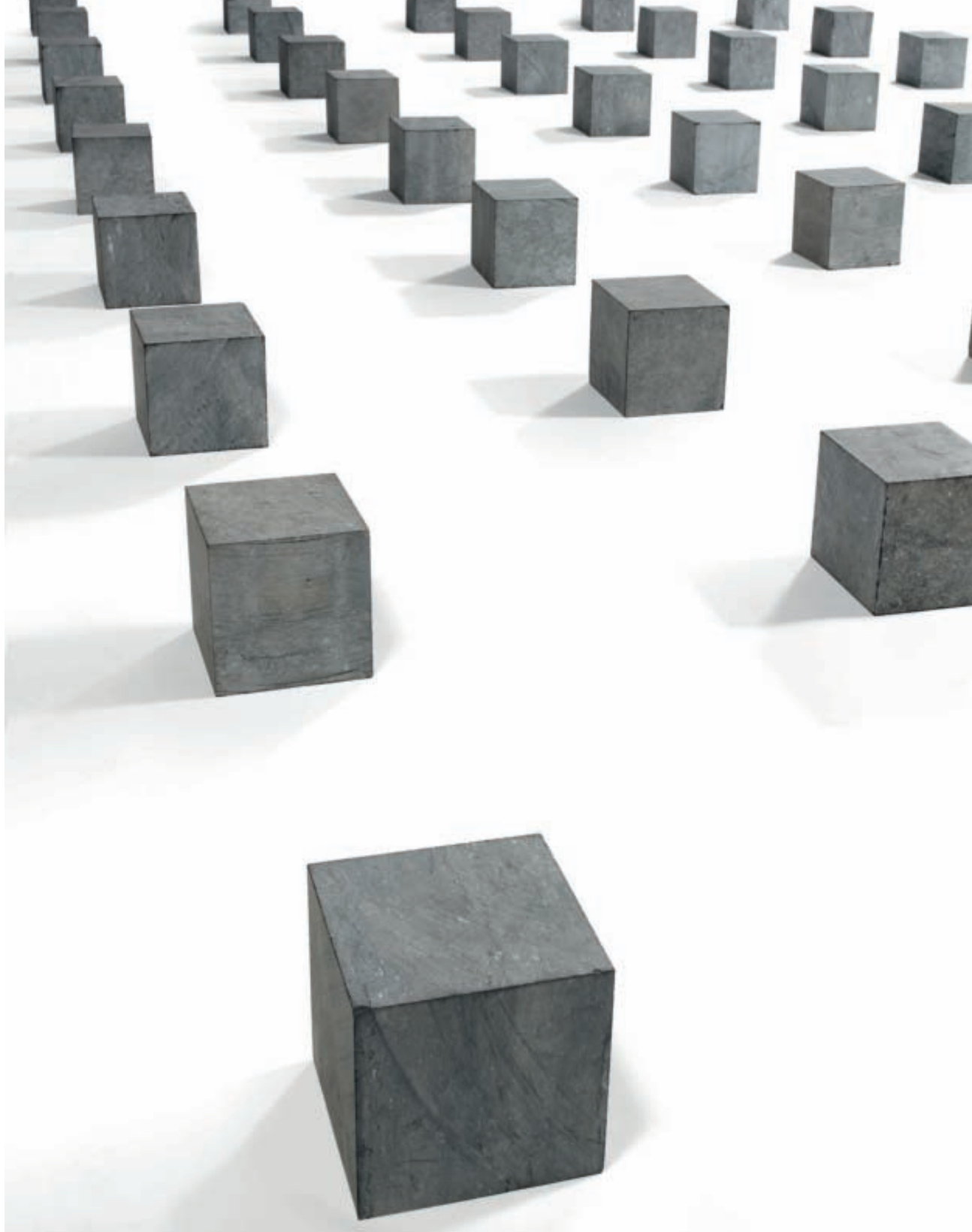
**Provenance :**
Galerie Daniel Templon, Paris

**Bibliographie :**
Nadia Candet, "Collections Particulières, 150 Commandes Privées d'Art Contemporain en France", Flammarion, 2008 reproduit en première de couverture et p.297 sur la page dépliante

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

**100 000 – 150 000 €**





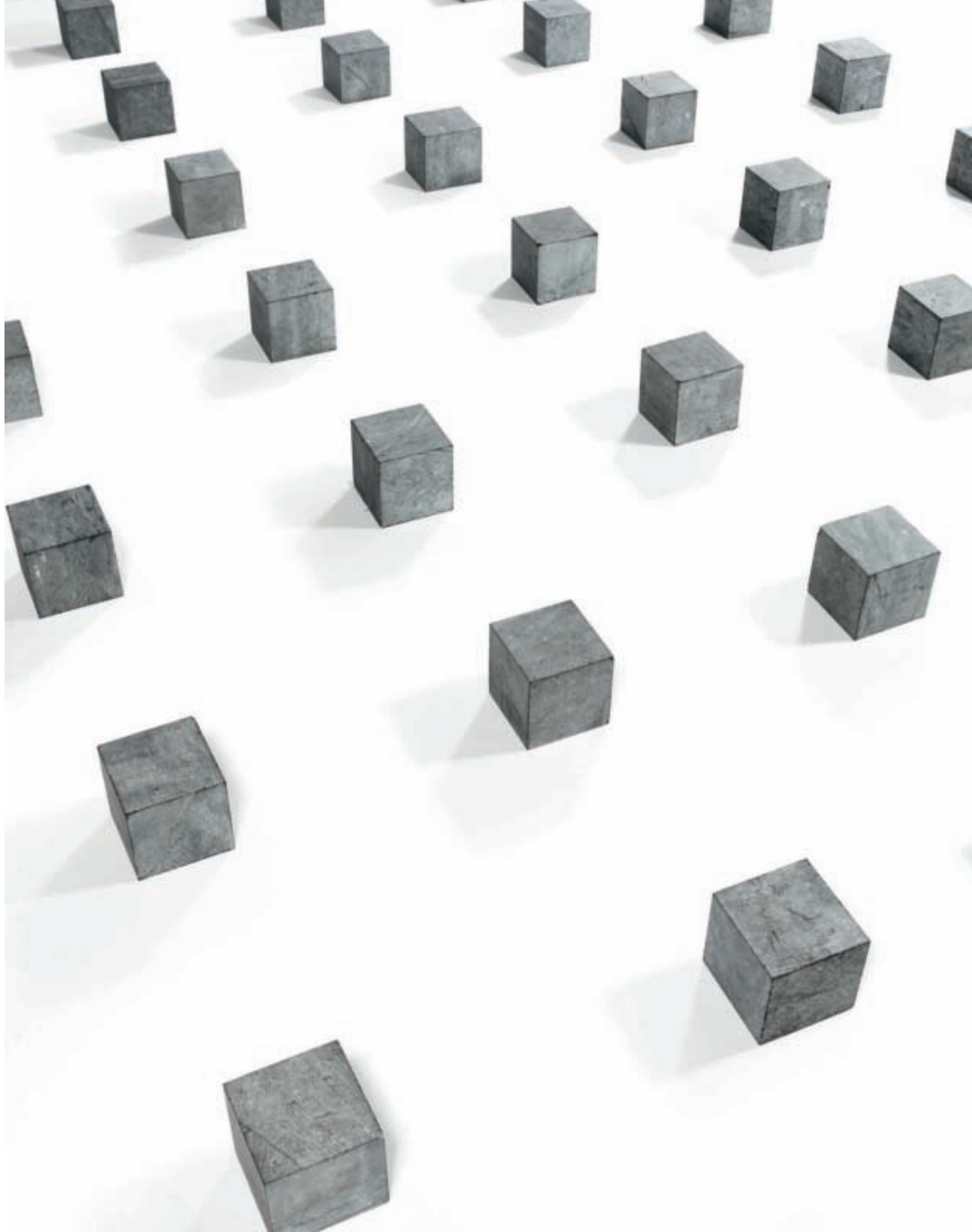
*Il faut donner à l'imagination,*
*non des ailes, mais du poids.*

Carl André dont l'ambition d'artiste était de devenir le « Turner de la matière » a exploré toute sa vie les potentialités physiques des matériaux. Dans le plus pur esprit de l'art minimal, il réfutait toute interprétation symbolique de son art, arguant de sa seule présence matérielle. Réalisé en 1989, Belgica Blue Field est emblématique de cet art littéral, fondé sur l'élimination de tout ce qui ne relève pas des stricts moyens de la sculpture : masse, espace, volume, gravité.

Fidèle aux méthodes qu'il a élaborées dans les années 60, Carl André agence des formes simples, puisées dans la nature et retraitées industriellement. Dans Belgica Blue Field, cinquante cubes de pierres identiques sont disposés à intervalles réguliers, selon un schéma géométrique et non hiérarchique, aucune partie ne prenant l'avantage sur l'autre. Répété, le paradigme apparaît dans toute sa simplicité : l'espace est soit vide, soit plein. L'espace négatif est un matériau sculptural comme un autre. Aussi l'œuvre n'existe-t-elle pas seulement comme objet mais comme relation à l'espace : « l'essence de mon travail n'est pas ceci ou cela, mais ici ou là. » Contrairement aux tableaux traditionnels, « fenêtres » ouvertes sur des espaces imaginaires, l'œuvre de Carl André a pour charge de révéler « l'espace réel » dans lequel elle s'inscrit – le volume cubique de la galerie ou de la maison. Environnement interactif, la sculpture appartient littéralement au même espace que nos corps, invités à circuler dans l'œuvre.

Ce désir de produire de l'expérience, dans un monde qui tend à en réduire la portée, est un engagement politique. Dans une Amérique médiatique, où l'image supplante le produit, André revendique son statut d'artisan et conçoit l'art comme une branche de l'activité industrielle ou de l'agriculture. En effet, avec Belgica Blue Field, Carl André fait aussi œuvre de nature. Extraits de carrières locales, les pierres de chaux bleue de Belgique composent un paysage au ras du sol. Mais à l'envers de la tradition picturale paysagère, son art relève moins d'un naturalisme que d'une géologie, une science des sols. C'est ce refus de la hauteur et de l'illusionnisme spatial, cette reconnaissance du sol comme une zone d'existence qui constituent sans nul doute la contribution la plus fondamentale de Carl André à l'histoire de l'art.





15 ○
**Thomas RUFF**
(né en 1958)

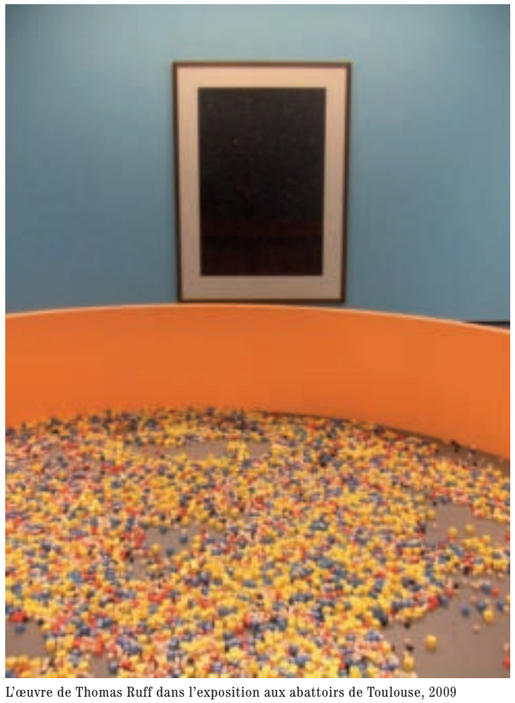
**STERN-18h 24M/-35°, 1990**
Cibachrome print
signé, titré, daté et numéroté au dos
“Th Ruff, 18h 24m-35°, 1990, n°1/2”
248 x 176 cm (96,72 x 68,64 in.)

**Provenance :**
303 Gallery, New York

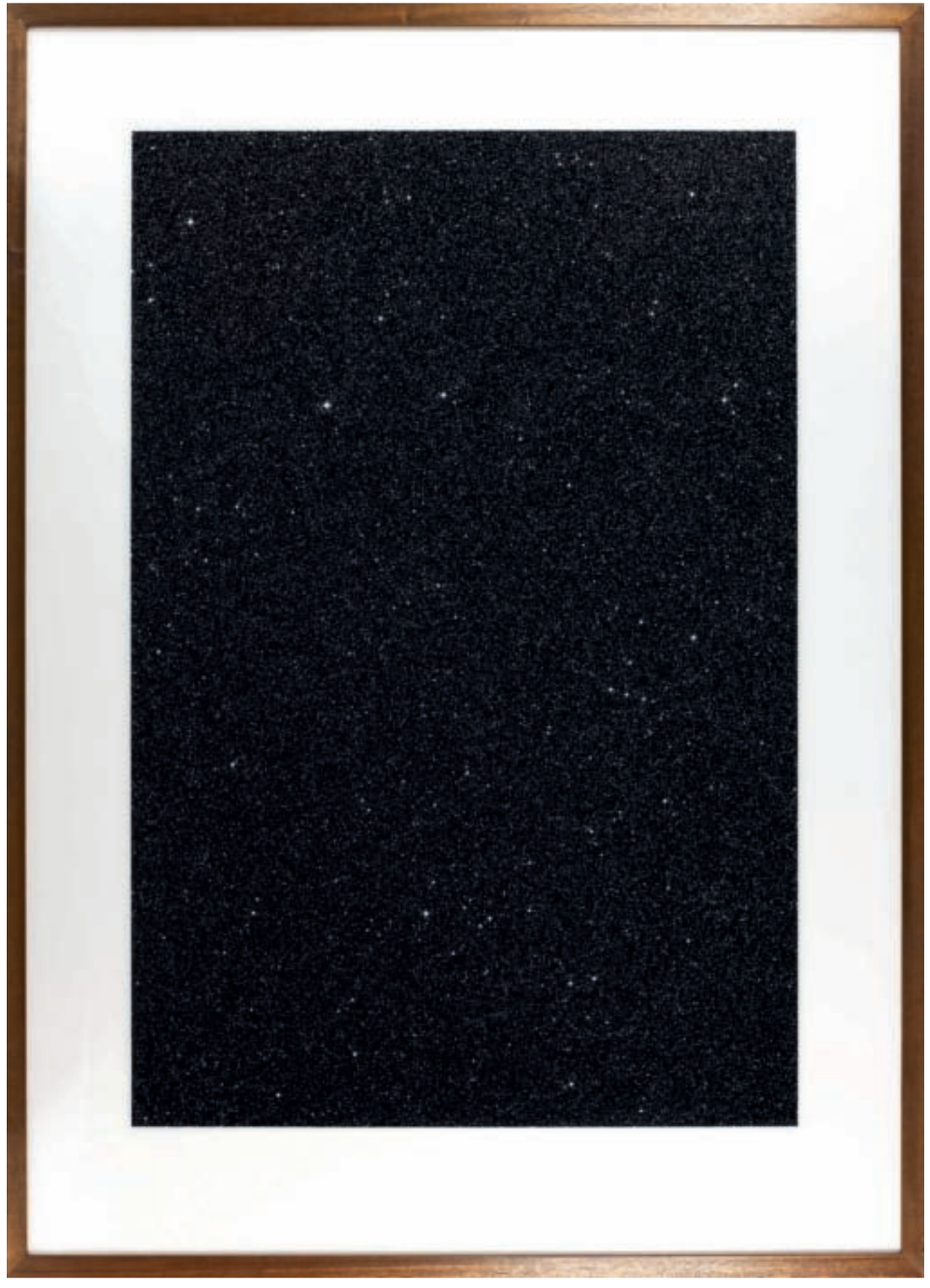
**Expositions :**
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 1”, 23-09-1994/29-01-1995.
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 2”, 17-02-1995/10-10-1995
Genève, MAMCO, “Vivement 2002! 5° épisode, répertoire”, 01-06-2001/16-09-2001.
Lausanne, ECAL, The Unlimited Compagny, 4 septembre-29 septembre 2001.
Genève, MAMCO, “Vivement 2002! 6°épisode”, 04-11-2001/15-05-2002
Avignon, Fondation Yvon Lambert, “Coolustre”, 25 mai-28 septembre 2003.
Genève, MAMCO, “Rien ne presse/Slow and steady/ Festina lente-6° épisode”, French Collection, 25-02-2004/09-05-2004.
Toulouse, “Printemps de Toulouse”, Les Abattoirs, “Là où je suis n’existe pas” 2009.
Genève, MAMCO, 2009

**Bibliographie** :
Matthias Wintzen, “Thomas Ruff, 1979 to the present”, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2001, reproduit sous le N° STE4.06 p. 198

**60 000 – 80 000 €**



L’œuvre de Thomas Ruff dans l’exposition aux abattoirs de Toulouse, 2009 Commisaire Christian Bernard. En avant-plan Robert Filliou “Eins. Un. One…”. Photographie Marc Lenot



16 ○
**Sherrie LEVINE**
(née en 1947)

**SANS TITRE,**
**(DOUBLE LEAD CHECKS: 7), 1988**
Caseine et plomb sur panneau
signé, titré et daté au dos
“Sherrie Levine, #7, 1989”
102 x 51 cm (39,78 x 19,89 in.)

**Provenance :**
Mary Boone Gallery, New York

**Expositions :**
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 1”, 23-09-1994/29-01-1995
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 2”, 17-02-1995/10-10-1995
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 3”, 11-06-1995/30-05-1995
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 5”, d’autres ajouts d’été, 07-06-1996/29-09-1995
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 5” bis, Additions d’automne, 17-02-1995/30-05-1995
Genève, MAMCO, “Vivement 2001! 6e épisode”, 3 novembre 2001
Genève, MAMCO, “Vivement 2002! 6e épisode”, 04-11-2001/15-05-2002
Genève, MAMCO, “Rolywholyover-6e épisode, Face to Face”, 29-10-2008/25-01-2009.
Genève, MAMCO, “Rolywholyover, 7e épisode, Jeffmute”, 25-02-2009/24-05-2009. Genève, MAMCO, “Futur antérieur, le principe d’incertitude”, 24-06-2009/27-09-2009

**60 000 – 80 000 €**

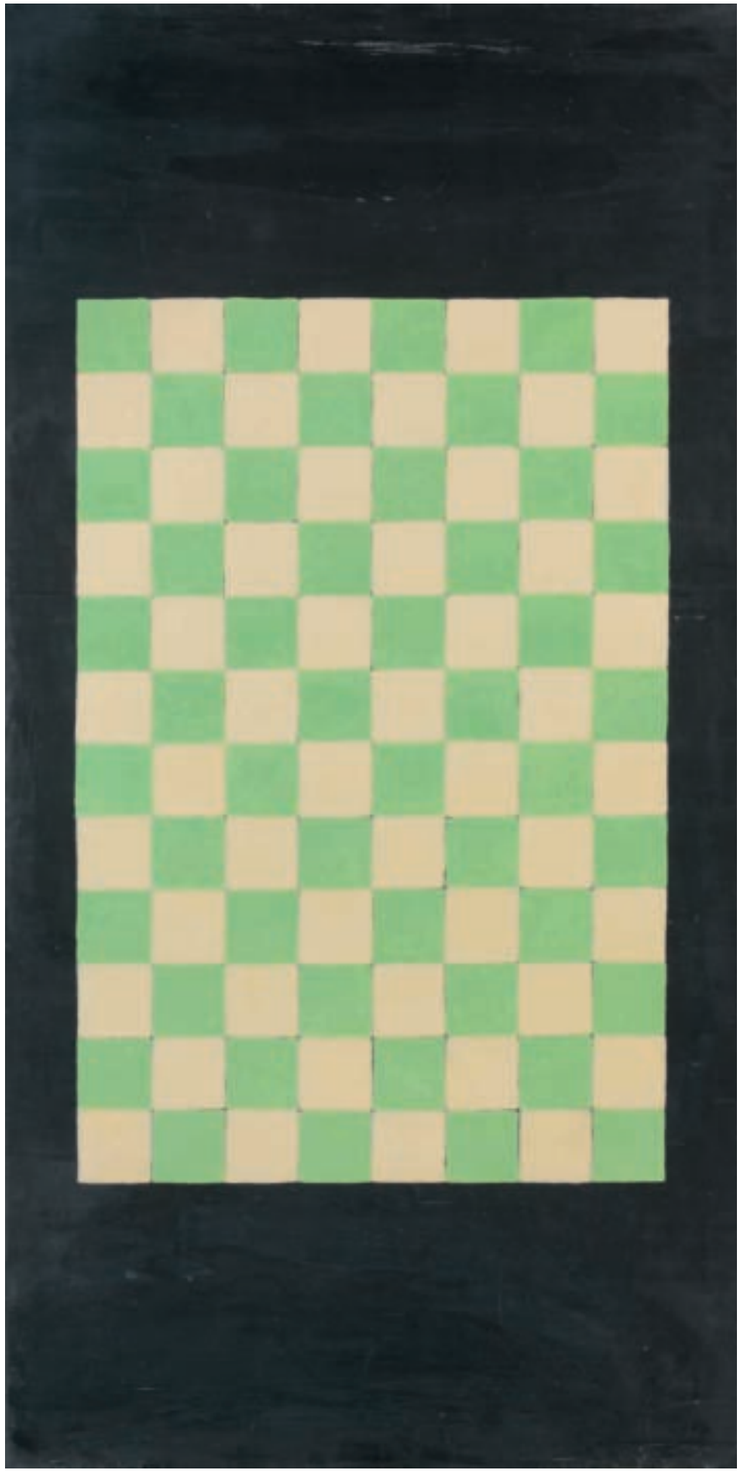
L’artiste américaine Sherrie Levine commence à travailler à la fin des années 70 en réalisant des copies de photographies célèbres rigoureusement identiques à l’original. Intitulées en référence à leur modèle (After Walker Evans, After Karl Blossfelt, ...) ces œuvres posent d’une manière absolument radicale la question de l’appropriation artistique.

Au milieu des années 80, Levine s’attaque à la grande tradition moderniste au moyen de deux séries d’œuvres, les *Wood Knots* **(cf Lot 17)** et les *Checks*, qui jouent explicitement avec les affirmations formalistes. La première série est constituée d’un ensemble de panneaux de contreplaqué sur lesquels l’artiste a souligné les veines de bois, les noeuds, en les colorant avec de la peinture au plomb. C’est cette même peinture à la texture si particulière, à la fois opaque et brillante, qui est également utilisée dans la série des échiquiers pour laquelle l’artiste a reproduit la grille d’un jeu d’échecs ou de backgammon.

Ces deux séries semblent pousser jusqu’à l’absurde le dogme formaliste qui a voulu réduire le tableau à une simple surface plane colorée. Sortes de portraits ironiques de l’abstraction, les Wood knots et les Checks répètent tautologiquement la surface sur lesquels ils sont peints (les veines du bois contreplaqué, la surface plane de l’échiquier).

Mais la qualité indubitablement esthétique de ces peintures nous indique qu’il y a bien plus, dans le travail de Levine, qu’une reprise parodique des motifs formalistes. Une dimension résolument sensuelle se dégage de ces œuvres, en partie due à l’utilisation de la peinture au plomb : les gouttes colorées qui viennent souligner les veines du bois semblent des larmes ou d’étranges formes biomorphes tandis que les couleurs mates utilisées pour les échiquiers les chargent d’une aura dont étaient totalement dépourvus leurs « référents » formalistes. Gageons que c’est à travers ce recours inattendu à l’esthétisme et aux qualités purement sensibles de la peinture que Levine parvient à se confronter avec succès à ce qu’elle appelle « l’anxiété de l’influence ».

Faisant de l’appropriation une nouvelle catégorie artistique, Levine crée alors les conditions de possibilités de nouvelles stratégies plastiques.



17 ○
**Sherrie LEVINE**
(né en 1947)

**SANS TITRE, (LEAD KNOTS:6), 1988**
Graphite sur bois
signé, titré et daté au dos
“Sherrie Levine, #6, 1988”
124,50 x 100 cm (48,56 x 39 in.)

**Provenance :**
Mary Boone Gallery, New York
Donald Young Gallery, Chicago

**Expositions :**
Chicago, DonaldYoungGallery,
“Sherrie Levine”, 13 janvier-18 février 1989
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 1”,
23-09-1994/29-01-1995
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 2”,
17-02-1995/10-10-1995
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 3”,
11-06-1995/30-05-1995
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 5”,
d’autres ajouts d’été, 07-06-1996/29-09-1995
Genève, MAMCO, “Rudiments d’un musée possible 5” bis,
additions d’automne, 17-02-1995/30-05-1995
Genève, MAMCO, “Vivement 2002! 6e épisode”,
04-11-2001/15-05-2002
Toulouse, “Les Abattoirs, Printemps de septembre”,
25-09-2009/18-10-2009

**30 000 – 40 000 €**



« Ce qui m’intéresse, c’est de faire une œuvre qui ait autant d’aura que l’œuvre à laquelle elle se réfère. Pour qu’une tension se crée entre l’œuvre de référence et la nouvelle œuvre, il faut que celle-ci possède en propre une présence auratique. Sans cela, elle ne saurait être qu’une copie, ce qui n’est guère intéressant. »

*« I am interested in making a work that has as much aura as its reference. For me the tension between the reference and the new work doesn’t really exist unless the new work has an auratic presence of its own. Otherwise, it just becomes a copy, which is not that interesting. »*

(Interview avec Constance Lewallen in *The Journal of Contemporary Art*)

18 ○
**Sherrie LEVINE**
(née en 1947)

**SANS TITRE ,**
**(AFTER KARL BLOSSFELD: 13), 1990**
Tirage photographique
#13 au dos
A vue : 23 x 16,5 cm
50 x 40 cm (19,50 x 15,60 in.)

**Provenance :**
Mary Boone Gallery, New York

**Expositions :**
Genève, MAMCO, "Rudiments d'un musée possible 1", 23-09-1994/29-01-1995
Genève, MAMCO, "Rudiments d'un musée possible 2", 17-02-1995/10-10-1995
Genève, MAMCO, "Rudiment d'un musée possible 3", 11-06-1995/30-05-1995
Genève, MAMCO, "Rudiments d'un musée possible 5", d'autres ajouts d'été, 29-09-1995/07-06-1996
Genève, MAMCO, "Rudiments d'un musée possible 5 bis, Additions d'automne", 17-02-1995/30-05-1995
Genève, MAMCO, "Vivement 2002!, 6e épisode", 04-11-2001/15-05-2002

**6 000 – 8 000 €**

19 ○
**Louise LAWLER**
(née en 1947)

**ABSINTHE, 2003-2004**
Tirage cibachrome contrecollé sur aluminium
signé, daté et numéroté au dos "Louise Lawler, 2003-2004, 1/5"
75,60 x 60 cm (29,48 x 23,40 in.)

**Provenance :**
Metro Pictures New York

**12 000 – 15 000 €**

La photographie de Louise Lawler intitulée L'*absinthe* est un superbe exemple d'appropriation au carré, une appropriation d'appropriation qui représente le déballage, sur le stand de la Galerie Raphael Jablonka à la Foire de Bâle en 2003, de l'œuvre de Levine *After Degas* qui consiste en une photographie du célèbre tableau du maître impressionniste.



18

19



20
**Allan MAC COLLUM**
(Né en 1944)

**PERFECT VEHICLE, 1988/90**
Sculpture en plâtre peint
signé, daté et annoté sous la base
à l'intérieur" A.MC Collum,
1988/90, LPV/656"
Hauteur : 210 cm (81,90 in.)

**Provenance :**
John Weber Gallery, New York

**25 000 – 30 000 €**

21 ○
**Ian WALLACE**
(1946-2007)

**TREBUCHET, 1992**
Photolamine et acrylique sur toile
porte le cachet de l'artiste, contresigné et daté
au dos : "By my hand Ian Wallace 17.4.92"
91,50 x 91,50 cm (35,69 x 35,69 in.)

**Provenance :**
Galerie Gabrielle Maubrie, Paris

**Expositions :**
Genève, MAMCO, "Patchwork in progress 5,
Oh cet écho !", 24-02-1999/23-05-1999
Genève, MAMCO, "Vivement 2002 ! 6e épisode,
0h cet écho !", 04-11-2001/15-05-2002

**5 000 – 7 000 €**

Figure majeure de l'École de Vancouver, Ian Wallace (né en 1946 à Shoreham, Grande-Bretagne) est à la fois un précurseur et un théoricien du photo conceptualisme.

Sa pratique artistique s'inscrit dans un modernisme d'avant-garde en jouant sur une dialectique entre peinture monochrome et photographie documentaire ou mise en scène, entre les espaces du studio de la nature et ici au musée montrant un bout du porte-manteau de Marcel Duchamp.

*"The author as producer here is present not as a self-legitimizing 'hero', but as an 'absence' looking back through the 'space of production', reflecting on work in the process of its self-definition."*

20



21



22 ○

**Stephen PRINA**
(Né en 1954)

**EXQUISITE CORPSE: THE COMPLETE PAINTINGS OF MANET 36 OF 556 (33 in the catalogue of Manet), Chanteur espagnol,1860, 1988**
Encre sur papier et reproduction lithographique
signé, daté en bas à droite dans la planche
“Stephen Prina, 1988”
66 x 81 cm
147 x 114 cm (57,33 x 44,46 in.)

**Provenance :**
Galerie Chantal Crousel, Paris

**Expositions :**
New York, Metropolitan Museum, 1 décembre 1988.
Genève, MAMCO, “Patchwork in progress 2”, 11-03-1998/04-10-1998.
Genève, MAMCO, “Vivement 2002! 6e épisode, Répertoire”, 04-11-2001/15-05-2002.
Genève, MAMCO, “Rien ne presse/Slow and steady/- 1er épisode, French Collection”, 23-05-2002/22-09-2002.
Genève, MAMCO, “Rien ne presse/Slow and steady/ Festina lente-2e épisode, French Collection”, 01-11-2002/19-01-2003

**6 000 – 8 000 €**

De loin, les œuvres de Stephen Prina paraissent à peu près uniformément blanches ou crèmes, comme si le papier avait été laissé vierge. D’un peu plus près, on commençe d’y distinguer comme un léger quadrillage irrégulier. Le nez collé sur elle ou presque, on y voit une multitude de petits rectangles uniformément colorés et de taille variable. Un titre directement inscrit à même le papier en haut de la feuille dévoile la signification de ces figurines énigmatiques : « Exquisite Corpse : The Complete Paintings of Manet ». La mention de l’échelle achève de fournir les renseignements nécessaire à l’intelligence de ces œuvres pour le moins curieuses. Faites d’œuvres, ces lithographies résument en somme tout un chapitre monographique de l’histoire de l’art, l’un de ceux en outre qu’on associe le plus fréquemment à la genèse de l’art moderne.

Catalogue de l’exposition Philippe Thomas, “Les Ready Made appartiennent à tous le monde” MACBA, Barcelone 2000, p.120, commentaire de Daniel Soutif sur l’exposition “Feux Pâles” rubrique 6, “La chair est triste”





23 ○
**Larry JOHNSON**
(né en 1959)

**SANS TITRE (THE L.FACTOR), 1988**
Cibachrome print
numéroté “2/3 au dos
227 x 108 cm (88,53 x 42,12 in.)

**Provenance :**
303 Gallery, New York

**Expositions :**
Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, “Forest a sign: Art in the crisis of representation”, 7 mai-13 Aout 1989
Reading Freedman Gallery of Albright College, “David Rubin”, 1989

**2 000 – 3 000 €**

Larry Johnson vit et travaille à Los Angeles. Il s’intéresse à la façon dont images et mots décrivent le monde et les utilise pour explorer les frontières entre la photographie et le langage. Son travail consiste à imprimer sur un fond souvent très coloré, des fragments d’histoire ou de souvenir.

D’apparences souvent joyeuses, ses thèmes de prédilections sont les tragédies humaines, l’égoïsme et la mort.

24
**Kirsten MOSHER**
()

**BARRIERE D-91293, 1991**
Barrière métallique découpée
109 x 260 x 63 cm (42,51 x 101,40 x 24,57 in.)

**Provenance :**
Galerie Anne de Villepoix, Paris

**2 000 – 3 000 €**

Jeune artiste américaine, Kirsten Mosher interroge les codes et signes visuels marquant des territoires ou des identités dans la ville. La question de la nature comme « reste » ou bribe est présente dans nombre de ses travaux. Elle participe à de nombreux programmes urbains à New York où elle vit et questionne entre autres les “bribes” de terre, d’herbes, les espaces qui ont été herborisés puis abandonnés. Pour elle la nature fait brèche dans la cité et peut devenir un facteur de déphasage productif. Intriguée d’autre part par les codes signalétiques et le jeu, elle invente des espaces en détournant des mobiliers urbains qui proposent de nouvelles activités. Ainsi, cette barrière de sécurité, dont les barres ont été sciées en partie pour former un vide.

24









25
**Jan VOSS**
(né en 1936)

**COMPOSITION, 1981**
Huile et fusain sur toile
signé et daté en bas à droite “Voss, 81”
188 x 290,50 cm (73,32 x 113,30 in.)

**Provenance :**
Galerie Daniel Lelong, Paris

**20 000 – 25 000 €**



Né en 1936 à Hambourg, Jan Voss vit et travaille à Paris depuis 1960. Il occupe en France une place à part, et la première rétrospective de son œuvre, au musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (“À portée de vue”, 1978), a permis de mesurer la liberté, l’indépendance par rapport à toutes les modes auxquelles les arts visuels sont constamment menacés de se soumettre. Ses tableaux « émettent, comme le dit Bernard Noël dans le livre qu’il lui a consacré (“Trajet” de Jan Voss, 1985), quelque chose d’aérien » : on y découvre peu à peu « que tout ce qui paraissait distribué à l’instant à la surface de la toile » obéit en fait à une organisation « contagieuse ». On ne saurait rattacher son travail, où il utilise tous les moyens spécifiques d’un peintre actuel : huile sur toile et sur papier, acrylique, aquarelle, gouache, crayon, pastel, collage, etc., ni à l’écriture automatique des surréalistes, ni au dripping ou à la peinture gestuelle d’un Pollock. Sa ligne est un « sens qui délire » : c’est peut-être cette liberté, ce trait de folie, qui attira au milieu des années 80 notre collectionneur. Cette toile est son premier achat et le début de l’aventure dont cette vente témoigne.

26
**Jan VOSS**
(né en 1936)

**COMPOSITION, 1983**
Technique mixte sur toile et collage de toiles sur toile
signée et datée en bas à droite “Voss, 83”
195 x 279 cm (76,05 x 108,81 in.)

**Provenance :**
Atelier de l’artiste

**20 000 – 25 000 €**



27
**Jiri KOLAR**
(né en 1914)

**FEMME ET BUSTE, 1969**
Transfert photographique sur toile
signé du monogramme et daté en bas à droite
“J.K, 69”
100 x 69,50 cm (39 x 27,11 in.)

**Provenance :**
Ancienne collection tchèque

**6 000 – 8 000 €**

« Chacun d’entre nous a ses illusions perdues. Ma génération, mais aussi la vôtre. Quand quelqu’un perd sa petite amie, il a aussi en lui-même un trou. Nous sommes tous pleins de trous et remplis des mots des autres ».

Au début des années 50 naît son cycle intimiste de « confrontages » exposés, pour la toute première fois en République Tchèque, à l’Institut Français. Que sont ces *confrontages* ? Des compositions de photos en noir et blanc, souvent découpées dans de vieux journaux, qui mélangent la vie de la haute société au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles, des scènes de cirque, des vues de travaux des champs, des images de gares, de magasins… Kolar, qui maîtrisait le jeu des associations, savait donner à ces photos une nouvelle signification, créer un lien inattendu entre elle.



*Projet Minimal*

28
**Paul REBEYROLLE**
(1926-2005)

**CHIEN-1973-1985**
Sculpture en bronze et grillage à patine verte
numéroté en bas sur la tranche gauche “EA “1”
Fondeur Bonvincini
Édition de trois exemplaires
Chien : 80 x 149 x 52 cm
grillage : 115 x 91 x 57 cm

**Provenance :**
Galerie Art & Public, Genève

**Bibliographie :**
Nadia Candet, “Collections particulières”,
150 commandes privées d’art contemporain en France,
Flammarion, 2008, reproduite en première de couverture
et p.297 de la page dépliante

Nous remercions Madame Paul Rebeyrolle de nous avoir confirmé l’authenticité de cette œuvre

**40 000 – 50 000 €**



Si Paul Rebeyrolle fut à l’évidence l’un des artistes français les plus importants de sa génération, il fut également, et sans conteste, le plus engagé. Son œuvre de peintre et de sculpteur exprime comme organiquement, *matériellement*, les conflits et rapports de force qui traversèrent et déchirèrent une époque. Rebeyrolle voit dans l’art un exercice de libération, une sortie hors des goulots d’étranglement d’une société répressive : passionné, révolté, *enragé*, il est à l’image de ce chien qui devient peu à peu l’un des motifs récurrents de son œuvre. Après la grenouille, la truite ou le sanglier, le chien – et notamment le chien en cage, le chien qui hurle à la mort, réduit au misérable espace de sa misérable niche ou cellule – s’impose comme l’image même de l’humaine condition. Energie pure, le chien est, de son propre aveu, l’animal préféré de Rebeyrolle. Car si « le sanglier incarne la force et la résistance, La truite, la ruse et la beauté, Le chien, c’est la victime. Je considère que nous vivons dans un monde de victimes ». Gageons alors que dans ce chien de 1981, tout entier tendu, dans un mouvement d’imploration vers la grille qui l’emprisonne, s’incarne toute la misère et la grandeur de l’homme contemporain.

**29**
**Angelo MEANI**
(1906-1977)

**PERSONNAGE (JANUS)**
Sculpture en céramique, terre cuite, verre, coquillage peint
48 x 30 cm (18,72 x 11,70 in.)

**Provenance :**
Paris, Hôtel Drouot, Vente Chayette, 16 avril 1986

Une lettre de Monsieur Thévoz du Musée de l'Art Brut de Lausanne sera remis à l'acquéreur

**3 000 – 5 000 €**

**30**
**Anthony CARO**
(né en 1924)

**PUPPET, 1980/83**
Plomb et bois
26,50 x 43 x 29 cm (10,34 x 16,77 x 11,31 in.)

**Provenance :**
Atelier de l'artiste
Londres, Sotheby's, 23/02/1989

**Bibliographie :**
Dieter Blume, "Antony Caro, Catalogue Raisonné, volume V, Bronze sculptures, 1980-1983", Verlag Galerie Wentzel, Cologne, 1985 reproduit p.123, et sous le n°1346 p.265

**12 000 – 15 000 €**

**31** Pas de lot



recto



verso

Né à Milan, Angelo Meani est fils de marbriers. Le jeune homme s'initie très vite au métier et se met à tailler le marbre ainsi qu'à modeler de petites statues en terre. Plus tard, il effectue un apprentissage de ciseleur dans une fonderie, puis obtient un diplôme de sculpteur de l'Ecole des Beaux-Arts de Brera. Angelo Meani façonne ensuite des bas-reliefs de cimetière et restaure de nombreuses sculptures du Dôme de Milan. Mais il se sent à l'étroit dans l'univers académique et se met à récolter des bris de vaisselle ainsi que toutes sortes d'objets du quotidien qu'il assemble, créant des masques cocasses. Par la suite, Angelo Meani quitte l'entreprise familiale, avant de s'enfuir en 1943 en Suisse afin d'échapper à la mobilisation durant la Seconde Guerre Mondiale. Il est alors employé quelque temps comme manœuvre et jardinier, puis finit par mener une vie marginale dans les environs de Lausanne, à Pully. Dès lors, Angelo Meani se consacre exclusivement à son activité créatrice. Il récupère des lots de vaisselle cassée que les grands magasins mettent à sa disposition pour confectionner des masques colorés, qu'il échange à l'occasion contre un repas ou un service rendu.

**30**



32 ○
**Richard SERRA**
(né en 1939)

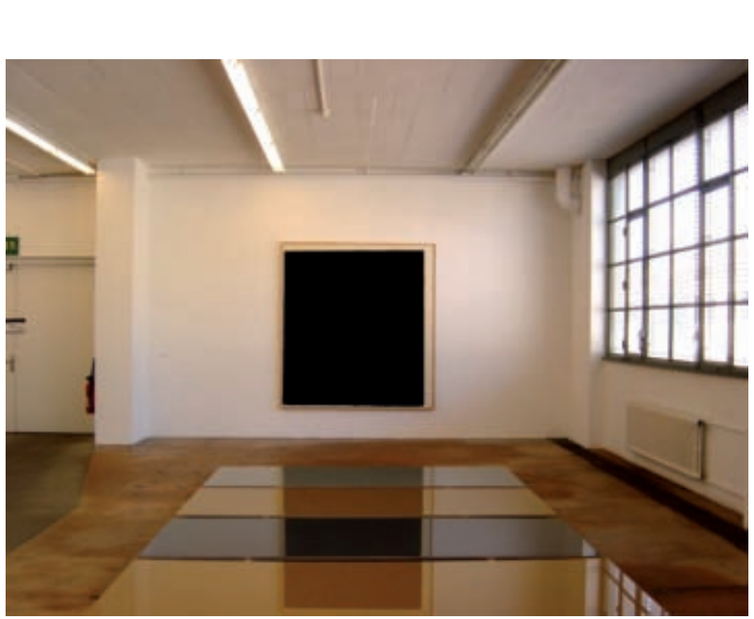
**HOLLYWOOD LAWN, 1989**
Huile et goudron sur papier
226 x 211 cm encadré
218,5 x 203,5 cm (82,22 x 79,37 in.)

**Provenance :**
Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles

**Expositions :**
Los Angeles, Daniel Weinberg Gallery, “Ten years of American Master drawings”, 1989
Genève, MAMCO, “Rien ne presse, /slow and steady/ Festina lente-3e épisode, Eau & gaz à tous les étages”, 28-02-2003/20-04-2003
Genève, MAMCO, “Rien ne presse/Slow and steady/ Festina lente-3e épisode, Fragments d’un discours italien”, 28-05-2003/21-09-2003
Genève, MAMCO, “Rien ne presse/Slow and steady/ Festina lente-5e épisode, Ornicar!”, 22-10-2003/25-01-2004
Genève, MAMCO, “Futur antérieur-L’espèce de chose mélancolie”, 28-10-2009/17-01-2010

**Bibliographie :**
Richard Serra, “Drawings 1969-1990”, Catalogue raisonné Benteli, reprodduit sous le n°359, P.225

**120 000 – 150 000 €**



L’œuvre de Richard Serra au Mamco Genève. Photographie Anne Marie Fuguet et Alain Clairet



33 ○
**Sam FRANCIS**
(1923-1994)

**SANS TITRE (FROM THE EDGE SERIES), 1968**
Acrylique sur toile
signée et datée “1968” au dos
274,50 x 152,50 cm (107,06 x 59,48 in.)

**Provenance :**
Sam Francis Estate, Californie
Acquis directement auprés de ce dernier par l’actuel propriétaire

**Expositions :**
Santa Monica, James Corcoran Gallery, “Sam Francis: Edge paintings”, 1991, reproduit au catalogue, p.9
Bonn, Kunst-und-Ausstellungshalle, “Sam Francis”, 1993, reproduit au catalogue p.188
Paris, Galerie Jean Fournier, “Sam Francis: Edges: 1962-1970”, 1999
Cologne, Musée Ludwig, “Kunst Welten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart”, 1999-2000, reproduit en couleur sous le n°200 p.298
Paris, Centre Georges-Pompidou, Centre national d’Art et de Culture, “Los Angeles: 1955-1985: Birth of an Art Capital”, 2006 reproduit p.185
Londres, Opera Gallery, “Goldenart”, London Art Highlight: 60 masterpieces from the Opera Gallery collection”, reproduit au catalogue p.89

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de la Fondation Sam Francis sous le n°SFP68-13

**80 000 – 90 000 €**



34
**Olivier DEBRE**
(1920-1999)

**LONGUE BROSSEE CLAIRE, 1984-1985**
Huile sur toile
signée, titré et datée au dos “O.Debré, Longue brossee claire, hiver 84-85”
180 x 310 cm (70,20 x 120,90 in.)

**Provenance :**
Acquis directement auprés de l’artiste par l’actuel propriétaire

Un certificat de Madame Denise Debré sera remis à l’acquéreur

**70 000 – 90 000 €**



35 ○

**Victor VASARELY**
(1906 - 1997)

**CITRA, 1955-1959**
Huile sur panneau marouflé sur toile
signé en bas au centre “Vasarely”, doublement contresigné, titré et daté au dos “Vasarely, Citra, 1955-1959”
110 x 100 cm (42,90 x 39 in.)

**Provenance :**
Galerie Denise René/Hans Mayer, Dusseldorf, 1972

**Exposition :**
Stuttgart, Württ.Kunstverein, n°344/1

**Bibliographie :**
Marcel Jorey : “Plastic Arts of the 20th Century, vol I”, Édition du griffon, Neuchatel, 1965, une œuvre similaire reproduite en pleine page sous le n°130 p.116

Nous remercions Monsieur Pierre Vasarely de nous avoir confirmé l’authenticité de cette œuvre

**180 000 – 200 000 €**



Pionnier de l’art cinétique dans sa version « opticaliste », Vasarely explore les possibilités du mouvement virtuel en créant des structures graphiques coercitives pour le regard du spectateur.

A partir d’un nombre relativement limité de formes géométriques et de couleurs, l’artiste crée des variations combinatoires infinies qu’il décline œuvre après œuvre, selon la logique d’un ars *multiplicata* célébrant le règne de la « nouvelle beauté plastique mouvante et émouvante » (« Notes pour un manifeste », 1955).

Une œuvre comme *Citra* est emblématique de la dimension combinatoire de l’art de Vasarely. L’artiste y exploite les déformations plastiques et création d’illusions d’optique au moyen d’un simple jeu sur des formes géométriques et des rapports de valeur entre couleurs blanches et noires qui provoque des effets de masse et de relief. L’œuvre bi-dimensionnelle semble véritablement « profonde », un « perpetuum mobile en trompe l’œil », comme aime à l’indiquer l’artiste, qui crée une expérience visuelle ambiguë et déstabilisante pour le spectateur.

36 ○
**Victor VASARELY**
(1906 - 1997)

**CTA-101, 1965**
Tempera sur panneau
signé en bas à droite “Vasarely”,
contresigné , titré, daté et annoté au dos
“Vasarely, CTA-101, 1965, 0567” au dos
80 x 80 cm (31,20 x 31,20 in.)

**Provenance :**
Galerie Denise René, Paris, n°101

Nous remercions Monsieur Pierre Vasarely de nous avoir confirmé l’authenticité de cette œuvre

**50 000 – 60 000 €**

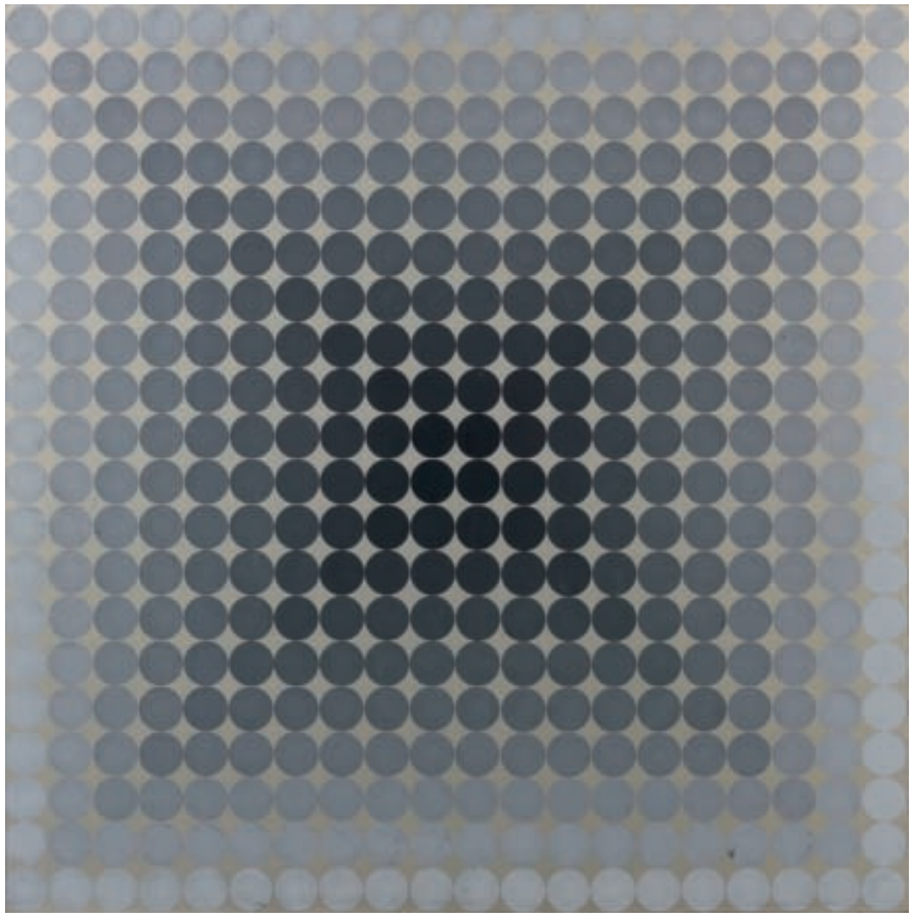
37 ○
**François MORELLET**
(né en 1926)

**6 TRAMES 0°-18°-72°-90°-108°-162°, 1971**
Peinture sérigraphique sur bois
signé, daté, titré et annoté au dos
“Morellet, 1971, 6 trames :
0°-18°-72°-90°-108°-162°, 71035”
Pièce unique
80 x 80 cm (31,20 x 31,20 in.)

Un certificat de l’artiste sera remis à l’acquéreur

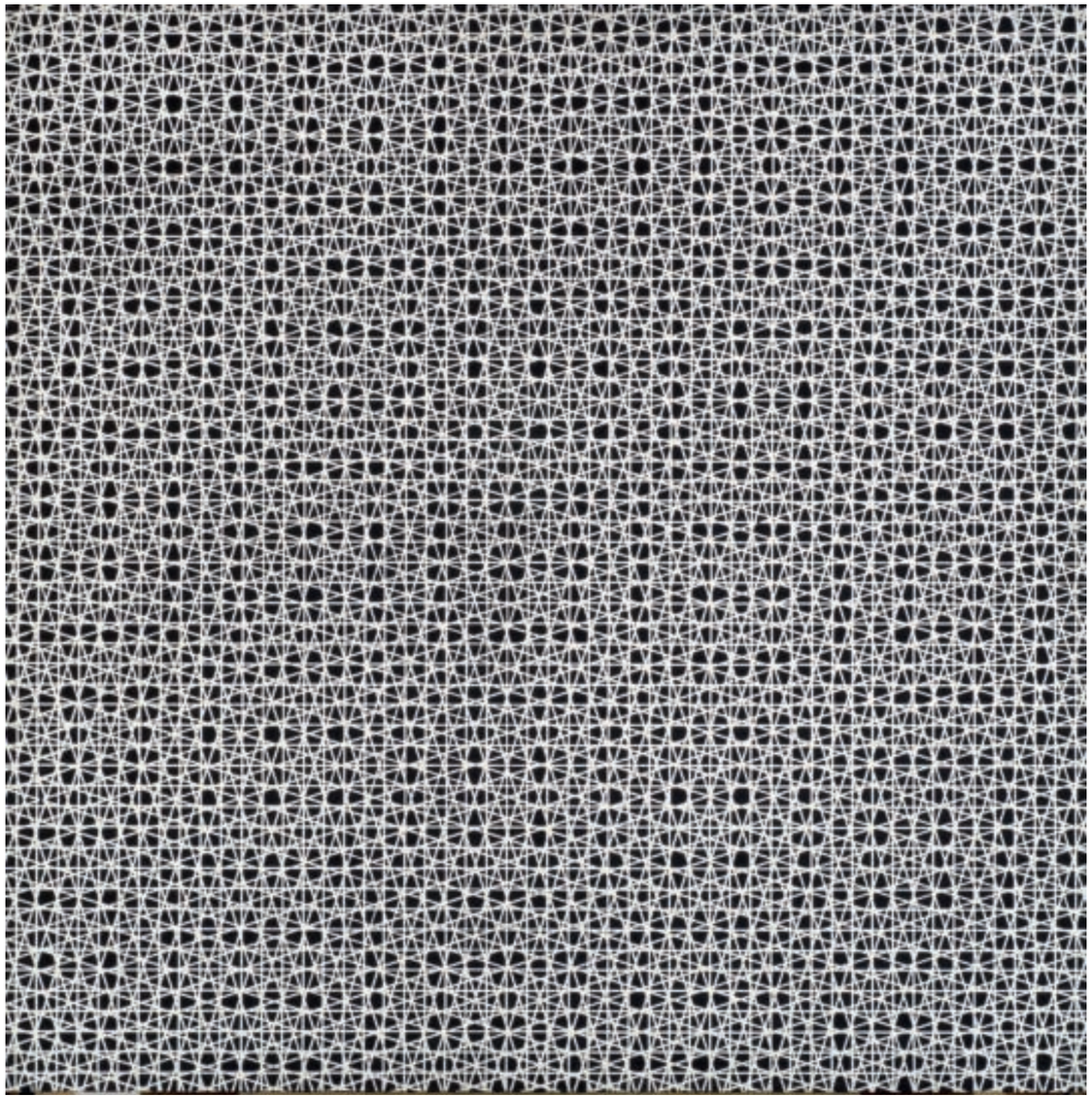
Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de Monsieur François Morellet sous le n°71035

**30 000 – 40 000 €**



36

37



38
**Martin BARRE**
(1924 - 1993)

**64-D-1-50 x 46, 1964**
Bombage de peinture noire glycérophtalique sur papier
signé , daté et titré au dos “ M.Barré, 64, 64-D-1-50 x 46”
50 x 46 cm (19,50 x 17,94 in.)

**Provenance :**
Offert par l’artiste à l’actuel propriétaire

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de l’œuvre sur papier de Martin Barré actuellement en préparation par l’association des amis de Martin Barré
Un rapport d’intervention et de condition sera remis à l’acquéreur

**15 000 – 20 000 €**

39
**Martin BARRE**
(1924 - 1993)

**SANS TITRE, 1964**
Bombage de peinture noire glycérophtalique sur papier
signé et daté au dos “M Barré, 64”
50 x 46 cm (19,50 x 17,94 in.)

**Provenance :**
Offert par l’artiste à l’actuel propriétaire

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de l’œuvre sur papier de Martin Barré actuellement en préparation par l’association des amis de Martin Barré
Un rapport d’intervention et de condition sera remis à l’acquéreur

**15 000 – 20 000 €**

40
**Bernard FRIZE**
(né en 1949)

**CINQ, 2005**
Acrylique, résine et crayon de papier sur toile
signée, titrée, datée “2005/9” au dos
145 x 175 cm (56,55 x 68,25 in.)

**Provenance :**
Galerie Micheline Szwajcer, Anvers
New York, Phillips, de Pury & Compagny, 14 novembre 2008, n°228
Collection particulière, France

**20 000 – 30 000 €**



38



39





41
**Carl ANDRE**
(né en 1935)

**SATIER: LEAD ON COPPER, 1989**
Deux plaques de zinc et de cuivre
30 x 15 x 1 cm
30 x 15 x 2 cm (11,70 x 5,85 x 0,78 in.)

**Provenance :**
Konrad Fischer, Düsseldorf
Constantin Von Haeften, New York
Collection Particulière, Belgique

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

**20 000 – 30 000 €**

42
**Keith SONNIER**
(né en 1941)

**SANS TITRE**
Structure métallique et néons bleus et rouges
60 x 60 x 5 cm (23,40 x 23,40 x 1,95 in.)

**Provenance :**
Collection Privée, Belgique

**8 000 – 12 000 €**

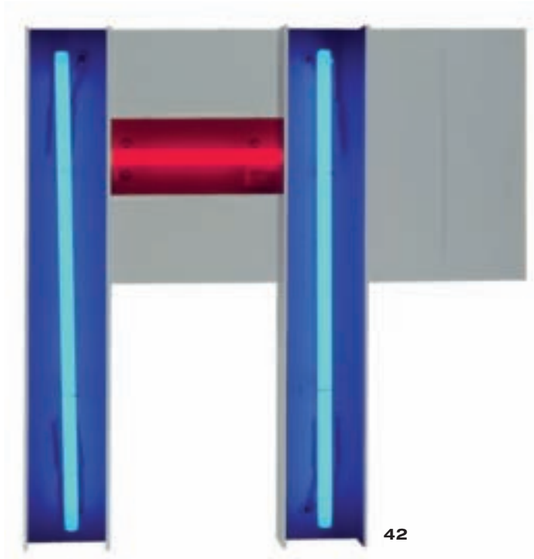
43
**PIERO DORAZIO**
(1927-2005)

**SHINKANSEN, 1994**
Huile sur toile
signée, titrée et datée au dos "Piero Dorazio, Shinkansen, 1994"
160 x 130 cm (62,40 x 50,70 in.)

**Provenance :**
Galleria Rotta, Gênes
Collection particulière, Italie
Cette œuvre est enregistrée dans les archives Dorazio sous le n°3269

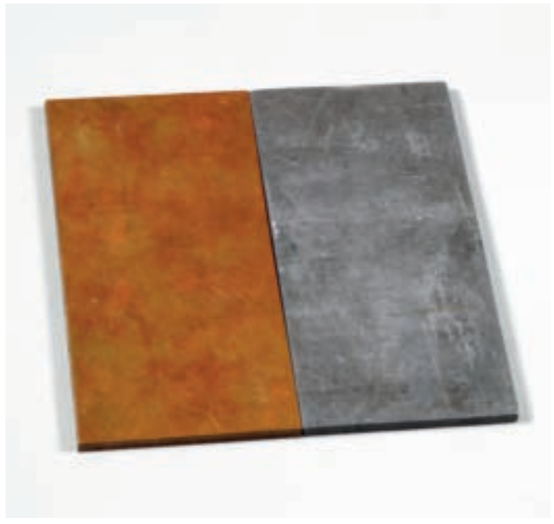
Un certificat de la Fondation Dorazio sera remis à l'acquéreur

**50 000 – 70 000 €**



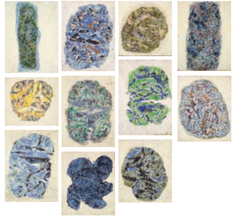
42

41



55





Simon Hantaï, Lots 44 à 54

55
**Simon HANTAI**
(1922-2008)

**SANS TITRE, 1971**
Aquarelle sur toile marouflé sur papier
signé du monogramme et daté en bas vers
la droite " S.H, 71"
123 x 96 cm (47,97 x 37,44 in.)

**Provenance :**
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de la Galerie Jean Fournier sous le n°ATL: 11.02

**40 000 – 50 000 €**

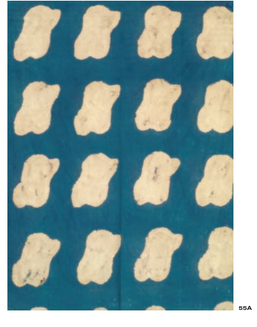
55A
**Claude VIALLAT**
(né en 1936)

**SANS TITRE, 1978**
Acrylique sur toile libre
214 x 154 cm (83,46 x 60,06 in.)

**Provenance :**
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée
dans les Archives de la Galerie Jean Fournier
sous le N°CP 3.5.17

**10 000 – 15 000 €**



55A

43



44
**Simon HANTAI**
(1922-2008)

**PLI 56, 1964**
Huile sur toile
signée du monogramme et datée en bas
à droite "S.H, 64", titrée au dos sur le châssis
"PLI 56"
37,50 x 28 cm (14,63 x 10,92 in.)

**Provenance :**
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection Particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de la Galerie Jean Fournier sous le n°CP 2.4.61

**8 000 – 12 000 €**

45
**Simon HANTAI**
(1922-2008)

**PLI 122, 1965**
Huile sur toile
signée du monogramme et datée en bas
à droite "S.H, 65", titrée au dos sur le châssis
"PLI 122"
47 x 35 cm (18,33 x 13,65 in.)

**Provenance :** Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de la Galerie Jean Fournier sous le n°CP 2.5.32

**8 000 – 12 000 €**

46
**Simon HANTAI**
(1922-2008)

**PLI 99, 1965**
Huile sur toile
signée du monogramme et datée en bas
à droite "S.H, 65", titrée au dos sur le châssis
"PLI 99"
32 x 35,50 cm (12,48 x 13,85 in.)

**Provenance :**
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de la Galerie Jean Fournier sous le n°CP 2.5.31

**8 000 – 12 000 €**

47
**Simon HANTAI**
(1922-2008)

**PLI 143, 1965**
Huile sur toile
signée du monogramme et datée en bas
à droite "S.H, 65", titrée au dos sur le châssis
"PLI 143"
37 x 29 cm (14,43 x 11,31 in.)

**Provenance :**
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de la Galerie Jean Fournier sous le n°CP 2.5.35

**8 000 – 10 000 €**

48
**Simon HANTAI**
(1922-2008)

**PLI 100, 1965**
Huile sur toile
signée du monogramme et datée en bas
à droite "S.H, 65", titrée au dos sur le châssis
"PLI 100"
36 x 27 cm (14,04 x 10,53 in.)

**Provenance :**
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de la Galerie Jean Fournier sous le n°CP 2.5.17

**8 000 – 12 000 €**

49
**Simon HANTAI**
(1922-2008)

**PLI 136, 1964**
Huile sur toile
signée du monogramme et datée en bas
à droite "S.H 64", titrée au dos sur le châssis
"PLI 136"
37 x 36,50 cm (14,43 x 14,24 in.)

**Provenance :**
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de la Galerie Jean Fournier sous le n°CP 2.5.25

**8 000 – 12 000 €**

50
**Simon HANTAI**
(1922-2008)

**PLI 63, 1964**
Huile sur toile
signée du monogramme et datée en bas
à droite "S.H, 64", titrée au dos sur le châssis
"PLI 63"
45,50 x 38 cm (17,75 x 14,82 in.)

**Provenance :**
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de la Galerie Jean Fournier sous le n°CP 2.4.74

**8 000 – 12 000 €**

51
**Simon HANTAI**
(1922-2008)

**PLI 139, 1965**
Huile sur toile
signée du monogramme et datée en bas
à droite "S.H, 65", titrée au dos sur le châssis
"PLI 139"
48,50 x 38,50 cm (18,92 x 15,02 in.)

**Provenance :**
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de la Galerie Jean Fournier sous le n°CP 2.5.34

**8 000 – 12 000 €**

52
**Simon HANTAI**
(1922-2008)

**PLI 133, 1965**
Huile sur toile
signée du monogramme et datée en bas
à droite "S.H, 65", titrée au dos sur le châssis
"PLI 133"
36 x 31 cm (14,04 x 12,09 in.)

**Provenance :**
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de la Galerie Jean Fournier sous le n°CP 2.5.33

**8 000 – 12 000 €**

53
**Simon HANTAI**
(1922-2008)

**PLI 65, 1964**
Huile sur toile
signée du monogramme et datée en bas
à droite "S.H, 64", titrée au dos sur le châssis
"PLI 65"
46 x 37,50 cm (17,94 x 14,63 in.)

**Provenance :**
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de la Galerie Jean Fournier sous le n°CP 2.4.61

**8 000 – 12 000 €**

54
**Simon HANTAI**
(1922-2008)

**PLI 49, 1964**
Huile sur toile
signée du monogramme et datée en bas
à droite "S.H, 64", titrée au dos sur le châssis
"PLI 49"
44,50 x 33,50 cm (17,36 x 13,07 in.)

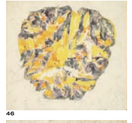
**Provenance :**
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de la Galerie Jean Fournier sous le n°CP 2.4.39

**8 000 – 12 000 €**



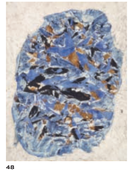
44



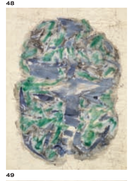
45



46



47



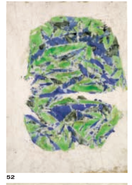
48



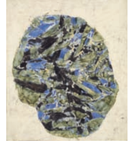
49



50



51



52



53



54

56
**Serge POLIAKOFF**
(1900-1969)

**COMPOSITION, 1950**
Gouache sur papier
signé en bas à droite " Serge Poliakoff"
29 x 45 cm (11,31 x 17,55 in.)

Un certificat de Monsieur Alexis Poliakoff sera remis à l'acquéreur

Cette œuvre sera incluse au supplément du tome III du Catalogue Raisonné de l'artiste actuellement en préparation
par Monsieur Alexis Poliakoff

**30 000 – 40 000 €**

57
**André LANSKOY**
(1902-1976)

**LES MIETTES DU TAMBOUR, 1959**
Huile sur toile
signée en bas à gauche "Lanskoy", titrée
et datée au dos "Les miettes du tambour, 59"
60 x 71 cm (23,40 x 27,69 in.)

**Provenance :**
Galerie Louis Carré and Cie, Paris, n°D0477
Galerie Gilbert et Paul Pétridès, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de l'œuvre d'André Lanskoy actuellement en préparation par Monsieur André Schoeller

Un certificat de Monsieur André Schoeller pourra être délivré sur demande de l'acquéreur

**40 000 – 60 000 €**



56

57



58
**Jean-Michel ATLAN**
(1913-1960)

**DAME DE COEUR, 1958**
Huile sur toile
signée et datée en bas à droite “Atlan, 58”,
contresignée, titrée et datée au dos “Atlan,
Dame de coeur, 58”
48 x 71,50 cm (18,72 x 27,89 in.)

**Provenance :**
Versailles, Vente Martin, 4 mai 1975
Collection Jacqueline Baudrier, Paris
Collection particulière, Paris

**Exposition :**
Lyon, Galerie Roux-Malaval, “Atlan”,
31 janvier-13 février 1959 reproduit au catalogue
sous le n°4

**Bibliographie :**
Jacques Polieri/Kenneth White, “Atlan,” Catalogue
raisonné de l’œuvre complet, Gallimard, 1996 reproduit
sous le n°705 p.359

Un certificat de Madame Denise Atlan sera remis
à l’acquéreur

**30 000 – 40 000 €**

59
**Hans HARTUNG**
(1904-1989)

**P-1947-36, 1947**
Pastels gras de couleurs sur papier
signé et daté en bas à gauche “Hartung, 47”,
titré au dos “P1947-36”
48,20 x 64,90 cm (18,80 x 25,31 in.)

**Provenance :**
Galerie Daniel Gervis, Paris, 1987
Galerie Michael Haas, Berlin
Collection privée, Paris

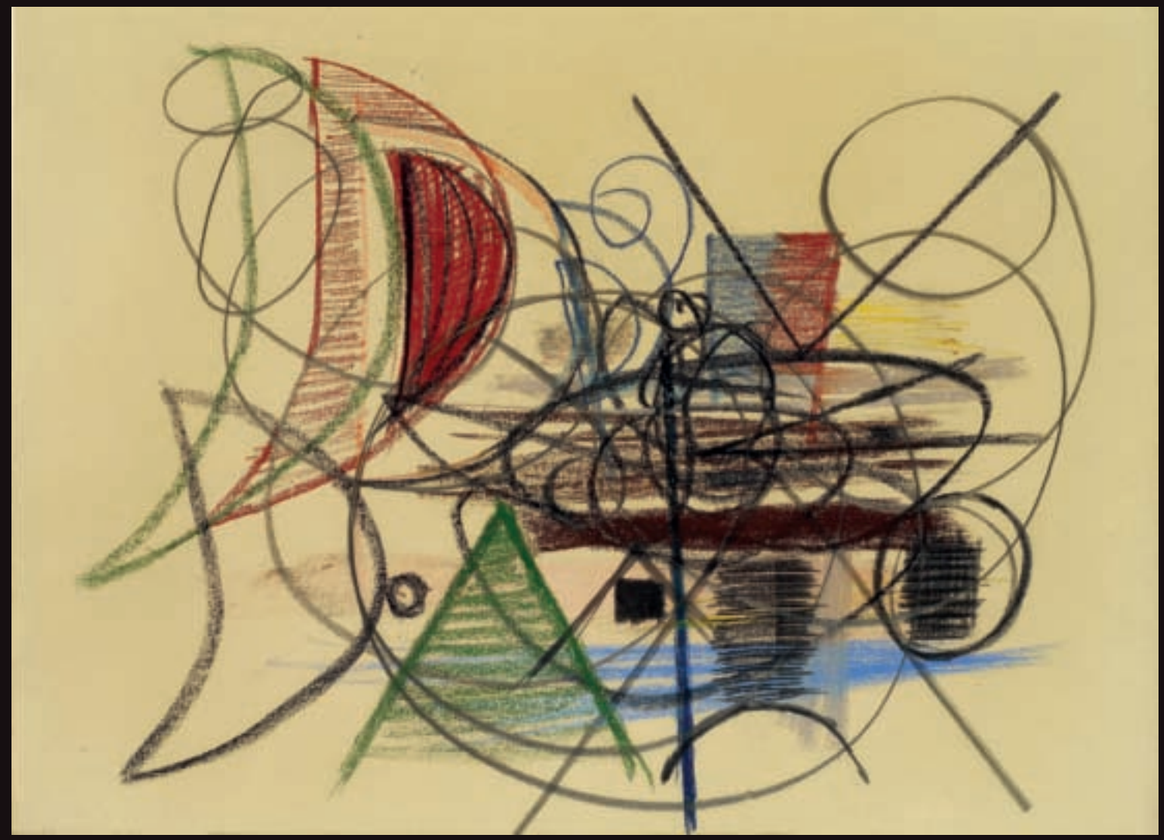
Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la
Fondation Hans Hartung et Anna Eva Bergman, sous
le numéro P-1947-36.
Elle figurera au catalogue raisonné de l’œuvre de Hans
Hartung actuellement en préparation par la Fondation
Hartung-Bergman.

**80 000 – 120 000 €**




58

59

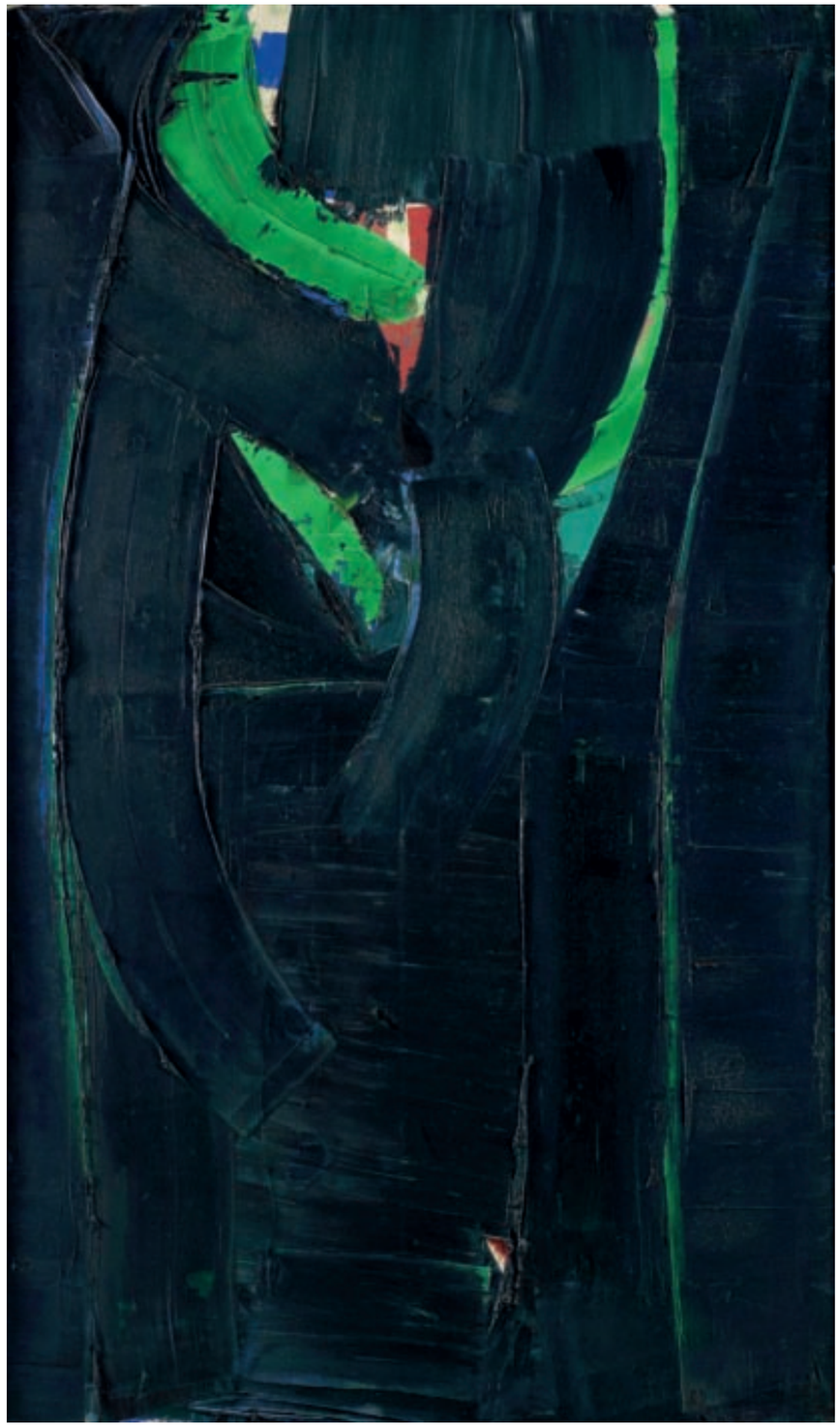


60
**Olivier DEBRE**
(1920-1999)

**GRANDE NOIRE, (PERSONNAGE), 1960**
Huile sur toile
signée du monogramme en bas vers la droite
“O.D”, contresignée, titrée et datée au dos
“O.Debré, Grande noire, (personnage), mars 1960”
230 x 134 cm (89,70 x 52,26 in.)

Un certificat de Madame Denise Debré sera remis à l’acquéreur

**60 000 – 80 000 €**



61
**Georges MATHIEU**
(né en 1921)

**LES FETES D'HÉBÉ, 1970-71**
Huile sur toile
signée et datée en bas vers la droite "Mathieu, 70", titrée et datée au dos sur le châssis "Les Fêtes d'Hébé, 16.4.71"
91 x 146 cm (35,49 x 56,94 in.)

**Provenance :**
Ancienne Collection Jacqueline Baudrier, Paris
Collection Particulière, Paris

**Exposition :**
Paris, Musée monétaire de Paris, "Mathieu à la monnaie - Monnaies et peintures", 17 mars-17 avril 1971, reproduit au catalogue sous le numéro 23

Une lettre de l'artiste concernant cette œuvre sera remise à l'acquéreur

Nous remercions Monsieur Jean-Marie Cusinberche pour les informations qu'il nous a aimablement communiquées sur cette œuvre

**60 000 – 80 000 €**

62
**André LANSKOY**
(1902-1976)

**COMPOSITION, 1972**
Huile sur toile
porte le cachet de l'atelier "Lanskoy 10 novembre 72" et daté au dos
195 x 96 cm (76,05 x 37,44 in.)

Un certificat de Monsieur André Schoeller pourra être délivré sur demande de l'acquéreur

**80 000 – 100 000 €**

61



62



63
**Hans HARTUNG**
(1904-1989)

**T1989 E3, 1989**
Acrylique sur toile
100 x 100 cm (39 x 39 in.)

Cette œuvre est répertoriée dans les Archives de la Fondation Hans Hartung et Anna Bergman sous le n° CT 17-0

Cette œuvre figurera au catalogue raisonné de l'œuvre de Hans Hartung actuellement en préparation par la Fondation

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

**45 000 – 65 000 €**

64
**Hans HARTUNG**
(1904-1989)

**T1970 H4, 1970**
Acrylique sur toile
titrée et annotée au dos sur le châssis "T1970 H4, vernis V14"
54 x 81 cm (21,06 x 31,59 in.)

**Provenance :**
Galerie Eterso, Cannes, 1989
Cette œuvre est répertoriée dans les Archives Hans Hartung sous le titre "T1970-H4"
Elle a été réalisée pendant le tournage du film consacré à l'artiste par Christian Ferlet en 1970.

Cette œuvre figurera au catalogue raisonné de l'œuvre de Hans Hartung actuellement en préparation par la Fondation Hans Hartung et Anna Bergman

Un certificat de Monsieur Daniel Abadie enregistré dans les Archives de Hans Hartung sous le n°9101-1 sera remis à l'acquéreur.

**35 000 – 40 000 €**

63



64





Soirée au Coq : Calder entouré (de gauche à droite) d'Andrée Vilar, Gérard Philipe, Léon Gischia, Henri Pichette et Jean Vilar. Photo Agnès Varda

## *« Ton mobile règne sur nous tous »*

Les relations entre le sculpteur américain Alexander Calder, le célèbre inventeur des mobiles, et l'homme de théâtre français Jean Vilar, alors directeur du Nouveau TNP – Théâtre National Populaire de Paris, débutent en 1952. Cette année-là, Calder passe plusieurs mois en Europe, de mars à octobre. Il expose en mai à la Galerie Maeght, séjourne ensuite chez les Masson à Aix-en-Provence, et voyage en République Fédérale d'Allemagne à l'invitation des autorités culturelles. Il a surtout, entretemps, représenté son pays à la XXVI[e] Biennale de Venise avec une rétrospective en vingt-trois œuvres qui lui vaut de remporter le Grand Prix de sculpture. Un peu plus tôt, Calder avait aussi été amené à concevoir le décor et les costumes d'une pièce de Henri Pichette, "Nucléa", créée le 3 mai au TNP par JeanVilar et Gérard Philipe, sur une musique de Maurice Jarre aux cotés de Vilar et Philipe, Jeanne Moreau, Françoise Spira, Monique Chaumette, Charles Denner et toute la troupe du jeune TNP. Le sculpteur américain avait posé sur la scène un grand stabile rouge, entouré d'une passerelle en forme de H irrégulier, conduisant à un fond de scène au-devant duquel étaient suspendus de larges palets aux découpes biomorphiques. Semblables à ceux de ses mobiles, ils tournaient sur eux-mêmes en présentant leurs faces noire et blanche : soit l'alternance du jour et de la nuit, selon la propre interprétation de l'artiste. Avant de faire la connaissance de Vilar, Calder avait rencontré Pichette à l'occasion d'un déjeuner avec Giacometti. Si l'on en croit les souvenirs du sculpteur, les deux nouveaux amis étaient alors plus enclins à partager de bonnes bouteilles que les batailles esthétiques en faveur d'un nouveau théâtre que "Nucléa" devait finalement échouer à imposer : « Je me souviens de nombreuses et joyeuses réunions avec Pichette et Philipe.

Pichette vivait dans une chambre



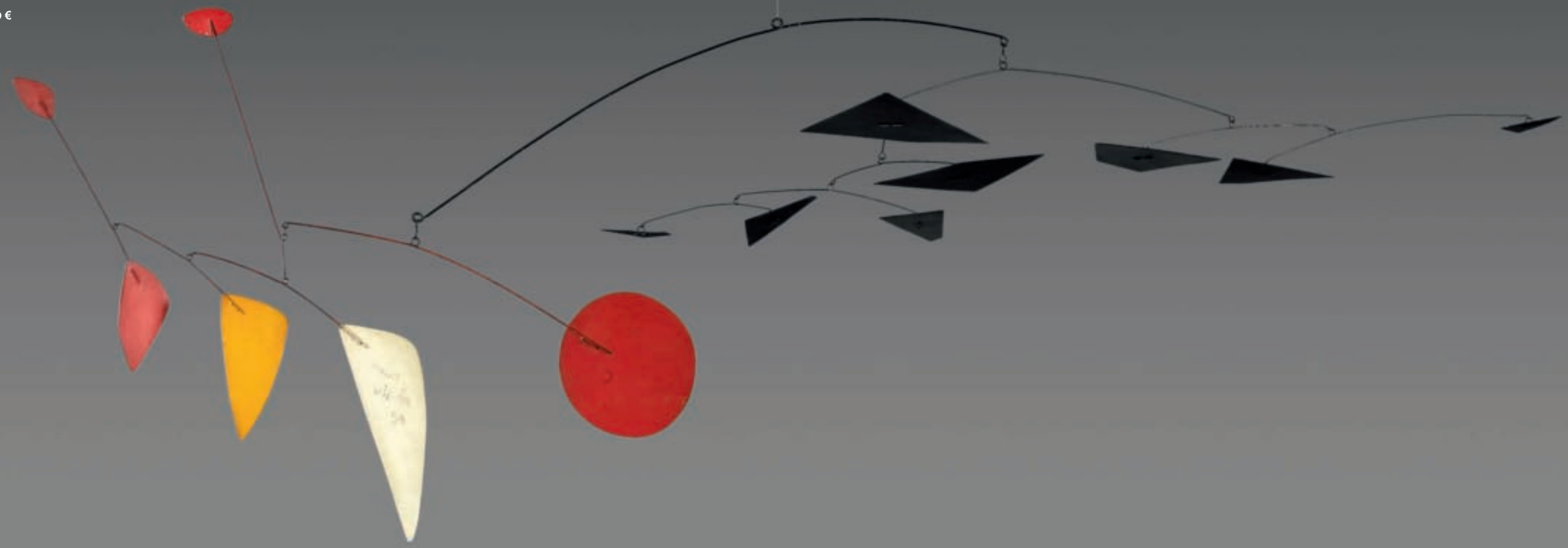


**65**
**Alexander CALDER**
(1898-1976)

**POUR VILAR, circa 1955**
Mobile - métal peint
dédicacé et signé du monogramme
sur l'élément blanc : "Pour Vilar CA"
60 x 190 cm (23,40 x 74,10 in.)

**Provenance :**
Succession Jean Vilar

**500 000 – 700 000 €**







Détails





Alexander Calder et Hervé Poulain

de bonne, rue Octave-Feuillet dans le seizième. Sa chambre de bonne appartenait à une riche protectrice des arts qui vivait en bas. C'était une longue marche quand il fallait grimper les six étages, surtout chargé de bouteilles, mais c'était très gai dans la petite pièce, une fois arrivé tout là-haut. »[1]

Par contraste, « Vilar était très gentil, mais plus sérieux que Pichette et que Gérard Philipe qui étaient très gais. Vilar, ayant la responsabilité du Théâtre National Populaire était une cible toute trouvée pour les jaloux. »[2] Une relation de longue durée — mais dont on sait peu de choses — devait cependant s'établir avec le metteur en scène à partir de cette époque. Elles durent encore en 1966, année pour laquelle nous disposons d'une brève correspondance entre les deux amis : une lettre de Calder[3] relative à une éventuelle visite des Vilar à Saché, où le sculpteur s'était établi deux ans après "Nucléa" ; et, surtout une lettre de Vilar à Calder, pour le remercier de l'envoi de l'édition américaine de son autobiographie écrite sur papier à en-tête du Festival d'Avignon dont il était le fondateur-directeur depuis 1947 et jusquà sa disparition en 1971, aux réminiscences multiples qu'elle suscite chez Vilar, se mêle le souvenir encore vivace de la rétrospective du sculpteur au Musée National d'Art Moderne en 1965 : « T'ai-je écrit après le vernissage ? Je ne sais plus. Je crains d'avoir été happé par ceci et par cela que l'on appelle, parfois à juste titre, le travail. Bon, je l'écris, et ce n'est pas une flatterie : tu es de ce genre d'hommes que l'on est heureux d'avoir connu, avec qui l'on est fier d'avoir travaillé. Cette exposition au Musée d'Art Moderne à Paris m'avait médusé (tu te feras traduire). J'en conserve un souvenir et une leçon. La poésie, le charme, l'étrangeté vous cueillaient' à chaque pas. » Et il conclut son envoi en déclarant : « Ton mobile règne sur nous tous. »[4]

Le mobile dédié « Pour Vilar » constitue de fait la trace la plus tangible de la relation entre les deux hommes et un souvenir émouvant de leur collaboration. Il s'agit d'une œuvre de près de deux mètres d'envergure dans laquelle s'opposent deux systèmes de formes équilibrés de part et d'autre d'un long fléau noir. D'un côté, un ensemble de palets triangulaires ou trapézoïdaux aux arêtes vives et aux angles pointus, peints en noir et suspendus par leur centre de gravité dans un plan plus ou moins horizontal. De l'autre, un déploiement vertical de formes plus douces et colorées : palets triangulaires aux coins arrondis et aux lignes renflées, peints en jaune, blanc et rouge, et disques rouges. Entre le triangle jaune et le disque rouge qui fait contrepoids à ce système vertical, l'élégant triangle blanc, dont l'une des pointes s'étire et tombe vers le bas comme la feuille d'un végétal ou la plume d'un oiseau, porte, estampés dans le métal, la mention « Pour Vilar » et le monogramme caractéristique de l'artiste, employé à partir de 1954, où la queue du C vient barrer le A. Opposition de formes, de lignes, de couleurs et de direction : ce mobile applique exemplairement la théorie du contraste et de la « disparité » que Calder avait formulée bien des années auparavant : « Pour moi, la chose la plus importante dans la composition est la disparité. Ainsi, le noir et le blanc sont les couleurs fortes, avec une touche de rouge pour marquer l'autre angle d'un triangle qui n'est d'aucune manière équilatéral, isocèle ou rectangle. J'ai utilisé le jaune, et plus tard le bleu, pour varier cela toujours plus. Tout ce qui pourrait suggérer la symétrie est décidément indésirable, excepté peut-être quand un semblant de symétrie est utilisé dans un détail pour mettre en valeur l'inégalité du schéma général. » Le formalisme qui s'énonce ici est constitutif de l'abstraction telle que la comprenait Calder, dont l'adhésion au langage autonome des constituants plastiques et visuels avait été le résultat d'une véritable conversion existentielle, survenue à la suite de sa fameuse rencontre avec Mondrian en octobre 1930. Ce degré d'abstraction hautement revendiqué n'était cependant pas contradictoire avec le maintien d'un lien profond avec le réel, qui ne passe pas tant par l'aspect naturel des formes du mobile que par le mouvement immanent dont il est rendu capable grâce au délicat équilibre de sa structure constructive. C'est le miracle permanent que produit chaque mobile, et qui en fait une sorte d'acteur de sa propre vie. Calder, qui avait notamment collaboré avec la chorégraphe Martha Graham dans les années 1930, a souvent pensé à ses créations cinétiques comme à des sortes de danseurs qui pourraient occuper la scène pour un spectacle qu'ils offriraient d'eux-mêmes. Ambition pleinement réalisée en 1968 à l'Opéra de Rome avec *Work in Progress*, ballet de dix-neuf minutes pour mobiles seuls, qui acheva de consacrer Calder en metteur en scène du mouvement, et de faire des mobiles des acteurs comme Vilar n'en a jamais eu — ou plutôt, comme il n'en aurait jamais eu s'il n'avait bénéficié des bonnes grâces du sculpteur et s'il n'avait lui-même été apte à recevoir la « leçon » des mobiles.

**Arnauld Pierre**
Professeur en histoire de l'art contemporain à l'Université de Paris Sorbone, auteur de "Calder" Éditions Paris Musées 1996.

**1.** Calder, Autobiographie [1966], traduit de l'anglais par Jean Davidson, Paris, Maeght, 1972, p. 135.
**2.** Ibid., p. 135.
Calder à Vilar, envoyée de Saché, sans date. L'enveloppe porte un cachet de la poste du 1er mars 1966. Archives de la Maison Jean Vilar, Avignon.
**3.** Vilar à Calder, Paris, le dimanche 11 décembre 1966. Archives de la Calder Foundation (tous mes remerciements à Alexis Marotta qui m'a communiqué ce document).
**4.** A. Calder, « A Propos of Measuring a Mobile », 7 octobre 1943. Texte inédit, Agnes Rindge Claflin Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Roll 2520.

## *Les mobiles de Calder et les miens*

Alexander Calder a peint la première voiture que j'ai engagée aux 24 Heures du Mans en 1975, inaugurant la série des *Art Cars* que j'ai piloté après en avoir confié les décorations à Stella, Lichtenstein, Warhol, Arman, César…

Or voici que mon partenaire d'alors, BMW, assure la continuité de mon concept en chargeant Jeff Koons de réaliser la robe de son dernier coupé de course participant à l'édition 2010. L'américain signera son œuvre au Centre Georges Pompidou le 1er juin lors d'une soirée de gala qui célébrera par la même occasion les 35 ans du bolide de Calder !

Dans le même temps, la succession Jean Vilar et son avocat Roland Rappaport nous désignent pour présenter aux enchères la veille, le 31 mai à l'Hôtel Dassault, un mobile du sculpteur offert à l'homme de théâtre.

Quelle chance ! « une de ces double fleurs qui se produisent parfois dans l'histoire » comme l'a joliment dit René Char à propos du projet qu'il soumit à Vilar, « un jour d'avril 47, rue du Bac, sous un mobile de Calder », de donner une représentation entre les murs du Palais des Papes en Avignon…

Jean-Paul Sartre a décrit la petite fête du mouvement et de l'imprévisible qu'est un mobile. Le sculpteur établit un destin général aux différents éléments de la composition, les uns par rapport aux autres, puis il lâche tout, abandonné à une impulsion manuelle, à l'humeur du vent, à la chaleur, au soleil, qui déterminent alors ses rythmes particuliers.

Notre mobile a les caractéristiques d'un chef d'œuvre.

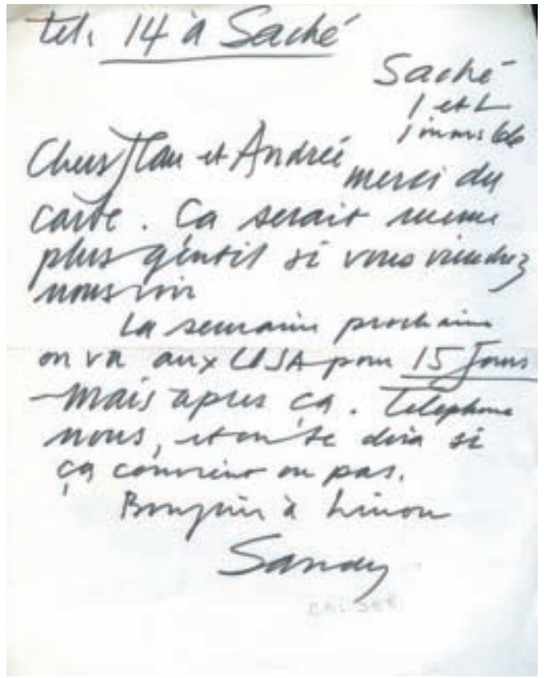
Dans le présent catalogue, le Professeur Arnaud Pierre vante la justesse de son amplitude et de son équilibre entre la partie droite composée de rectangles noirs horizontaux, et celle de gauche où se balancent verticalement des pastilles rondes ou oblongues colorées.

Au Directeur délégué de l'Association Jean Vilar, Jacques Téphany, revient le plaisir d'évoquer les années du Théâtre National Populaire et la connivence Calder-Vilar née autour de la scénographie de la pièce d'Henri Pichette, "Nucléa".

Pour ma part, je souligne que Calder n'a pas donné à son ami un mobile choisi parmi d'autres. Non ! Il a créé cet oiseau-ci tout exprès puisque l'une des plumes métalliques, la blanche, porte l'inscription marquée en creux : « Pour Vilar », ce qui rend la pièce incomparable. Comme la voiture !

Mais revenons à la prétendue coïncidence, la vente du mobile et l'anniversaire du bolide. Il n'échappe pas aux poètes que ces deux objets animés ont résolu d'unir leur force pour faire parler d'eux, qu'ils ont manigancé leur rapprochement pour défier les curieux, pour les contraindre à méditer l'ironique définition de Michel Ragon « un mobile c'est une voiture sans roue » et à comparer leur nature distincte : l'un, en liberté, aérien, gracile et silencieux, intemporel, l'autre, la Joconde à roulettes, machine furieuse, musclée et rugissante, soumise à la volonté du pilote et sa recherche de la performance chronométrée.

**Hervé Poulain**


tel. 14 à Saché

Saché
1 et L
1 mars 66

Chers Jean et Andrée merci de votre carte. Ça serait encore plus gentil si vous veniez nous voir
La semaine prochaine on va aux USA pour 15 jours — mais après ça. Téléphonez nous, et on te dira si ça convient ou pas.
Bonjour à Lisou
Sandy

CALDER


Andrée et Jean Vilar


Alexander Calder


Alexander Calder installant le décor de “Nucléa” sur la scène du TNP

## *Une fête de l’esprit*

En 1951, lorsqu’il est nommé à la direction du Théâtre National Populaire, Jean Vilar n’est pas un jeune metteur en scène inconnu : il a créé en 1947 ce qui deviendra un des plus grands festivals du monde, le Festival d’Avignon. Il a choisi de s’éloigner de Paris pour retrouver les couleurs et les lumières d’un théâtre en plein air, d’un théâtre d’été destiné à la jeunesse. Nous sommes en plein après-guerre et la nouvelle génération a soif de beauté, de plaisir, de paix. Jean Vilar est de ceux qui vont aider la France à se reconstruire sur le plan des idées et de la culture.

Il a présenté avec un égal bonheur le répertoire classique et contemporain (Shakespeare, Claudel, Kleist, Brecht…), pariant pour un théâtre de haute qualité interprété par les meilleurs acteurs en devenir. Très tôt il réunit autour de lui, Michel Bouquet, Jeanne Moreau, Charles Denner, Philippe Noiret… Ces jeunes gens n’ont que 20 ans mais ils deviendront tous les comédiens les plus recherchés par le théâtre et le cinéma. Bientôt, c’est Gérard Philipe qui, à sa demande, rejoint cette troupe magnifique volant de succès en succès. Tout en poursuivant sa carrière internationale qui fit de lui une icône mondiale, Gérard Philipe est, pour Vilar, l’interprète inoubliable du “Cid” et du “Prince de Hombourg”.

Après ces années de conquête, Vilar est donc nommé à la tête d’une institution nationale, le Théâtre National Populaire qui avait été créé en 1920 pour propager la langue française dans les territoires reconquis après la défaite allemande de la Première Guerre Mondiale. Avec le temps, ce « TNP » avait perdu de sa vigueur et de son sens : Vilar ne tarde pas à lui en redonner. En effet, lui-même venu d’un milieu très modeste (ses parents tenaient une petite boutique à Sète), il n’aura de cesse de rechercher un public éloigné de la culture par l’origine, par la géographie, ou par l’argent, sans pour autant céder à la facilité. Pour Jean Vilar, populaire rime avec excellence. Et son projet va remporter un succès au-delà de ses propres espérances : en une douzaine d’années, plus de 5 millions de spectateurs riront, seront émus, applaudiront aux exploits d’une troupe sans cesse renouvelée d’acteurs d’exception au service du répertoire le plus exigeant. Cette aventure reste sans exemple aujourd’hui encore.

Parmi les plus fidèles compagnons de Jean Vilar se trouvait un peintre appartenant à la mouvance artistique qui hantait les nuits de Montparnasse et de Saint Germain des Prés (rappelons que nous sommes dans les années 45/50), Léon Gischia. C’est grâce à lui que Vilar entre en contact avec Alexandre Calder en vue de participer à la production de la pièce d’un jeune poète que Gérard Philipe admire, Henri Pichette. Cette pièce, “Nucléa”, est un plaidoyer contre la menace atomique : l’œuvre plastique de Calder correspondait parfaitement à cette modernité. Un très grand « stabile » et quatre « mobiles » constituaient les éléments scéniques d’un spectacle qui ne remporta pas un grand succès public, mais qui affirmait la volonté de Vilar de proposer un répertoire contemporain, un théâtre capable d’affronter l’actualité.

La photo la plus attachante qui nous reste est peut-être celle de la soirée au Coq, place du Trocadéro, après la première : une photo de famille où tout le monde sourit, éclate de rire, image assez rare de la joie de vivre de cette équipe dont certains disaient qu’elle était poétique. Car il y a toujours de la retenue, de la discrétion, de la pudeur, voire un certain refus d’exprimer la tendresse, la chaleur des sentiments, chez Vilar… Mais Calder, Philipe, Gischia, sont là pour nous rappeler qu’il n’est pas d’aventure artistique sans jubilation, amitié, enthousiasme, et le talent, le génie peut-être de Vilar a été d’avoir su les réunir autour de lui.

Un profonde amitié réunit dès lors Vilar et Calder. Autant l’un était sombre et peu bavard, autant l’autre était solaire et volubile. L’eau et le feu, en quelque sorte…, se sont alliés pour une fête de l’esprit. Calder fut toujours reconnaissant à Vilar de cette découverte du public populaire, lui qui n’avait jamais trahi son âme d’enfant. C’est pourquoi, un beau matin, il vint sonner à la porte de Vilar. Son épouse Andrée a souvent raconté sa surprise en voyant ce géant américain formidablement sympathique se mettre à quatre pattes dans son modeste salon pour agencer entre eux les membres d’un magnifique mobile, dédicacé avec un soin particulier « à Jean Vilar », et qui ne quittera plus les différents domiciles de la famille…

**Jacques Téphany**
Directeur délégué de l’Association
Jean Vilar, Maison Jean Vilar, Avignon
Avril 2010

66
**Alexander CALDER**
(1898-1976)

**COMPOSITION**
Huile sur toile
signée du monogramme en bas à droite “CA”
88 x 115,50 cm (34,32 x 45,05 in.)

**Provenance :**
Succession Gerry et Léon Gischia, Clermont-Ferrand

**Exposition :**
Bâle, Kunsthalle, “Alexander Calder”,
1957, n°4022

**200 000 – 250 000 €**

67
**D’aprés Alexander CALDER**
(1898-1976)

**PATCHWORK**
Assemblage de tissus de couleur
173 x 223 cm (67,47 x 86,97 in.)

**Provenance :**
Succession Gerry et Léon Gischia, Clermont-Ferrand

**6 000 – 8 000 €**

Ces deux lots sont vendus en collaboration
avec l’Étude Vassy-Jalenques
de Clermont-Ferrand.



67



Gerry Gischia

Alexander Calder réalisa plusieurs œuvres pour Jean Vilar et son entourage, parmi lesquelles, outre le magnifique mobile spécialement réalisé pour le metteur en scène, cette huile sur toile qui provient de la succession de Léon et Gerry Gischia.

Peintre abstrait de la Nouvelle École de Paris, Léon Gischia se lie d’amitié dès 1943 avec Jean Vilar et devient très vite le principal décorateur du TNP jusqu’en 1955. Il participe ainsi aux grandes créations de Gérard Philipe (*Le Cid* en 1949, *le Prince de Hombourg* en 1951, *Lorenzaccio* en 1952), réussissant « plusieurs expériences capitales qui ont fait date dans l’histoire de la scénographie et marqué de son style le théâtre de Vilar[1] ».

A Paris, Léon rencontre Gerry, issue de la bourgeoisie clermontoise qui rêve d’art et de Haute Couture. En quelques semaines elle divorce pour se remarier avec Gischia et travaille avec lui en créant des costumes au TNP. Très vite elle agrandit son atelier pour habiller la grande bourgeoisie parisienne. Le couple compte parmi ses amis de nombreux artistes, dont Picasso, Matisse, Léger et bien sûr Calder qui offrit à Gerry une paire de boucles d’oreilles à l’occasion d’un Noël : « Nous étions au restaurant et il a demandé au garçon une pince pour les « terminer » sur place. Je les adorais, je ne les quittais pour ainsi dire pas. » Les boucles d’oreilles seront volées lors d’un cambriolage et Gerry restera inconsolable. Est-ce que c’est pour la consoler que Calder lui offrit le présent tableau ? En tout cas elle le garda près d’elle jusqu’à la fin de sa vie et fit même réaliser un étonnant patchwork d’après cette œuvre.

La dernière passion de Gerry Gischia fut le couturier Issey Miyake dont elle accompagna la carrière au cours des 20 dernières années de sa vie, au point de défiler pour lui à l’âge de plus de 85 ans. « Hors-norme et hors du temps », telle fut bien Gerry Gischia.

**1.** Propos de l’éditeur Lucien Mazenod.

66



68
**Alexander CALDER**
(1898-1976)

**SANS TITRE, 1967**
Gouache et aquarelle sur papier
signé et daté en bas à droite “Calder 67”
76 x 109 cm (29,64 x 42,51 in.)

**Provenance :**
Acquis directement auprés de l’artiste par l’actuel propriétaire

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de la Fondation Calder sous le n°A24957

**20 000 – 30 000 €**

69
**Hervé TELEMAQUE**
(né en 1937)

**SANS TITRE, 1963**
Huile sur toile
signée et datée en bas vers la gauche
“télémaque, 63”, contresignée et datée au dos
“H Télémaque, 1963”
160 x 129 cm (62,40 x 50,31 in.)

Nous remercions Monsieur Hervé Télémaque de nous avoir confirmé l’authenticité de cette œuvre

**50 000 – 70 000 €**



68

69


70
**Peter KLASEN**
(né en 1935)

**LE DICTIONNAIRE DU BONHEUR (PREMIERE PARTIE), 1964**
Acrylique sur toile
signée, titrée et datée au dos
“Klasen, le dictionnaire du bonheur (première partie), 64”
144 x 112 cm (56,16 x 43,68 in.)

**Provenance :**
Collection Particulière, Paris

**20 000 – 25 000 €**

71
**Hervé TELEMAQUE**
(né en 1937)

**L’ETOILE PROCHE N°2, 1977**
Acrylique sur toile
signée, titrée, datée au dos “H.Télémaque, l’étoile proche n°2, 1977”
146 x 114 cm (56,94 x 44,46 in.)

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

**45 000 – 55 000 €**



70

71



72
**Valerio ADAMI**
(né en 1935)

**PASSAGIO LACUSTRE, 1989**
Acrylique sur toile
signée du monogramme “VA” en bas vers la droite, annotée sur la tranche verticale droite “Le Lac”, contresignée et titrée au dos “Adami, Passagio lacustre”
114 x 152 cm (44,46 x 59,28 in.)

**Provenance :**
Galerie GKM, Malmö
Collection particulière, Paris

**Bibliographie :**
Alain Jouffroy, “Adami”, Édition GKM, 1989, reproduit en couleur p.37

**30 000 – 40 000 €**

73
**Valerio ADAMI**
(né en 1935)

**PASSAGIO LACUSTRE, 1989**
Dessin au fusain sur papier
signé, daté et situé en bas à droite “Adami, 23.5.89, New-York”, titré en bas à gauche “Passagio Lacustre”
36 x 48 cm (14,04 x 18,72 in.)

**Provenance :**
Galleri GKM, Malmö
Collection particulière, Paris

**3 000 – 4 000 €**



73

74
**Bernard RANCILLAC**
(né en 1931)

**ARCHIE SHEPP ET ROSWELL RUDD, 1976**
Acrylique sur toile
signée et datée au dos “Rancillac, 76”
194 x 130 cm (75,66 x 50,70 in.)

**Provenance :**
Collection Particulière, Paris

L’authenticitée de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Monsieur Bernard Rancillac

**18 000 – 25 000 €**




72

74



75
**Gudmundur ERRO**
(né en 1932)

**THE AUCTION, 1959**
Huile sur toile
signée et datée au dos “Erro, 1959
129,50 x 200 cm (50,51 x 78 in.)

**Provenance :**
Paris, Étude Bonoche et Godeau, 23 mai 1984
Collection particulière, Belgique

**Bibliographie :**
Erro, “Catalogue général”, Éditions Chêne, 1976, reproduit sous le n°6 p.42

Cette œuvre fait partie de la série “The Art World”

**15 000 – 20 000 €**

76
Pas de lot

77 ○
**Jonathan MEESE**
(né en 1977)

**KONTERADMIRAL PENNY DIRN IM GEHEIMBUNKER ZIRR , 2007**
Technique mixte et collage sur toile
signé du monogramme et daté en bas à droite, “JM, 07”, annoté en bas à gauche “Volkimeese”, doublement contresigné, titré et daté au dos “JMeese, Konteradmiral “Penny Dirn” im Geheimbunker “zirr”
170 x 130 cm (66,30 x 50,70 in.)

**Provenance :**
Contemporary Fine Arts, Berlin

**40 000 – 50 000 €**

75



77



78
**A.R. PENCK**
(né en 1939)

**NAHERKOMMENDES, 2005**
Acrylique sur toile
signée en bas à gauche “A.R Penck”
50 x 60 cm (19,50 x 23,40 in.)

**Provenance :**
Galerie Karsten Greve, Cologne
Collection particulière, Italie

Un certificat de la Galerie Karsten Greve sera remis à l’acquéreur

**12 000 – 15 000 €**

79
**A.R. PENCK**
(né en 1939)

**SANS TITRE, 1974**
Huile sur toile
signée en bas au centre “A.R Penck”
60 x 60 cm (23,40 x 23,40 in.)

**Provenance :**
Galerie Karsten Greve, Cologne
Galerie Michael Werner, Cologne
Collection particulière, Italie

Un certificat de Galerie Karsten Greve sera remis à l’acquéreur

**20 000 – 30 000 €**



78

79



80

**Jean-Michel BASQUIAT**
(1960-1988)

**SANS TITRE, 1985**
Aquarelle, crayon ,crayons de couleurs
et collage sur papier
105,50 x 75 cm (41,15 x 29,25 in.)

**Provenance :**
Galerie Yvon Lambert, Paris
Collection particulière, France

**Bibliographie :**
Bernard Blistène, Robert Farris Thompson, Richard D.Marshall, Elena Ochoa, "Jean-Michel Basquiat", Galerie Enrico Navarra, reproduit p.272

Un certificat du Comité Jean-Michel Basquiat sera remis à l'acquéreur

**120 000 – 150 000 €**



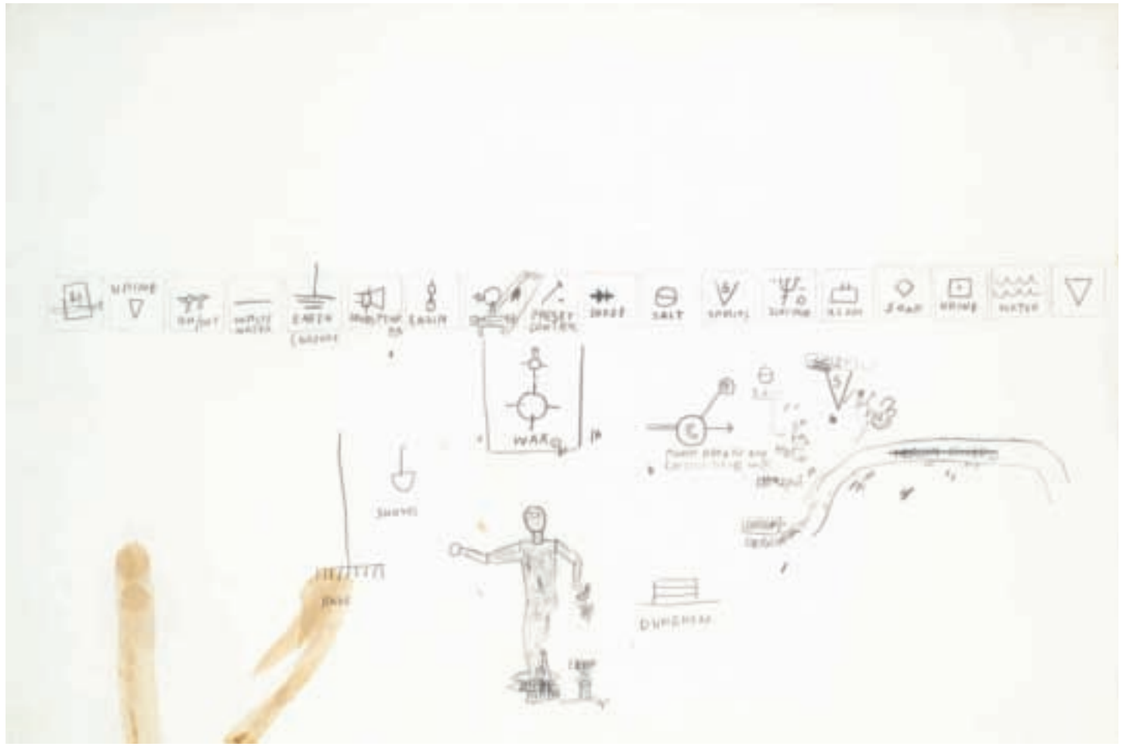
81
**Jean-Michel BASQUIAT**
(1960-1988)

**SANS TITRE**
Dessin au fusain et au crayon
50 x 75 cm (19,50 x 29,25 in.)

**Provenance :**
Galerie Thaddaeus Ropac, Paris
Collection particulière, Lyon

**Commentaire :**
La Galerie Thaddeus Ropac, Paris et Salzburg, atteste avoir acquis cette œuvre directement auprès de l'artiste.

**60 000 – 80 000 €**




81

82
**Francesco CLEMENTE**
(né en 1952)

**TORSO COME PRINCIPIO, 1982**
Huile sur toile
signée, titrée et datée au dos "Francesco Clemente, Torso come principio, 1982"
162,50 x 130 cm (63,38 x 50,70 in.)

**Provenance :**
Galerie Bruno Bischöfberger, Zürich
Collection particulière, Belgique

**35 000 – 45 000 €**

82



83
**Mario MERZ**
(1924-2003)

**SEIFENBLASENDE KUH, 1980-1981**
Technique mixte sur toile et néon
240 cm x 115 cm et 260 cm x 159 cm

**Provenance :**
Galerie Konrad Fischer, Zürich
Collection particulière européenne

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Mario Merz
sous le n°504/1980/TL

**100 000 – 150 000 €**



*« J'aime cette région différente de l'homme que sont les animaux. L'apparente unicité de l'animal n'est pas la réalité : le crocodile par exemple est d'une totale ambivalence. Les animaux dans leur complexité se rapprochent de l'homme ».*

Pionnier de l'*Arte Povera*, Mario Merz a toujours vu dans la nature, et plus particulièrement dans les animaux, une source d'inspiration déterminante. On sait qu'il a notamment fait du crocodile l'un des motifs récurrents de son œuvre, aux côtés du lézard, du rhinocéros ou encore de l'escargot. Ce qui fascine Merz, dans ces animaux préhistoriques, c'est leur proximité avec un état de nature qui s'est perdu chez l'homme, mais avec lequel il entend renouer dans son travail. Le crocodile, le lézard, sont l'enfance de l'homme, son fond primitif toujours vivant que l'œuvre de Merz s'attache à ranimer en croisant nature et culture, vitalité animale et technologie moderne.
C'est dans ce contexte que se comprend l'usage du néon chez fait l'artiste. Le néon permet de jeter un pont entre les choses et notamment, explique Merz, de relier nature et culture au sein d'un même environnement, d'une même installation – et il faut comprendre cette image d'une manière littérale : le tube de néon est un trait de lumière qui relie entre eux des éléments hétérogènes qu'il inclut dans une même structure globale. Ecoutons ici Bernard Lamarche-Vadel commentant l'usage du néon chez Merz : « le néon, [...] je le vois comme l'organe constructif, le soutien directionnel des ces objets trouvés, échangeables, qui tous pourtant ont plus ou moins une valeur de contenant et déjà presque donc une valeur architecturale ».

L'installation de 1981 intitulée *La vache faisant des bulles* est cependant relativement singulière en cela qu'elle ne tire pas son motif animalier de l'habituel bestiaire préhistorique. Moins sauvage que le rhinocéros ou le crocodile, la vache a cependant cet avantage d'être plus directement proche de la sphère humaine, ce qui permet à l'artiste de traiter avec une acuité renouvelée la question des rapports entre l'homme et l'animal. On remarque d'ailleurs que cette vache, qui est habillée en femme, est créditée d'une activité humaine (« faire des bulles », probable référence au terme trivial « buller ») : dans la passivité tranquille du *far niente*, homme et animal se rejoignent peut-être...

Interview de Mario Merz par Jean-Christophe Ammann et Suzanne Pagé, Paris, février 1981.

84
**Alighiero e BOETTI**
(1940-1994)

**SANS TITRE,**
**MARIO SCHIFANO, circa 1988**
Technique mixte et collage sur papier
signé en bas au centre “Alighiero e Boetti”
97 x 69 cm (37,83 x 26,91 in.)

**Provenance :**
Galerie Guy Bärtschi, Genève
Collection particulière, Paris

Un certificat de la Fondation Alighiero e Boetti sera remis à l’acquéreur

**12 000 – 15 000 €**

85 ○
**José Maria SICILIA**
(né en 1954)

**SANS TITRE, 2002**
Huile et encaustique sur panneau
signé du monogramme et daté au dos “JMS, 02”
180,50 x 153,70 cm (70,40 x 59,94 in.)

**Provenance :**
Galerie Mario Sequeira, Braga
Galerie Xavier Fiol, Palma de Mallorque

Un certificat de l’artiste sera remis à l’acquéreur

**30 000 – 40 000 €**




84

85



86 ○
**ARMAN**
(1928-2005)

**STÈLE DE TUBES, 1966**
Inclusion de tubes de peinture et coulures
de peinture dans résine
signé et daté en bas à gauche “Arman, 66”
82 x 29,50 x 4,50 cm (31,98 x 11,51 x 1,76 in.)

**Provenance :**
Collection Jean Albou, Paris
Collection particulière, Genève

**Exposition :**
Nice, Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain,
“Arman”, “Passage à l’acte”, 16 juin-14 octobre 2001
reproduit au catalogue p.185

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de Madame
Denyse Durand-Ruel sous le n°5356
Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Arman sous
le n°APA#801366110 avec la collaboration de Madame
Corice Canton Arman

**70 000 – 90 000 €**



87
**CESAR**
(1921-1998)

**COMPRESSIONS DE BOMBES INSECTICIDES, 1963**
Compressions de bombes aérosol
signé et daté sur la bordure en haut vers
la gauche “César, 63”
35 x 35 x 13 cm (13,65 x 13,65 x 5,07 in.)

**Provenance :**
Galerie J, Paris
Collection Pierre Restany, Paris
Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Madame
Denyse Durand-Ruel sous le n° 6942

**20 000 – 30 000 €**

Dans une lettre adressée au propriétaire de notre compression en novembre 1999, Pierre Restany atteste que cette compression faisait “partie du stock de la Galerie J dont Jeanine de Goldschmidt était la directrice et dont j’étais le conseiller artistique.

C’est en cette qualité que je certifie que les œuvres en question ont été achetées dans une période allant de la fin de l’année 1968 au début de l’année 1970.

Nous nous voyons régulièrement à l’époque afin de parler ensemble d’art contemporain et vos achats reflètent bien mes options esthétiques et ma vision de l’art de cette période.”





88
**BEN**
(né en 1935)

**ECRIT TRES LENTEMENT, 1975**
Acrylique sur toile
signée et datée au dos “Ben, 1975”
33 x 41 cm (12,87 x 15,99 in.)

Cette œuvre est enregistrée au catalogue raisonné de Ben sous le n°1757

**3 000 – 4 000 €**




88

89
**ARMAN**
(1928-2005)

**VIOLINE COMPOSITION, 1977**
Violon brûlé et découpé dans polyester
signé en bas au centre “Arman”
Pièce unique
120 x 90 x 11 cm (46,80 x 35,10 x 4,29 in.)

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Arman sous le n°APA#8208.77.133 avec la collaboration de Madame Corice Canton Arman
Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n° 2978

Un certificat de Madame Denyse Durand-Ruel signé par l’artiste sera remis à l’acquéreur

**60 000 – 80 000 €**







90
**Christo Javacheff, dit CHRISTO**
(né en 1935)

**SURROUNDED ISLANDS, PROJECT FOR BISCAYNE BAY, (dyptique), 1981**
Fusain, pastels gras de couleurs et collage sur papier en deux parties sous plexiglas
signé et daté en bas à droite “christo, 1981”,
titré en bas au centre “Surrounded Islands...”
146,50 x 245 cm (57,14 x 95,55 in.)

Un certificat de l’artiste sera remis à l’acquéreur

**300 000 – 400 000 €**




En 1981, le duo d’artistes Christo et Jeanne-Claude s’attellent à la réalisation d’un projet de grande envergure. Ayant fait de l’« enveloppement » de monuments historiques et de différents sites naturels leur marque de fabrique, ils décident d’entourer l’ensemble des 11 îles de la baie de Biscayne, au large de Miami, de 603 850 mètres carrés de polypropylène rose. Au terme d’un long processus qui impliqua toute une série d’acteurs, de l’ingénieur au biologiste, l’enveloppement fut effectif le 4 mai 1983, et ce pour une durée de 15 jours. Cachant pour mieux révéler, les interventions de Christo et Jeanne-Claude sont aussi imposantes qu’elles sont éphémères. « Je pense que cela demande beaucoup plus de courage de créer des choses qui vont disparaître que des choses faites pour durer » déclare Christo, qui précise que c’est justement le caractère éphémère de son travail qui lui confère cette dimension légendaire qui fait tout son intérêt. Vouée à la disparition, l’œuvre environnementale ne subsiste qu’à l’état de trace à travers une série de dessins, d’études préparatoires et de photographies qui entretiennent un double rapport constitutif à l’œuvre puisqu’ils documentent l’idéation et la réalisation de l’œuvre dans le même temps qu’ils en rendent possible la réalisation effective. C’est en effet grâce aux ventes de ces collages de dessins et de photographies que les artistes financent exclusivement l’exécution de leurs projets.

91
**Christo Javacheff, dit CHRISTO**
(né en 1935)

**RUNNING FENCE (PROJECT FOR SONOMA COUNTY, STAIR OF CALIFORNIA..., 1975**
Technique mixte et collage de carton découpé sur soie dans plexiglas
signé et daté “1975” en bas à droite, titré en bas au centre
57 x 73 cm (22,23 x 28,47 in.)

**Provenance :**
Truman Gallery, New York
Collection particulière, Italie

Un certificat de l’artiste sera remis à l’acquéreur

**60 000 – 80 000 €**

92
**Christo Javacheff, dit CHRISTO**
(né en 1935)

**RUNNING FENCE (PROJECT FOR SONOMA COUNTY AND MARIN COUNTY, STATE OF CALIFORNIA), 1976**
Technique mixte et collage de carton découpé sur soie dans plexiglas
signé et daté en bas à gauche “Christo, 76”, titré en bas au centre
56 x 72 cm (21,84 x 28,08 in.)

**Provenance :**
DJ Fine Art, New-York
Collection particulière européenne

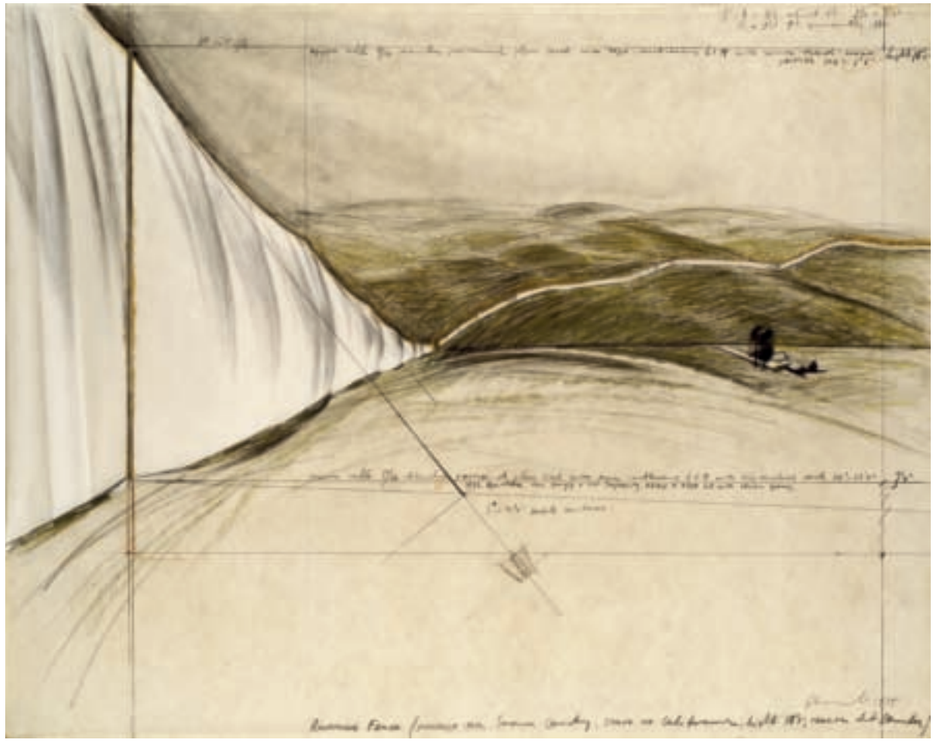
Un certificat de l’artiste sera remis à l’acquéreur

**60 000 – 80 000 €**





91



92

93
**Daniel SPOERRI**
(né en 1930)

**MOULIN-BOYARD, SERIE VIEUX TIROIRS, 1980-82**
Assemblage d'objets divers et technique mixte dans tiroir en bois
signé, titré, daté et annoté au dos "Daniel Spoerri, Série vieux tiroirs, Moulin boyard, 80-82, 19449'
35 x 48 x 8 cm (13,65 x 18,72 x 3,12 in.)

**Provenance :**
Collection particulière, Italie

**Bibliographie :**
Gualdoni-Guadagnini, "Daniel Spoerri, œuvres choisies, 1963-1990", Galleria Arte e Arte, Mai-juin 2007, reproduit au catalogue p.39

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

**15 000 – 20 000 €**

94
**ARMAN**
(1928-2005)

**JONCHEE DE CELLO, circa 1974**
Inclusion de violoncelle brisé dans du béton
signé en bas vers le droite "Arman"
Œuvre unique et originale
104 x 103 x 19 cm (40,56 x 40,17 x 7,41 in.)

**Exposition :**
Turin , Musée Palazzo Bricherasio, 2007 reproduit au catalogue p.144

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

**80 000 – 120 000 €**

95 ○
**Vassiliakis TAKIS**
(né en 1925)

**FLEUR DE LYS, 1979**
Sculpture en acier, liège, aimant et rivets
signé du monogramme et annoté à la base "T, B22"
Pièce unique
Hauteur : 210 cm (81,90 in.)

**Provenance :**
Galerie André Simoens, Belgique

**Exposition :**
Belgique, Galerie André Simoens, "Takis", 1996

Un certificat de la Galerie André Simoens sera remis à l'acquéreur

**30 000 – 35 000 €**


93


95







96
**Victor VASARELY**
(1906 - 1997)

**HEXA-TRI-C, 1983**
Huile sur toile
signée, titrée, datée et annotée “ Vasarely, Hexa-tric-C, 1983, 11253” au dos
149 x 134 cm (58,11 x 52,26 in.)

Un certificat de Monsieur André Vasarely sera remis à l'acquéreur

Nous remmercions Monsieur Pierre Vasarely de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre

**95 000 – 115 000 €**

97
**Victor VASARELY**
(1906 - 1997)

**EROED, 1970-74**
Acrylique sur panneau
signée en bas à droite “Vasarely”
contresignée, datée et annotée au dos
“Vasarely, Eroed, 1970-74, 2758”
66 x 66 cm (25,74 x 25,74 in.)

Un certificat de Madame Michèle Catherine Vasarely sera remis à l'acquéreur

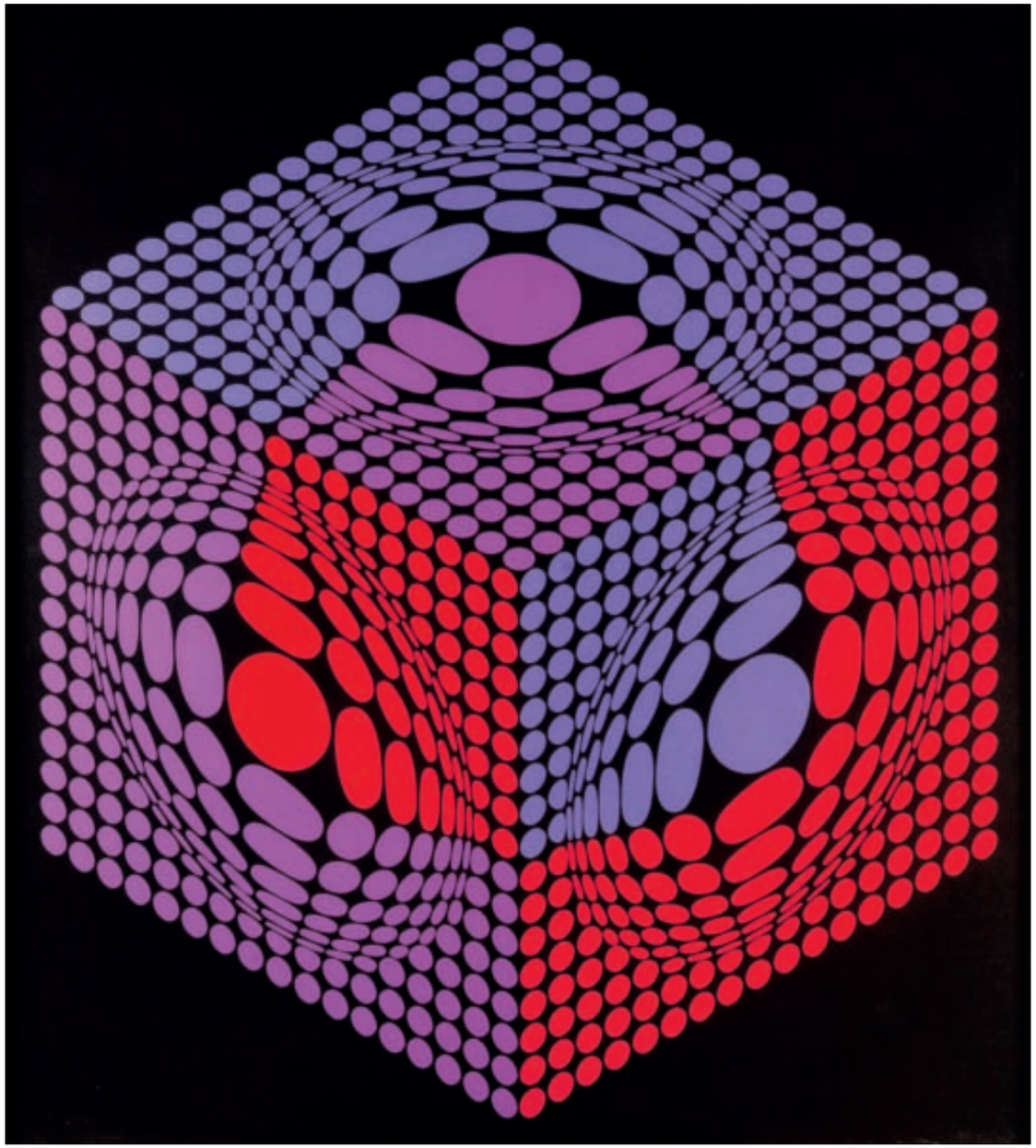
Nous remmercions Monsieur Pierre Vasarely de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre

**40 000 – 50 000 €**



97

96



97A
**François Xavier LALANNE**
(1927-2008)

**OISEAU D'ARGENT**
Sculpture meuble- lampe halogène
en aluminium
signé du monogramme en haut à gauche "FXL"
Porte le Cachet en haut à droite "Artcurial"
120 x 80 x 80 cm (46,80 x 31,20 x 31,20 in.)

**Provenance :**
Éditions Artcurial, Paris

**45 000 – 50 000 €**

98
**Augustin CARDENAS**
(né en 1927)

**COUPLE, 1956-1997**
Sculpture en bronze à patine noire
signé du monogramme et numéroté sous
la base "CA" "1/5"
Fondeur Brustolin, Vérone
80 x 133 x 53 cm (31,20 x 51,87 x 20,67 in.)

**Expositions :**
Milan, "Augustin Cardenas, sculptures, 1947-1997", Skira Editeur, Milan, 1997, reproduit sous le n°3 p.73
Paris, Couvent des Cordeliers, "Augustin Cardenas", 10 juillet-7 septembre 1997
Milan, Galleria del Credito Valtellinese, "Refectorio delle Stelline", 24 avril-13 juin 1997
Barcelone, Oriol Galleria d'Art, "Augustin Cardenas", 28 septembre-15 novembre 2006, reproduit sous le n°2 p.37

**Bibliographie :**
José Pierre, "La Sculpture de Cardenas", Édition La Connaissance, Bruxelles, 1971, cat n°10, reproduit sous le n°18
Atlantica Magazine, "Cardenas à Biarritz", 28 septembre-4 octobre 1998 reproduit p.5

**60 000 – 80 000 €**





99
**Karel APPEL**
(1921-2006)

**FIGURE, 1960**
Huile sur toile
signée en bas à gauche “Appel”,
contresignée au dos “Appel”
35 x 24 cm (13,65 x 9,36 in.)

**Exposition :**
Reggio Emilia, 10°Mostra Mercato, Immagina Arte in Fiera, 28 novembre-1er décembre 2008

Un certificat de la Fondation Karel Appel sera remis à l’acquéreur

**30 000 – 40 000 €**

100
**Paul REBEYROLLE**
(1926-2005)

**SANS TITRE, 1959**
Huile sur panneau
signé et daté en haut à droite “Rebeyrolle, 59”
156,50 x 122 cm (61,04 x 47,58 in.)

**Provenance :**
Collection particulière, Paris

**15 000 – 20 000 €**

101
**Paul REBEYROLLE**
(1926-2005)

**SANS TITRE, 1964**
Huile sur toile
signée et datée en bas vers la gauche
“Rebeyrolle, 64”
162 x 130 cm (63,18 x 50,70 in.)

**Provenance :**
Collection particulière, Paris

**20 000 – 30 000 €**

99



100



101



102
**Pierre BETTENCOURT**
(né en 1917)

**LA NUIT DE CORTES, 1971**
Technique mixte, coquilles d'oeuf, toiles de jute, ardoises, fibres végétales, pommes de pins, coquillages, roseaux et terre cuite
signé du monogramme, titré et annoté au dos "P.B, La nuit de Cortés, mai 1971, le lit persan, les filles du soleil"
140 x 221 x 6,50 cm (54,60 x 86,19 x 2,54 in.)

**Provenance :**
Paris Étude Binoche, 11 mars 1998
Galerie Emilio Arditti, Paris
Ancienne collection Paolo Marinotti
Collection particulière, Belgique

**10 000 – 15 000 €**

103
**DADO**
(né en 1933)

**CIMETIERE DE MONTMARTRE, 1971**
Huile sur toile
signée, datée et située en bas au centre "Dado, 71, Hérouval", titrée et datée au dos sur le châssis, "Cimetière de Montmartre, 1971"
200 x 328 cm (78 x 127,92 in.)

**Provenance :**
Galerie Jeanne Bûcher, Paris
Paris, Hôtel Drouot, Étude Poulain, le 14 avril 1986
Collection particulière, Paris

**Expositions :**
Dublin, Royal Dublin Society, 24 oct-29 déc 1971. Paris, Grand-Palais, "Douze ans d'Art Contemporain", 1972. Paris, Centre Georges Pompidou, "l'Exaspération du trait" cité p.14 du catalogue, novembre 1981

**18 000 – 22 000 €**

**102**



**103**



104
**Zoran Antonio MUSIC**
(1909-2005)

**POLTRONA ROSSA, 1996**
Huile sur toile
signée et datée en bas à gauche “Music, 96”,
contresignée, titrée et datée au dos “Music,
1996, Poltrona Rossa”
173 x 223 cm (67,47 x 86,97 in.)

**Provenance :**
Galleria d’arte Contini, Venise
Collection particulière européenne

Cette œuvre est enregistrée dans les archives
de la Galleria d’Arte Contini sous le n°96/004

**80 000 – 120 000 €**

104



105
**Zoran Antonio MUSIC**
(1909-2005)

**GRANDE FIGURA GRIGIA II , 1997**
Acrylique sur toile
signée et datée en bas à droite “Music, 1997”,
contresignée, titrée et datée au dos “Music,
1997, Grande Figura Grigia II”
146 x 114 cm (56,94 x 44,46 in.)

**Provenance :**
Galleria d’Arte Contini, Venise
Collection particulière européenne

Cette œuvre est enregistrée dans les archives
de la Galleria d’Arte Contini sous le n°97/005

**80 000 – 120 000 €**

106
**Zoran Antonio MUSIC**
(1909-2005)

**NOUS NE SOMMES PAS LES DERNIERS, 1971**
Acrylique sur toile
54 x 81 cm (21,06 x 31,59 in.)

**Provenance :**
Galleria d’Arte Contini, Venise
Collection particulière européenne

**Exposition :**
Paris, FIAC, Galerie Contini, 2000

Cette œuvre est enregistrée dans les archives
de la Galleria d’Arte Contini sous le n°71/021

**60 000 – 80 000 €**

106



105



# *Projet Minimal*

## PREFACE TO THE «PROJET MINIMAL»

The “projet minimal” pays tribute to an adventure that crystallized around minimal and conceptual art early in the 1980s and included all the major names brought together here: work by Carl Andre, Dan Flavin and Robert Smithson happily cohabiting with pieces by Sol LeWitt, Laurence Weiner and Joseph Kosuth. Distant from the fashionable trends they anticipated, the collector’s choices were always guided by his own desires, focusing on the best of a given period within a scattered selection of genres and periods. The “projet minimal” was nevertheless enriched by incursions into other territories of art and time, including old paintings, design works, tribal art, and modern art, such as this elegant *Composition abstraite* by Marie Toyen and the *Elephanteau* sofa by Jean Royère.

Aside from these dissident choices, the “ projet minimal “ appears in all its formidable unity. These works combine to illustrate the ambition of a literal art. In the wake of constructivism, which gave pride of place to materials, these geometric, unitary forms present themselves to our gaze as what they are: simple objects, whose strictly visual qualities exclude any emotional or symbolic reading. However, the collection reveals the entire range of minimalist possibilities, from the sensuality of Agnes Martin to the cold sophistication of James Turrell.

As opposed to traditional paintings, open windows onto imaginary spaces, minimalist works are fully integrated into “real space” and only take on meaning *in situ* by virtue of the architectural context they inhabit. Many of them are related to installations or the environment. Carl Andre creates pieces that materialize this space, while Dan Flavin gives that space another consistency. As they are deployed in the same space occupied by the viewer, these works immediately impose themselves on experience. Arranged on walls, in corners, or on the ground, they are not only to be seen but to be experienced with the entire body. Thus, more than objects, minimalist art reveals to the critical eye the conditions in which we experience them as works of art in both space and time.

The unity of this “project” also arises primarily from the eulogy of emptiness characteristic of all the works in the collection as much as collector’s approach, at the very least. Each of the pieces celebrates, in its own way, the poetic virtues of the crack, or chink – the work can only exist where it is not present. Completely impregnated by a fascination with the void, Agnes Martin’s grids discretely echo the quest for the invisible that nourishes the work of Thomas Ruff. While Carl Andre and Dennis Oppenheim, each according to his own special genius, focus on revealing negative space, Robert Smithson renders palpable a missing landscape whose only trace is the map. The dematerialized art of Weiner or Kosuth is less attached to producing objects than to producing meanings.

This “assumption” of the empty is also at the heart of the collector’s approach, which nourished his practice with a reflection on the essence of the collection. This “dematerialized rumination” emerged from the works’ absence, as they were preserved elsewhere than in his home, primarily in the MAMCO in Geneva. A missing collection, both conceptual and real, the “minimalist project” is also virtually enriched by works the collector wanted to acquire but had to renounce in a series of encounters *manqué*. Thus the collector took as his motto a sentence from Freud translated by Lacan: “*Where that was, there I must come*”. To help “that” emerge is to direct the strength of desire, always seeking fulfillment, that governs the activity of collection. Collecting is by nature incomplete, always separate from a completion that can be constantly pursued while remaining elusive. In the last resort, the ultimate way to be a collector is to stop being one by divesting oneself of part of one’s acquisitions. Selling a collection is to re-establish absence as a value and reaffirm the transitory nature of any possession. The collector is on familiar terms with objects that are only just passing through, such that today it seems he was never their owner, and that a cloud of works, momentarily pausing at a crossroads, inevitably returns to the dispersed state from which it emerged to fly to other places, changing hands.
Agnès Lepicard

## LOTS 1 AND 5
## MARTIN BARRE

The work of Martin Barré obeys a unusual rationale based on the series approach which leads him to explore the potentialities of the various forms and techniques he seems to exhaust one after the next, beginning with alette-knife paintings at the end of the 1950s, then tube painting around 1960, aerosol painting starting

in 1963, line paintings in the 1970s, where we see color emerge, and finally the triangles and trapezoids of the 1980s.
The apparent formal diversity and the rigorous temporal demarcation of each series does not, however, mask the remarkable consistency of the artist's work.
Taking the modernist paradigm to rare heights of sophistication, Barré makes the space of the canvas an autonomous entity that seems to generate form and color on its own. At first sight, everything seems to emphasize the difference between the immediacy of the feverish stripes created using a black acrylic aerosol on the white surface of the *Bombage* paintings from the 1960s and the patient elaboration of networks of woven lines and superimpositions seen in paintings from the 1970s. Nevertheless, the former already paradoxically reveal, as a complete antithesis to expressionism, a certain "thrust" of the painting that tears the surface of the canvas with several rapid diagonals that have freed themselves from the gesture that produces them. The later grid paintings are peopled with colored "counter-forms" that fight to occupy space, transparently superimposed, and giving the white canvas background of the painting the importance of a foreground element as it seems to rise to the surface.
Often described as abstract or minimalist, Barré's painting is actually profoundly *gestural* in the sense that it makes perceptible the internal gesture that is proper to painting itself, a trembling vibration where forms animated with an inner life of their own call to us with all the power of the evident.

---

LOT 6
**Agnes MARTIN,**
**"Untitled", 1964**

Hovering between minimalism and abstract expressionism, Agnes Martin has dedicated her entire artistic production to obsessive exploration of a single pattern: the grid, or framework. Such a formal choice seems to point to an absolute materialism, the grid being an ideal venue for making painting autonomous and which ultimately enabled her to free herself from submission to anything other than her own essence. However, the real *tour de force* of Agnes Martin was to impart a resolutely spiritual dimension to this symbol of modernism, thus reintroducing sensibility and subjective expression into the core of the most arid minimalism.
"My formats are square, but the grids never are absolutely square; they are rectangles, a little bit off the square, making a sort of contradiction, a dissonance, though I didn't set out to do it that way. When I cover the square surface with rectangles, it lightens the weight of the square, destroys its power." With the grace of a watercolor line impregnated with the slight trembling of a hand-drawn line, Agnes Martin "lightens" the square to which the last century paid tribute so intensely. She weaves a network of fragile and irregular lines that play on variations in thickness, creating shadows and volumes and deconstructing the confident assurance of minimalist grids, measured down to the millimeter. The blurry edges of the grid create an aura that hypnotizes the gaze. A square handled in this way evokes Taoist philosophy and recovers the very essence of the visible in a "floating abstraction" of great purity.

---

LOT 8
**LAWRENCE WEINER**
**"Entered into the Milieu", 1989**

While minimalists tended to "exclude the superfluous", conceptual artists extended this concern for economy of means to the point of preferring the idea to the actual making of the artwork. This "dematerialization" of art does not mean the work is destroyed or that it does not exist. Conceptual art still depends on objects, but their mode of existence is not limited to their simple physical presence.
With Lawrence Weiner, the linguistic statement substitutes itself for the work. He formalized, more radically even than Sol LeWitt, the equivalency between words and objects. His first *Statements*, published in 1968, suggest actions or pithy instructions on his pieces, such as "*Firecracker residue of explosions at each corner of the exhibition area*" (*Statements 027*). Each of his statements can result in a visible work of art, but the artist does not necessarily want the text to engender an object.
*Entered into the milieu (Break the ice)* is a statement especially rich in meaning. Here, the "milieu" does not designate a physical space but rather a social space. The statement does not invite the viewer to move from one point to another, but to question this environment, this "theater of the world" that we have already "entered". To penetrate this world, you have to "break the ice", overcome your own limits, like the parenthesis that goes beyond its frame.
Our collector played with the literal and symbolic meanings of the *statement* by inscribing it on the outer side of the living room door. Entering the living room was always a moment when inhibitions had to be overcome to take a step towards the other. Here, the statement is an invitation to produce a social relationship, but it could also mean other things depending on where it was located. This interdependency between the text and its context, where both produce each other without either having existed prior to the interaction, is what makes Weiner's approach so remarkable.

---

LOT 9
**JOSEPH KOSUTH**
**"Clock (One and Five)", 1965**

In 1965, just as he turned twenty, Joseph Kosuth created a series of works that threw quite a wrench into the all-pervasive formalist and minimalist machine. His *Proto-investigations* (a title given retrospectively in the context of his "Investigations" from the 1970s) initiated an analytical and systematic approach that would make this young student at New York's School of Visual Art a major figure in emerging conceptual art.
Kosuth offered *propositions* to an art world hungry for objects – be they "specific" or formalist – which in theory did not have to have any physical existence to be considered finished. Although the *Proto-investigations* existed only as notes for many years, this was not just due to the artist's financial situation, which prevented him from giving them a concrete form, but also – and even above all – because of the very nature of his undertaking. "Very simply, at that age I did not have the money I needed to make these works and, frankly, there was no reason to do so, since I had no tangible hope of presenting them, and *also given the nature of the work*."
According to Kosuth, the purpose of art is not to produce objects but to construct meaning, and the concrete objects that make up actual works are nothing other than contingent elements in a syntax that articulates a *proposition*. In his 1969 essay entitled "Art after philosophia", where the fundamental influence of Wittgenstein's philosophy of language and logical positivism on his work is evident, Kosuth developed the idea that works of art are similar to analytical propositions in language. Art, like an analytical proposition, is absolutely tautological. It contains no reference to anything but itself, and in this sense belongs to the realm of ideas. "Art as idea as idea", proclaims Kosuth, who thus proposes a radical rethinking of the burgeoning idea of art as *cosa mentale*. Thus is it not absurd to consider that these *proto-investigations* in some respects respect the humanist demand for a general investigation on forms of representation and processes of meaning.
*Clock (One and Five), English/Latin Version* is an assemblage of a clock, a photograph of the clock on a one-to-one scale, and enlarged Photostats of three entries in a bilingual English/Latin dictionary of the worlds "time", "machination", and "object". This work deploys a system in three parts that confronts formally different processes of representation in a single display: an object (clock), removed from its original context and placed in an artistic context, designating itself (similarly to a ready-made), its iconic representation (the photograph as mechanical reproduction), and its linguistic representation (definition(s) in a dictionary). Through this triple representation of the same object, the work illustrates the mechanism of representation and seems to demonstrate its absolutely tautological nature, thus referring to the functioning of art as defined by Kosuth. The work asks the question, "What does it mean to represent an object?" (and therefore, "what is art?") – and the answer seems to be tautological: *a clock is a clock is a clock*, and art is the proposition expressed by the work – "*art as art as art*".
Nevertheless, we must note that here Kosuth slightly complicates the system at work in other *propositions* from the same period, such as *One and Three Chairs* or *One and Three Brooms,* which combine an object from daily life, its photographic reproduction, and its linguistic representation in a single display. However, in *Clock (One and Five), English/Latin Version,* the linguistic definition is not a description of the object as such, as are such articles as the dictionary on the chair or the broom, but rather the definition of *concepts* that are linked to this object ("time, "machination", "object"). Here language loses itself in its own multiplicity and fails to define the object. This work by Kosuth emphasizes the difference between different means of signifying more than it demonstrates its tautological character: the three processes of representation designate, through their combination, a fourth clock, ideal and invisible, always hidden.
Ultimately, what works such as *Clock (One and Five), English/Latin Version* reveal is what we could call "the making of meaning", to paraphrase the title of one of his 1981 essays. In this sense, and in spite of affirmations by its author, such a work cannot but be created physically. If the final goal of *Proto-investigations* is to make visible to the viewer the process of creating meaning, it thus becomes obvious that the philosophical interrogation must be materialized. Thus the work can coincide with its own process of signification, which emerges through the participation of the viewer.

---

LOT 10
**Denis Oppenheim,**
**"Stages 1 and 2", 1970**
As protean as it may be, work by Denis Oppenheim possesses a unique quality that makes it immediately recognizable. The American artist participated in such varied currents as Land Art and Body Art before entering, more recently, the field of environmental art, always successfully maintaining the strong consistency and singular identity typical of his work. Thus he insists on the very natural way Land Art led to corporeal practices towards the end of the 1970s. "It's as if Land Art had silently, secretively, taken possession of my body. The body appeared like a vital area, potentially fertile, to which I easily abandoned myself."
A work such as *Reading position for second degree burn (Stage I, Stage II)* shows a clear connection between the *Earthworks* of the preceding period: the same exposure of a surface to a temporary alteration (a landscape in one instance, and the skin in another), the same value as proof assigned to the mark or imprint, same use of photography to document these processes. The setup of *Reading position*, composed of two photographs taken before and after the performance (*stage I* and *stage II*) is reminiscent of the *Identifications-Removals* created the preceding year, where Oppenheim documented the disappearance of an object using the same binary process. An initial photograph testifying to the presence of a particular object in a given environment (identification) is answered by a recording, at a later time, of traces left in the environment by the removal of the same object. *Reading position* is based on a similar approach, bearing witness to the disappearance of the book by exhibiting the mark left on the artist's torso. Although this piece, one of the artist's first *Bodyworks,* continues to obey the esthetics of the trace and dematerialization of the artwork instituted in *Earthworks,* its corporeal element also makes it a site of a mischievous *mise en abyme* of artistic activity. By submitting his body to the "pigmenting" action of the sun, Oppenheim revolutionizes the way art is made in a sense. The body-medium becomes the equivalent of a photographic plate, while the artist, both object and subject of the work, goes beyond painting using other means.

---

LOT 11
**Robert SMITHSON,**
**"Map TR 16", 1967**

By locating their works in remote, often inaccessible places, Land Art artists sparked off reflections on the conditions of visibility for their work: maps, photographs, films, or narratives substituted themselves for the absent work, which became an imaginary object due to its distance or disappearance.
With Robert Smithson, the map is both an informational element – it indicates the actual site of the intervention – and a work in itself. The map is not just a tracing. It does not repeat a territory but transposes it into a system of symbols and abstract conventions. It dislocates "*the old landscape of naturalism and realism*", replacing it with a "*new landscape of abstraction and artifice*" (Smithson). At this point, what the map projects is not the surface of the world but the surface of art. Thus Robert Smithson enjoyed introducing imaginary continents into his map work, such as Gondwana, Atlantis, Lemuria, intensifying the unreality of the map with the unreality to which it refers.
In this map in particular, Robert Smithson is amusing himself with the conventions of mapping rather than the site it represents, the gulf of Bengal. This collage of two map fragments combines two modes of spatial representation – flat and relief mapping – and two different scales, large and small. This encounter between two conventions invites us to reflect on the arbitrariness of spatial representation, less of a science than an art.

---

LOT 13
**Dan FLAVIN,**
**"Untitled (Fondly to Margo)", 1986**

Exclusively composed of neon lights, Dan Flavin's work explores the possibilities inherent in real light in an infinite variety of colors and forms. The elementary, even rudimentary nature of these luminous ready-mades, purchased in ordinary stores, contrasts with the radiant intensity of the light they emit. An electrical art whose effects go far beyond its manifest formal simplicity emerges from this prosaic shape, reduced to its minimal expression.
The sensual splendor of the neon dedicated to Margo Leavin – owner of the gallery where he exhibited for the first time in Los Angeles in 1986 – attests to the successful conversion of an ordinary object into a subject for art. Although we are not obliged to seek any hidden psychology, any crushing spirituality in these radiating tubes, the subtly colored atmosphere of Flavin's work certainly suggests the art of icons, which achieved the paradox of incarnating the hyper-presence of the immaterial. Installed on the ground against a wall, the luminous tubes had a particularly enveloping effect. By altering the volumes and shadows, light literally creates a new space where the distance between the surroundings and the surrounded is abolished. Thus neon becomes a "situation", transcending its status as an object,.
The use of neon also attests to the relationships between the technical conquests of modern times and the "culture of materials" preached by the Russian constructivists. A connoisseur and maker of icons, Dan Flavin transforms his fluorescent neons into ironic fetishes of modern technology.

---

LOT 14
**Carl ANDRE,**
**"Belgica Blue Field", 1989**

*"You have to give imagination, not wings, but weight."*

Carl Andre, whose ambition as an artist was to become the "Turner of matter", has spent his life exploring the physical potentialities of materials. In the purest spirit of minimalist art,

he refutes any symbolic interpretation of his art, only asserting its physical presence. Created in 1981, *Belgica Blue Field* is emblematic of this literal art based on elimination of anything that is not strictly related to sculptural elements: mass, space, volume, gravity.
Faithful to the methods he developed during the 1960s, Carl Andre combines simple forms taken from nature and reprocessed industrially. In *Belgica Blue Field*, fifty identical cubes of stone are arranged at regular intervals following on a geometrical and non-hierarchical schema where no part is more important than another. Repeated, the paradigm appears in all its simplicity: space is either full, or empty. Negative space is a sculptural material like any other. Thus the work does not only exist as an object, but in relation to space. "The essence of my work is not that, but here or there." As opposed to traditional paintings, where "windows" open onto imaginary spaces, the work of Carl Andre has a duty to reveal the "real space" in which they occur – the cubic volume of a gallery or house. Seen as an interactive environment, sculpture literally belongs to the same space inhabited by our body as we are invited to circulate within the work.
This desire to produce an experience in a world that tends to reduce the significance of that experience is also a political commitment. In a media-crazed America, where the image has supplanted the product, Andre demands recognition of his status as an artisan and sees art as a branch of industrial activity or agriculture. In *Belgica Blue Field*, Carl Andre also creates a work with nature. Extracted from local quarries, the blue limestone of Belgium composes a landscape contiguous with the floor. But as opposed to the pictorial landscape tradition, his art is less a question of naturalism than geology, a science of "ground". It is this refusal of height and spatial illusionism, this recognition of the ground as a place to exist, that undoubtedly constitutes the most fundamental contribution of Carl André to the history of art.

---

**LOTS 16, 17, 18**
**Sherrie LEVINE**

*"I am interested in making a work that has as much aura as its reference. For me the tension between the reference and the new work doesn't really exist unless the new work has an auratic presence of its own. Otherwise, it just becomes a copy, which is not that interesting".*

The American artist Sherrie Levine began her work at the end of the 1970s by creating copies of famous photographs that were identical with the original in every way. Titled by referring to the model (*After Walker Evans, After Karl Blossfel…*), these works posed the question of artistic appropriate in a radical way.
In the middle of the 1980s, Levine tackled a major modernist tradition with two series of works, *Wood Knots* and *Check,* which explicitly play with formalist dogma. The first series included a group of plywood panels where the artist emphasized the grain of the wood, the "knots", by coloring them with lead paint. It was this painting technique, with its unique texture, both opaque and shiny, that was also used in the series of chessboards where the artist reproduced the grid of a chess or backgammon board.
Both series seem to take the formalist doctrine of reducing a painting to a simple, flat colored surface to an absurd extreme. A kind of ironic portrait of abstraction, the *Wood knots* and *Checks* tautologically repeat the surface on which they are painted (the plywood veins, the flat surface of the chessboard).
However, the undeniable esthetic quality of these paintings indicates that there is more to Levine's work than a parody of formalist motifs. A resolutely sensual dimension emerges from these works, partly due to the use of lead-based paint. Colored drops that emphasize the grain of the wood evoke tears or strange, biomorphic forms, while the matte colors used for the chessboards give them an aura the formalist "standard" has never had. We can wager that Levine successfully confronts what she calls "the anxiety of influence" through the unexpected use of estheticism and the purely sensual qualities of paint.

---

**LOT 32**
**Richard SERRA**
**"Hollywood Lawn", 1989**

*"I did not want to accept architectural space as a limited container. I wanted it to be understood as a site in which to establish and structure disjunctive, contradictory space."* Richard Serra

Richard Serra's drawings are the most ambitious invention of the master of metal in the graphic arena. At first glance, these canvases covered with tar are only "drawings" in name. Drawn on canvas and not on paper, they are completely saturated with black in the purest tradition of monochrome painting. Their monumental format brings them closer to a kind of fresco than drawing. It was doubtless to emphasize his break with the modernist tradition initiated by Rodchenko that Serra insisted on this name. His black drawings are not darker versions of Yves Klein's I.K.B.
As with all minimalist works, Serra's drawings are situations. They direct the gaze to the surrounding space and impose themselves on the viewer's experience. *"The drawings reveal to the viewer the movements of his body in space. […] By creating a disjunction in the architectural entity, they direct his critical attention to the formal and functional characteristics of architecture,"* writes Serra. Ideally, drawings should even be done in the place they are to hang, since their form and "weight" are completely linked to the actual site they occupy.
*Hollywood Lawn*, created in 1989, is thus not just a space within a space. It is an anti-environment that reveals the materiality of the wall as much as it destabilizes and reconstructs the surface. Not without irony, the title "Hollywood lawn" suggests the tar invading the streets of the "movie Mecca". The title humorously emphasizes the profound analogy between the material of the drawing and the space of the city.

---

**LOT 65**
**Alexander CALDER,**
**"Pour Vilar", circa 1955**

## "YOUR MOBILE REIGNS OVER US ALL"
**Arnauld Pierre**

The relationship between Alexander Calder, American sculptor and legendary inventor of the mobile, and Jean Vilar, French man of the theater, then director of the Nouveau TNP/ Théâtre National Populaire de Paris (Popular Theater of Paris), began in 1952. That year Calder spent several months in Europe, from March to October. He exhibited at the Galerie Maeght in May, then spent time with the Masson family at Aix-en-Provence, and traveled to Germany at the invitation of the cultural authorities. Most importantly, he represented his country at the 26th Venice Biennale with a retrospective exhibit of 23 works and was awarded the Grand Prize for sculpture. Just beforehand, he also designed the décor and costumes for a play by Henri Pichette, *Nucléa*, produced on by Vilar at the TNP on May 3rd, with music by Maurice Jarre and actors Gérard Philipe, Jeanne Moreau, Françoise Spira, and Monique Chaumette. The American sculptor erected a large red stabile surrounded by a small bridge shaped like an irregular H leading to the back of the stage where two large structures with biomorphic shapes were suspended. Similarly to his mobiles, they would pivot, showing their black and white sides – representing the change from night to day, according to the artist's interpretation. Before encountering Vilar, Calder had already met Pichette during a lunch with Giacometti. If we can believe the sculptor's recollections, the two new friends were more inclined to share a worthy bottle of wine rather than fight about the new theater esthetic that *Nucléa* ultimately failed to impose. "I remember many joyous reunions with Pichette and Gérard Philipe. Pichette was living in a maid's room, rue Octave-Feuillet in the 16th arrondissement. His maid's room belonged to a wealthy patroness of the arts who lived in an apartment below. Those six floors were a long way to climb, especially when loaded with bottles, but the little room was a very cheerful place once you managed to reach it!"

In contrast, "Vilar was very nice, but more serious than Pichette and Gérard Philipe, who were exceedingly jocular. Vilar, who was responsible for the Théâtre National Populaire, was an ideal target for jealousy." A long-lasting relationship — but of which we know very little — began to develop between director and artist during this period. They still remained close in 1966, a year from which we have a brief correspondence between the two friends: a letter from Calder about a possible visit by the Vilar family to Saché, where the sculptor moved two years after *Nucléa,* and especially a letter from Vilar to Calder, written on letterhead of the Festival d'Avignon he directed starting in 1963, to thank the artist for sending him American edition of his autobiography. Among the many memories it stirred in Vilar was the still lively recollection of the sculptor's retrospective at the Musée National d'Art Moderne in 1965: "Did I write to you after the opening? I can't remember. I'm afraid I was overwhelmed by this and that, what we sometimes accurately call work. Well, I'm writing it, and this is not flattery: you are the kind of man one is happy to have known, and to have worked with. This exhibit at the Musée d'Art Moderne in Paris staggered me ["médusé" in French – trans. note] (you can get someone to translate it). I take away a memory and a lesson. Poetry, charm, strangeness "arrest" you at each step." He concludes his letter by declaring, "Your mobile reigns over us all."

The mobile dedicated "For Vilar" stands as the most tangible sign of the relationship between the two men and a moving memento of their collaboration. It is a work over two meters long where two systems of balanced forms are opposed on either side of a long black balancing rod. On one side, a collection of triangular and trapezoidal forms with sharp edges and pointed corners, painted in black and suspended by their center of gravity in a more or less horizontal plane. On the other, a vertical deployment of softer and more colorful forms – triangular shapes with rounded corners and curved lines, painted in yellow, white, and red, and some red disks. Between the yellow triangle and the red disk which is the counterweight to the vertical system, an elegant white triangle, with the lower point stretching downwards like the leaf of a plant or bird's feather, is stamped "Pour Vilar" and includes the artist's characteristic monogram where the tail of the "C" creates the horizontal line of the "A", which he began to use in 1954. An oppositional arrangement of form, line, color, and direction, the mobile is an admirable illustration of the theory of contrast and "disparity" formulated by Calder many years before. "To me the most important thing in composition is disparity. Thus black and white are the strong colors, with a spot of red to mark the other corner of a triangle which is by no means equilateral, isosceles, or right. To vary this still further use yellow, then, later, blue. Anything suggestive of symmetry is decidedly undesirable, except possibly where an approximate symmetry is used in a detail to enhance the inequality with the general scheme."

The formalism set out here is the basis of abstraction as understood by Calder, whose commitment to this independent language of esthetic and visual elements resulted from a genuine existential crisis following his well-known encounter with Mondrian in 1930. Nevertheless, his degree of abstraction as proudly affirmed above does not contradict the profound connection to reality, not so much through the natural aspect of the mobile's shapes than by the immanent movement it is capable of thanks to the delicate balance of its constructivist organization. Each mobile creates a permanent miracle, generating its own life in a certain sense. Calder, who also collaborated with Martha Graham, choreographer, in the 1930s, often thought of his kinetic creations as dancers who could occupy the stage and propose their own choreographic spectacle. An ambition he was able to fulfill in 1968 at the Opera of Rome with *Work in Progress*, a 19-minute ballet for mobiles alone, which established Calder as the director of movement with mobiles becoming actors such as Vilar never had– or rather, as he would never have had if he had not benefited from the sculptor's generosity and been able to understand the "lesson" of the mobiles.

## "CALDER'S MOBILES AND MINE"
Hervé Poulain

Alexander Calder painted the first car I entered in the 24 Hours of Le Mans race in 1975, inaugurating a series of *Art Cars* that I drove after asking Stella, Lichtenstein, Warhol, Arman, and César to decorate them.
And now my partner of that time, BMW, has taken over the concept by asking Jeff Koons to paint the body of their latest racing model for the 2010 race. The American artist will be signing his work at the Georges Pompidou Center on June 1st during a gala evening that will also celebrate the 35th anniversary of Calder's race car!
At the same time, the estate of Jean Vilar and its lawyer, Roland Rappaport, have chosen us to present for auction a mobile, given by the sculptor to the man of the theater, the day before, May 31st, at Hôtel Dassault.
What an excellent opportunity! – "one of those double flowers that sometimes occur in history" as René Char elegantly said about a project he submitted to Vilar on a performance under the walls of the Palais des Papes in Avignon, "one day in April 1947, rue du Bac, under a Calder mobile". Jean-Paul Sartre has described the small festival of movement and unpredictability that is a mobile. The sculptor establishes the general movement of the different compositional elements and their relationship to each other, then lets everything go free, abandoned to the impetus of the moment, at the mercy of the wind, heat, and sun that determine its singular rhythm. Our mobile has all the characteristics of a

masterpiece. In the present catalogue, Professor Arnauld Pierre praises the exactness of its amplitude and the balance between the right side, composed of horizontal black rectangles, and the left where round and oblong forms dangle vertically.
Jacques Téphany, Deputy Director of the Jean Vilar Association, will have the pleasure of talking about the years at the Théâtre National Populaire and the Calder-Vilar partnership in creating the décor for *Nucléa* , a play by Henri Pichette.
As for myself, I would like to emphasize that Calder did not give Vilar just any mobile, chosen from among many. No, the artist created this strange bird especially for his friend. One of the metallic feathers, white, is engraved with an inscription – "Pour Vilar", which makes the piece incomparable and unique. As was the car!
But let us return to this apparent coincidence, the sale of the mobile and the anniversary of the race car. Doubtless the poets among us have noticed that these animated objects have resolved to join forces to get some attention, that they have arranged this rapprochement to challenge the curious, to oblige them to meditate on the ironic definition of Michel Ragon – "a mobile is a car without wheels" – and to compare their distinctive natures: one, free, airy, slender, and silent, the other a Mona Lisa on wheels, an angry machine, tough and noisy, submissive to the will of the pilot and his search for the ultimate in performance measured in time.

## "A FESTIVAL FOR THE SPIRIT"

**Jacques Téphany**
Deputy director of the Association Jean Vilar,
Maison Jean Vilar, Avignon
April 2010

In 1951, when he was appointed director of the Théâtre National Populaire, Jean Vilar was not young and unknown. In 1947 he had created the Festival d'Avignon, which was to become one of the greatest festivals in the world. He chose to distance himself from Paris and return to the color and light of an open-air theater destined for young people. This was during the period following WWII when the upcoming generation was starving for beauty, pleasure, and peace. Jean Vilar was among those who helped France rebuild in the cultural and intellectual spheres.

He presented both contemporary and classic repertory with equal success (Shakespeare, Claudel, Kleist, Brecht…), relying on the best of theater repertory interpreted by the cream of emerging actors. Very early on he surrounded himself with such figures as Michel Bouquet, Jeanne Moreau, Charles Denner, and Philippe Noiret. These young people were then only 20 years old, but they were all to become the most sought-after actors both in theater and film. Soon, at his request, Gérard Philipe joined this magnificent troupe that went from success to success. Even as he pursued the international career that made him a global icon, Gérard Philipe, for Vilar, remained the unforgettable interpreter of El Cid and the Prince of Homburg

Following these triumphal years, Vilar was appointed to head of the Théâtre National Populaire, a national institution created in 1920 to propagate the French language in territories recovered from the Germans after their defeat in WWI. Over time, the "TNP" had lost its drive and significance, but Vilar lost no time in reinstating its former status. He himself came from a very modest background (his parents ran a small shop in Sète), and he always sought his audience among people estranged from culture due to their social origins, geographical location, or lack of money, but he made no compromises to ease their way. For Jean Vilar, "populaire", or working-class, was synonymous with excellence. And his project reaped success beyond his hopes. In approximately twelve years, more than 5 million spectators laughed, cried, and applauded the exploits of a troupe that continually evolved, bringing together exceptional actors at the service of the most demanding repertory. Their adventure has not been duplicated anywhere else, even today.

Among the most faithful companions of Jean Vilar we find a painter who was part of the art movement that dominated evenings at Montparnasse and Saint Germain des Prés (during the period of 1945-1950). It was thanks to this painter that Vilar met with Alexandre Calder to enlist his help in the production of a play by Henri Pichette, a young poet admired by Gérard Philipe. The play, *Nucléa*, is an impassioned statement against the atomic threat. Calder's aesthetic approach was in perfect harmony with this very modern work. A very large "stabile" and four "mobiles" provided the scenery for a play that never had great public success but underlined Vilar's commitment to producing contemporary works and introducing theater pieces that dealt with current issues. The most appealing photo still available to us is perhaps the picture of an evening at Coq, place du Trocadéro, after the premier: a family photo where everyone is smiling and laughing, a relatively rare image of the *joie de vivre* of a team that some said was in essence poetic. For Vilar, there was always restraint, discretion, modesty, even a certain refusal to express tenderness and warm feelings. But Calder, Gérard Philipe, and Gischia are all there to remind us that no artistic adventure is without its many moments of jubilation, friendship, enthusiasm, and talent, and perhaps the genius of Vilar was to have brought these individuals together in a common effort.

A deep friendship arose between Vilar and Calder. One was dark and not very talkative, while the other was sunny and voluble. Water and fire, in a certain sense… joined in an alliance to create a festival for the spirit. Calder, an artist who never betrayed his childlike soul, was always grateful to Vilar for the discovery of the working-class audience. This is why, one morning, he rang Vilar's doorbell. Andrée, Vilar's wife, often described her surprise at seeing this American giant, impressively sociable, get down on all fours in her modest living room to arrange the parts of a magnificent mobile, specially dedicated "Pour Jean Vilar", that always attended the family in their various homes.



ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN



# UNE HISTOIRE D'HOMME III

**MARDI 29 JUIN 2010 À 14H – HÔTEL MARCEL DASSAULT**

MALLES • BAGAGES • SACS DE VOYAGE (VUITTON ET GOYARD DONT UN ENSEMBLE DE PIÈCES UNIQUES) • ACCESSOIRES • MAROQUINERIE • BOUTONS DE MANCHETTES • MONTRES STYLOS • CAVES À CIGARES • OBJETS RARES ET INSOLITES PARFOIS EN ÉDITION LIMITÉE • ESTAMPES • SCULPTURES • AFFICHES • «STREET ART» • JOUETS & COLLECTOR (BAPE KITS, NIGO) • BRONZES ET OBJETS SUR LE SPORT • AMERICAN 40'S-50'S-60'S (JUKE BOX, FLIPPER, MACHINE À SOUS …) • VESPA • FIAT 500 • MINI CHOPPER DEUX PLACES

---

**Spécialiste : Cyril Pigot,** +33 (0)1 42 99 16 56, cpigot@artcurial.com

**www.artcurial.com**

# MARTIN BARRÉ

Catalogue raisonné de l'œuvre en préparation sous la direction scientifique d'Ann Hindry et Yve-Alain Bois.

Merci aux personnes possédant des œuvres d'envoyer tous documents à :

**Association des amis de Martin Barré**

14, rue du Bourg-Tibourg 75004 Paris

Tel : 00.33.1.40.29.04.05

associationmartinbarre@orange.fr

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN



# DESIGN

**LUNDI 14 JUIN 2010 À 20H – HÔTEL MARCEL DASSAULT**

**RON ARAD,** CHAISES «BOX IN FOUR MOVEMENTS», création 1994, édition Ron Arad Studio, 90 x 40 x 51 cm.

**Renseignements : Fabien Naudan,** +33 (0)1 42 99 20 19, fnaudan@artcurial.com
**www.artcurial.com**

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN



# XAVIER VEILHAN
# RAL 5015

## SCULPTURE NAUTIQUE

**VENTE AUX ENCHÈRES À MONTE CARLO, LE 20 JUILLET 2010**
**WWW.ARTCURIAL.COM**

*Rendez-vous à Monte Carlo...*
*Artcurial Briest – Poulain – F.Tajan*
*organise chaque été sa vente*
*de joaillerie et horlogerie de prestige :*
*Importants Bijoux et Horlogerie de Collection*
*La vente se déroulera les 20 et 21 juillet 2010*
*à l'Hôtel Hermitage.*

*Si vous souhaitez inclure des pièces dans cette vente,*
*contactez Julie Valade :*
*01 42 99 16 41, jvalade@artcurial.com*




ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

CLÔTURE DU CATALOGUE **FIN MAI 2010**
*Des rendez-vous peuvent être organisés selon votre convenance à votre domicile,*
*au coffre de votre banque, à Paris ou en province.*

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

# ART DÉCO

**MARDI 8 JUIN 2010 À 20H – HÔTEL MARCEL DASSAULT**

**JACQUES QUINET (1918-1992),** TABLE BUREAU, 1957. Est. : 20 000 / 25 000 €

**Renseignements : Sabrina Dolla,** +33 (0)1 42 99 16 40, sdolla@artcurial.com
**www.artcurial.com**

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

# TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS ET DU XIXE SIÈCLE SCULPTURES DU XIXE SIÈCLE

**LUNDI 21 JUIN 2010 – HÔTEL MARCEL DASSAULT**

**LOUIS-JEAN-FRANÇOIS LAGRENÉE (PARIS, 1724 - 1805),** L'AMOUR À L'AFFÛT, huile sur toile, 81,50 x 65 cm

**Renseignements : Matthieu Fournier,** +33 (0)1 42 99 20 26, mfournier@artcurial.com
**www.artcurial.com**

ARTCURIAL
MOTORCARS

# SPORT & GTs AU MANS CLASSIC

**VENDREDI 9 JUILLET 2010**
Le Mans Classic / Circuit des 24 Heures

**VENTE EN PRÉPARATION**

**Renseignements : Iris Hummel,** +33 (0)1 42 99 20 56, ihummel@artcurial.com
**www.artcurial.com**

**ARTCURIAL**
**BRIEST – POULAIN – F. TAJAN**


**HÔTEL MARCEL DASSAULT**
**7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES**
**75008 PARIS**

**T. +33 1 42 99 20 20**
**F. +33 1 42 99 20 21**
**E. contact@artcurial.com**

**www.artcurial.com**



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


## ASSOCIÉS
**Francis Briest**, Co-Président
Hervé Poulain
**François Tajan**, Co-Président

## DIRECTEURS ASSOCIÉS
Violaine de La Brosse-Ferrand
Martin Guesnet
Fabien Naudan

## ADMINISTRATION ET GESTION
**Direction :** Nicolas Orlowski

**Secrétaire général :**
Axelle Givaudan

**Relations clients :**
Marie Sanna-Legrand, **20 33**
Karine Castagna, **2028**

**Marketing, Communication et Activités Culturelles :**
Emmanuel Bérard, Direction
Morgane Delmas

**Comptabilité et administration :**
Joséphine Dubois, direction
Sandrine Abdelli, Marion Bégat, Virginie Boisseau, Marion Carteirac, Isabelle Chênais, Nicole Frerejean, Mouna Sekour

**Logistique et gestion des stocks :**
Philippe Da Silva, Vincent Mauriol, Claud Pereira, Lal Sellhanadi

**Transport et douane :**
Géraldine Papin

## ORDRES D'ACHAT, ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE
Marianne Balse, **20 51**

## ABONNEMENTS CATALOGUES
Géraldine de Mortemart, **20 43**

## CONSEILLER SCIENTIFIQUE ET CULTUREL
Serge Lemoine

## COMMISSAIRES PRISEURS HABILITÉS
Francis Briest, François Tajan, Hervé Poulain, Isabelle Boudot de La Motte, Isabelle Bresset, Stéphane Aubert, Arnaud Oliveux, Matthieu Fournier

## ARTCURIAL TOULOUSE JACQUES RIVET
**Commissaire-priseur :**
Jacques Rivet
8, rue Fermat. 31000 Toulouse
**t. +33 (0)5 62 88 65 66**
**j-rivet@wanadoo.fr**

## ARTCURIAL DEAUVILLE
**Commissaire-priseur :**
James Fattori
32, avenue Hocquart de Turtot.
14800 Deauville
**t. +33 (0)2 31 81 81 00**
**contact@artcurial-deauville.com**

## ARTCURIAL HOLDING SA
**Président Directeur Général :**
Nicolas Orlowski

**Vice Président :**
Francis Briest

**Conseil d'Administration :**
Nicole Dassault, Michel Pastor, Francis Briest, Nicolas Orlowski, Hervé Poulain, Daniel Janicot

**Comité de développement**
**Président :**
Laurent Dassault

**Membres :**
S.A. la princesse Zahra Aga Khan, Francis Briest, Guillaume Dard, Daniel Janicot, Serge Lemoine, Delphine Pastor, Michel Pastor, Bruno Pavlovsky, Hervé Poulain, François Tajan

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

**DÉPARTEMENTS D'ART**

## ART MODERNE
**Directeur associé :**
Violaine de La Brosse-Ferrand
**Spécialiste :** Bruno Jaubert
**Consultant pour les œuvres de l'École de Paris, 1905-1939 :**
Nadine Nieszawer
**Contacts :** Tatiana Ruiz Sanz : **20 34**
Jessica Cavalero : **20 08**
Priscilla Spitzer : **20 65**

## ART CONTEMPORAIN
**Directeur associé :**
Martin Guesnet
**Spécialistes :** Hugues Sébilleau
Arnaud Oliveux
**Spécialiste Italie :**
Gioia Sardagna Ferrari
**Contacts :** Sophie Cariguel : **20 04**
Florence Latieule : **20 38**

## ORIENTALISME
**Spécialiste :** Olivier Berman : **20 67**

## ESTAMPES, LIVRES ILLUSTRÉS ET MULTIPLES
**Expert :** Isabelle Milsztein
**Contact :** Alexandra Cozon : **20 52**

## ART DÉCO
**Expert :** Félix Marcilhac
**Spécialiste :** Sabrina Dolla : **16 40**
**Recherche et documentation :**
Cécile Tajan

## DESIGN
**Directeur associé :** Fabien Naudan
**Spécialiste :** Harold Wilmotte
**Contact :** Alma Barthélémy : **20 48**

## BANDES DESSINÉES
**Expert :** Éric Leroy : **20 17**
**Contact :** Lucas Hureau : **20 11**

## HISTORIENNE DE L'ART
Marie-Caroline Sainsaulieu

## MOBILIER, OBJETS D'ART DU XVIII^E ET XIX^E S.
**Spécialiste : Isabelle Bresset**
**Céramiques, experts :**
Georges et Louis Lefebvre
**Orfèvrerie, experts :**
Cabinet Déchaut-Stetten,
**Contact :** Sophie Peyrache : **20 41**

## TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS ET DU XIX^E S.
**Spécialiste :**
Matthieu Fournier
**Dessins anciens, experts :**
Bruno et Patrick de Bayser
**Estampes anciennes, expert :**
Antoine Cahen
**Sculptures, expert :**
Alexandre Lacroix
**Tableaux anciens, experts :**
Gérard Auguier, Cabinet Turquin
**Contact :** Elisabeth Bastier, **20 53**

## ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE LA FIN DU XIX^E S.
**Spécialiste :** Olivier Berman
**Contact :** Tatiana Ruiz Sanz : **20 34**

## CURIOSITÉS, CÉRAMIQUES ET HAUTE ÉPOQUE
**Expert :** Robert Montagut
**Contact :**
Isabelle Boudot de La Motte : **20 12**

## SOUVENIRS HISTORIQUES ET ARMES ANCIENNES
**Expert :** Bernard Bruel
**Contact :** Sophie Peyrache : **20 41**

## LIVRES ET MANUSCRITS
**Expert :** Olivier Devers
**Spécialiste :**
Benoît Puttemans : **16 49**

## ART TRIBAL
**Expert :** Bernard de Grunne
**Contact :** Florence Latieule : **20 38**

## ART D'ASIE
**Expert :** Thierry Portier
**Contact :** Sophie Peyrache : **20 41**

## ARCHÉOLOGIE
**Expert :** Daniel Lebeurrier
**Contact :** Sophie Peyrache : **20 41**

## BIJOUX
**Spécialiste :** Julie Valade
**Consultant international :**
Ardavan Ghavami
**Expert :** Thierry Stetten
**Contact :** Alexandra Cozon : **20 52**

## MONTRES
**Expert :** Romain Réa
**Contact :** Julie Valade : **16 41**

## ARTCURIAL MOTORCARS AUTOMOBILES DE COLLECTION
**Spécialistes :** Matthieu Lamoure, Pierre Novikoff
**Consultant :** Frédéric Stoesser
**Contact :** Iris Hummel : **20 56**

## AUTOMOBILIA
**Expert :** Estelle Prévot-Perry
**Contact :** Iris Hummel : **20 56**

## VINS ET SPIRITUEUX
**Experts :**
Laurie Matheson : **16 33**
Luc Dabadie : **16 34**
**vins@artcurial.com**

## HERMÈS VINTAGE
**Spécialiste :** Cyril Pigot : **16 56**

## VENTES GÉNÉRALISTES
**Spécialiste :**
Isabelle Boudot de La Motte
**Contacts :** Juliette Leroy : **20 16**
Élisabeth Telliez : **16 59**

## INVENTAIRES
**Spécialiste :** Stéphane Aubert
**Consultant :** Jean Chevallier
**Contact :** Éléonore Latté : **16 55**

Tous les emails des collaborateurs d'Artcurial Briest - Poulain - F.Tajan, s'écrivent comme suit :
initiale du prénom et nom @artcurial.com, par exemple :
vdelabrosseferrand@artcurial.com

Les numéros de téléphone des collaborateurs d'Artcurial Briest - Poulain - F.Tajan, se composent comme suit :
**+33 1 42 99 xx xx**

**AFFILIÉ À INTERNATIONAL AUCTIONEERS**
IAA International Auctioneers

# CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT

## Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan est une société de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par la loi du 10 juillet 2000. en cette qualité Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur. les rapports entre Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux
qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

## 1 – 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-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan de sa perception du lot, mais ne sauraient constituer la preuve d'un fait.

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

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

## 2 – La vente

**a)** en vue d'une bonne organisation des ventes, les acquéreurs potentiels sont invités à se faire connaître auprès d'Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan, avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles. Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve de demander à tout acquéreur potentiel de justifier de son identité ainsi que de ses références bancaires.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan.

**c)** le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan pourra accepter gracieusement de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente. Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente.
Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

d) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente et que Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan aura acceptés.
Si Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reçoit plusieurs ordres pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint.
En revanche le vendeur ne sera pas admis à porter lui-même des enchères directement ou par mandataire.
Le prix de réserve ne pourra pas dépasser l'estimation basse figurant dans le catalogue.

**f)** Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan dirigera la vente de façon discrétionnaire tout en respectant les usages établis.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan, 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.

## 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 la CEE :
• de 1 à 15 000 euros : 23 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,265 % et pour les autres catégories, TVA = 4,508 % du prix d'adjudication).
• de 15 001 à 600 000 euros : 20 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,1 % et pour les autres catégories, TVA = 3,92 % du prix d'adjudication).
• Au-delà de 600 001 euros : 12 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 0,66 % et pour les autres catégories, TVA = 2,35 % du prix d'adjudication).

2) Lots en provenance hors CEE : (indiqués par un ○).
Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, il convient d'ajouter la TVA à l'import, (5,5 % du prix d'adjudication, 19,6 % pour les bijoux).

3) les taxes (TVA sur commissions et TVA à l'import) peuvent être rétrocédées à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors CEE.
Un adjudicataire CEE justifiant d'un n° de TVA Intracommunautaire sera dispensé d'acquitter la TVA sur les 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 3 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français, jusqu'à 7 600 euros frais et taxes compris pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité ;
- par chèque ou 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).

**b)** Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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 Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan dispose d'un droit d'accès et de rectification aux données nominatives fournies à Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan, 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-Briest-Poulain-F. Tajan serait avérée insuffisante.

**d)** le lot ne sera délivré à l'acquéreur qu'après paiement intégral du prix, des frais et des taxes.
Dans l'intervalle Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan pourra facturer à l'acquéreur des frais de dépôt du lot, et éventuellement des frais de manutention et de transport.
En cas de paiement par chèque, le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque par Artcurial Briest-Poulain-F. Tajan.
A 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 d'un 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-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant. Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

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

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

## 4 – Les incidents de la vente

**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-Briest-Poulain-F. Tajan pourra utiliser des moyens vidéos. en cas d'erreur de manipulation pouvant conduire pendant la vente à présenter un bien différent de celui sur lequel les enchères sont portées, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan ne pourra engager sa responsabilité, et sera seul juge de la nécessité de recommencer les enchères.

**c)** Pour faciliter les calculs des acquéreurs potentiels, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan.

## 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-Briest-Poulain-F. Tajan ne pourra être tenu pour responsable des conditions de la préemption par l'état français.

## 6 – Propriété intellectuelle - reproduction des œuvres

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan dispose d'une dérogation légale 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-Briest-Poulain-F. Tajan 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

Les conditions précédentes s'appliquent aux ventes de toutes spécialités et notamment aux ventes d'automobiles de collection. Cependant, les commissions que l'acheteur devra acquitter en sus des enchères par lot et par tranche dégressive seront les suivantes :
• de 1 à 100 000 euros : 16 % + TVA au taux en vigueur (soit 3,13 % du prix d'adjudication).
• Au-delà de 100 000 euros : 10 % + TVA au taux en vigueur (soit 1,96 % du prix d'adjudication).

**a)** Seule l'authenticité des véhicules est garantie, en tenant compte des réserves éventuelles apportées dans la description.

**b)** les véhicules sont vendus en l'état. les renseignements portés au catalogue sont donnés à titre indicatif. En effet, l'état d'une voiture peut varier entre le moment de sa description au catalogue et celui de sa présentation à la vente. L'exposition préalable à la vente se déroulant sur plusieurs jours et permettant de se rendre compte de l'état des véhicules, il ne sera admis aucune réclamation une fois l'adjudication prononcée.

**c)** Pour des raisons administratives, les désignations des véhicules reprennent, sauf exception, les indications portées sur les titres de circulation.

**d)** Compte tenu de l'éventuelle évolution de l'état des automobiles, comme il est dit en b), il est précisé que les fourchettes de prix ne sont données qu'à titre strictement indicatif et provisoire. en revanche, les estimations seront affichées au début de l'exposition et, s'il y a lieu, corrigées publiquement au moment de la vente et consignées au procès-verbal de celle-ci.

**e)** les acquéreurs sont réputés avoir pris connaissance des documents afférents à chaque véhicule, notamment les contrôles techniques qui sont à leur disposition auprès de la société de ventes. Cependant, des véhicules peuvent être vendus sans avoir subi l'examen du contrôle technique en raison de leur âge, de leur état non roulant ou de leur caractère de compétition. le public devra s'en informer au moment de l'exposition et de la vente.

**f)** les véhicules précédés d'un astérisque (*) nous ont été confiés par des propriétaires extra-communautaires. les acheteurs devront acquitter une TVA de 5,5 % en sus des enchères, qui pourra être remboursée aux acheteurs extracommunautaires sur présentation des documents d'exportation dans un délai d'un mois après la vente, à défaut de quoi cette TVA ne pourra être remboursée.

**g)** le changement d'immatriculation des véhicules est à la charge et sous la seule responsabilité de l'acheteur, notamment dans le respect des délais légaux.

**h)** L'enlèvement des véhicules devra impérativement être réalisé le lendemain de la vente au plus tard. Passé ce délai, ils demeureront aux frais, risques et périls de leur propriétaire.

## 8 – 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.

## 9 – Compétences législative et juridictionnelle

La loi française seule régit les présentes conditions générales d'achat.
Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur opposabilité à tout enchérisseur et acquéreur, et à leur exécution sera tranchée par le tribunal compétent du ressort de Paris (France).

## Retrait des lots :

L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions,
et Artcurial- Briest-Poulain-F.Tajan 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.
Tous les lots d'une valeur supérieure à 10 000 euros de ce catalogue ont été contrôlés par le ART LOSS REGISTER Ldt.

Banque partenaire :
Neuflize OBC
ABN AMRO

# CONDITIONS OF PURCHASE

## Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan is a company of voluntary auction sales regulated by the law of the 10 July 2000.
In such capacity Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan acts as the agent of theseller who contracts with the buyer.
The relationships between Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified bysaleroom notices or oral indications given at the time of the sale, which will berecorded in the official sale record.

## 1 – 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-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan of their perception of the lot, but cannot constitute the proof of a fact.

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

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

## 2 – The sale

**a)** in order to assure the proper organisation of the sales, prospective buyers are invited to make themselves known to Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan before the sale, so as to have their personal identity data recorded.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan, 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-Briest-Poulain-F. Tajan may graciously accept to receive some bids by telephone from a prospective buyer who has expressed such a request before the sale.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will bear no liability / responsability 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-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan which have been deemed acceptable.
Should Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan 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.

**f)** Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will conduct auction sales at their discretion, in accordance with established practices.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan, the successful bidder will be the bidder would will have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated.
The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word "adjugé" 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.

## 3 – The performance of the sale

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

1) Lots from the EEC:

• From 1 to 15 000 euros:
23 % + current VAT (for books, VAT = 1.265% of the hammer price; for other categories, VAT = 4.508% of the hammer price).
• From 15 001 to 600 000 euros:
20 % + current VAT (for books, VAT = 1.1% of the hammer price; for other categories, VAT = 3.92% of the hammer price).
• Over 600 001 euros:
12 % + current VAT (for books, VAT = 0.66% of the hammer price; for other categories, VAT = 2.35% of the hammer price).

2) Lots from outside the EEC:
(indentified by an ○).
In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import VAT will be charged (5,5% of the hammer price, 19,6% for jewelry).

3) The taxes (VAT on commissions and VAT on importation) can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EEC.
An EEC purchaser who will submit his intra-Community VAT number will be exempted from paying the VAT on commissions.
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 3 000 euros, costs and taxes included, for French citizen, up to 7 600 euros, costs and taxes included, for foreign citizen on presentation of their identity papers.
- By cheque or 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).

**b)** Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan has a right of access and of rectification to the nominative data provided to Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan pursuant to the provisions of Law of the 6 July 1978.

**c)** The lot must to be insured by the buyer immediately after the purchase. The buyer will have no recourse against Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan, 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-Briest-Poulain-F. Tajan would prove unsufficient.

**d)** The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes.In the meantime Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may invoice to the buyer the costs of storage of the lot, and if applicable the costs of handling and transport.
Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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 a month 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-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan also reserves the right to set off any amount Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to exclude from any future auction, any bidder who has been a defaulting buyer or who has not fulfilled these general conditions of purchase.

e) For items purchased which are not collected within seven days from after the sale (Saturdays, Sundays and public holidays included), Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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.

## 4 – The incidents of the 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-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan shall bear no liability/ responsability whatsoever, and will have sole discretion to decide whether or not the bidding will take place again.

**c)** So as to facilitate the price calculation for prospective buyers, a currency converter may be operated by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan as guidance. Nevertheless, the bidding cannot be made in foreign currency and Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will not be liable for errors of conversion.

## 5 – Pre-emption of the French state

The French state in 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-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan.
Any reproduction thereof is forbidden and will be considered as counterfeiting to their detriment.
Furthermore, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan 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-Briest-Poulain-F. Tajan 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

For sales of cars - including both cars of collection and ordinary cars - special additional conditions apply, as stated hereafter.
In addition to the lot's hammer price, the buyer will have to pay the following costs per lot and by degressive brackes:
• From 1 to 100 000 euros: 16% + current VAT (i.e. 3,13% of the hammer price).
• Over 100 000 euros: 10% + current VAT (i.e.1,96% of the hammer price).

**a)** Only the authenticity of the vehicle is guaranteed, taking into consideration the possible reservations made the description.

**b)** The vehicles are sold in their current condition. The information in the catalogue is not binding. Indeed, the condition of a car may vary between the time of its description in the catalogue and the time of its presentation at the sale. The exhibition taking place for several days prior to the sale and allowing awareness of the condition of the vehicles, no complaint will be accepted once the sale by auction is pronounced.

**c)** For administrative reasons, the designations of the vehicles use the information given on the official vehicle registration documentation.

**d)** Considering the possible evolution of the condition of the cars, as stated under b), it is specified that the price ranges are given strictly for informational purposes and on a provisional basis. Now, the estimations will be put out at the beginning of the exhibition and if need be, corrected publicly at the time of the sale and recorded in the minutes thereof.

**e)** The bidders are deemed to have read the documentation relating to each vehicle, notably the technical inspections which are available at the auction sales company. However, some vehicles may be sold without having been submitted to the examination of technical inspection because of their age, of their noncirculating condition or of their competition aspect. The public will have to inquire about it at the time of the preview and sale.

**f)** The vehicles preceded by an asterisk (*) have been consigned by owners from outside the EEC. The buyers will have to pay a VAT of 5.5% in addition to the hammer price, for which buyers from outside the EEC will be able to be reimbursed on presentation of export documentation within a time limit of one month after the sale, failing which it will not be possible to obtain reimbursement of such VAT.

**g)** The buyer has the burden and the exclusive responsibility for the change of registration of vehicles, notably within the time limit set forth by law.

**h)** The removal of vehicles must absolutely take place on the day after the auction sale, at the latest. Beyond this time limit, they will bestored at the costs and risks of their owner.

## 8 – 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.

## 9 – Law and Jurisdiction

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.

Bank:
Neuflize OBC
ABN AMRO

## Stockage et enlèvement des lots
## Storage & collection of purchases

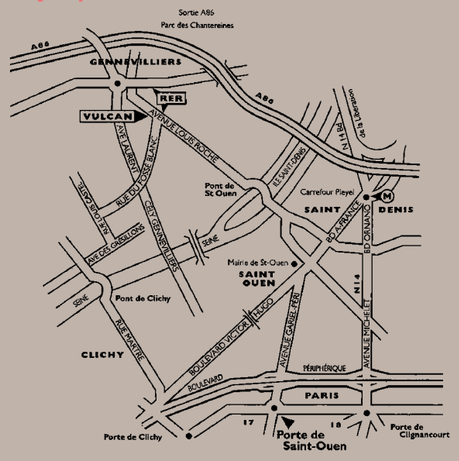
**Tél. : +33 (0)1 42 99 20 46 — Fax : +33 (0)1 42 99 20 22 — stockage@artcurial.com**
Il est conseillé de prévenir par courrier électronique, téléphone ou fax, le département stockage de la date désirée de retrait d'un lot.
*Please advise our storage department by email, telephone or fax of the date when your lot(s) will be collected.*

### Tableaux et objets d'art
### Pictures & Works of Art

Vous pouvez retirer vos achats
au magasinage de l'Hôtel Marcel Dassault
(rez-de-jardin), soit à la fin de la vente,
soit les jours suivants :
lundi au vendredi : de 9h30 à 18h
(stockage gracieux les 15 jours suivant
la date de vente)

*Purchased lots may be collected from*
*the storage at the Hôtel Marcel Dassault*
*(garden level) either after the sale,*
*or from Monday to Friday from*
*9:30 am to 6 pm*
*(storage is free of charge for a fortnight*
*after the sale)*

### Mobilier et pièces volumineuses
### Furniture & bulky objects




• Les meubles et pièces volumineuses
ne pourront pas être enlevés chez Artcurial
Les meubles et pièces volumineuses seront
entreposés dans les locaux de

**Vulcan Fret Services :**
Lundi au jeudi : de 9h à 13h
et de 14h à 17h
Vendredi : de 9h à 13h et de 14h à 16h
**135 rue du Fossé Blanc. 92230 Gennevilliers**

**Contact : Ronan Massart,**
**ronan.massart@vulcan-france.com**
**Tél. : +33 (0)1 41 47 94 11**
**Fax : +33 (0)1 41 47 94 01**

• Stockage gracieux les 15 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage vous seront facturés par Vulcan Fret Services

• Pour tout entreposage supérieur à 45 jours, un devis peut vous être adressé sur demande.

• Pour toute expédition de vos lots, Vulcan Fret Services se tient à votre disposition pour vous établir un devis.

• L' enlèvement des lots achetés ne peut pas être effectué avant le 4e jour qui suit la date de vente.

• *All furniture and bulky objects*
*may not be collected at Artcurial Furniture*
*and bulky objects will be stored at the*

***Vulcan Fret Services warehouse :***
*Monday to thursday : 9am - 1pm*
*and 2pm - 5pm*
*Friday : 9am - 1pm and 2pm - 4pm*
***135 rue du Fossé Blanc 92230 Gennevilliers***

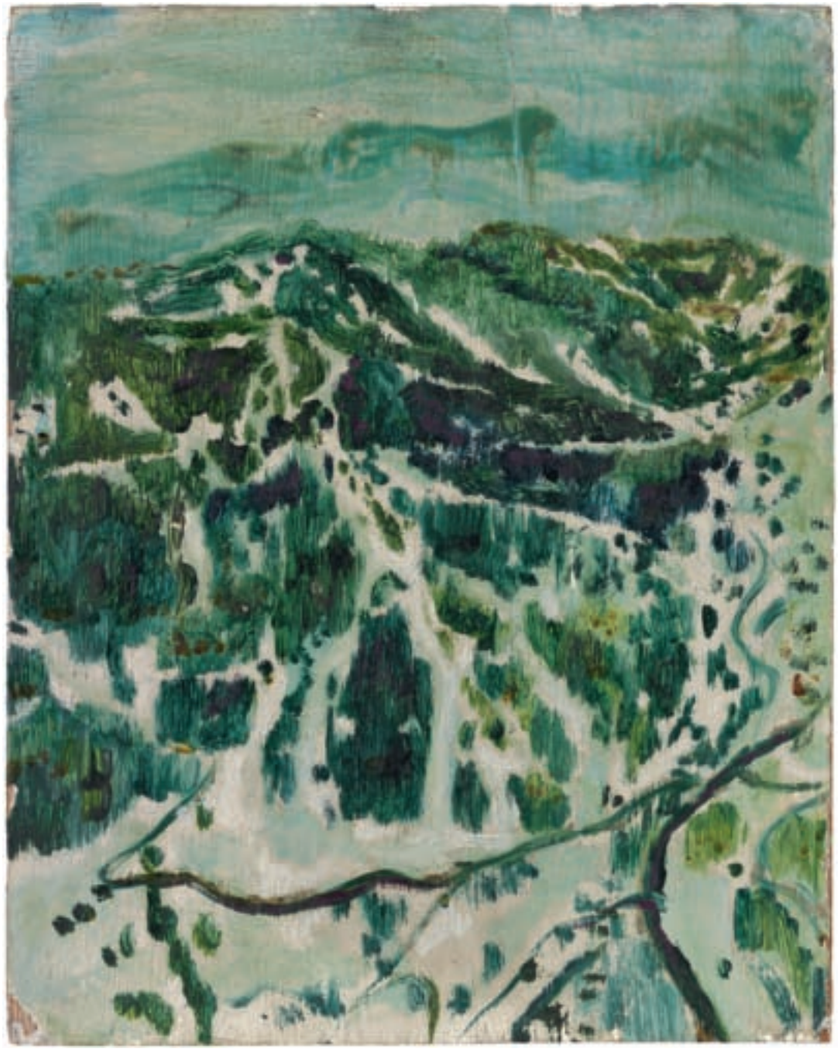
***Contact : Ronan Massart,***
***ronan.massart@vulcan-france.com***
***Tel : +33 (0)1 41 47 94 11***
***Fax : +33 (0)1 41 47 94 01***

• *The storage is free of charge for a 15 day*
*period after the date of sale.*
*Thereafter storage costs will be charged by*
*Vulcan Fret Services.*

• *Vulcan Fret Services will be pleased to provide a*
*quote, for any storage over 45 days, upon request.*

• *Vulcan Fret Service can also provide a quote*
*for the shipment of your purchases.*

• *Lots can be collected after the 4th day*
*following the sale's date.*

Peter Doig. *Ski mountain.* 1995. Huile sur bois, 26,8 x 21 cm. Vente le 2 juin

Ventes aux Enchères à Cologne

Photographie le 31 mai Collection Vogel (art contemporain) le 1 juin
Art Contemporain le 2 juin Art Moderne le 2 juin Design le 5 juin (à Berlin)

LEMPERTZ

*La plus grande maison de vente aux enchères d'Allemagne*

Neumarkt 3 50667 Cologne Tél. +49/221/92 57 29 - 27 Fax - 6
1, rue aux Laines 1000 Bruxelles Tél: +32/2/5 14 05 86 Fax: +32/2/5 11 48 24
Catalogues sur demande et online: www.Lempertz.com

IAA International Auctioneers

# Ordre d'achat / *Absentee Bid Form*

**ART CONTEMPORAIN 1**
**VENTE N° 1786**

**LUNDI 31 MAI, 20H**
**PARIS – HÔTEL MARCEL DASSAULT**

NOM / *NAME*

PRÉNOM / *FIRST NAME*

ADRESSE / *ADRESS*

TÉLÉPHONE / *PHONE*

FAX

EMAIL

APRÈS AVOIR PRIS CONNAISSANCE DES CONDITIONS DE VENTE DÉCRITES DANS LE CATALOGUE, JE DÉCLARE LES ACCEPTER ET VOUS PRIE D'ACQUÉRIR POUR MON COMPTE PERSONNEL AUX LIMITES INDIQUÉES EN EUROS, LES LOTS QUE J'AI DÉSIGNÉS CI-DESSOUS. (LES LIMITES NE COMPRENANT PAS LES FRAIS LÉGAUX).

*I HAVE READ THE CONDITIONS OF SALE AND THE GUIDE TO BUYERS PRINTED IN THIS CATALOGUE AND AGREE TO ABIDE BY THEM. I GRANT YOUR PERMISSION TO PURCHASE ON MY BEHALF THE FOLLOWING ITEMS WITHIN THE LIMITS INDICATED IN EUROS. (THESE LIMITS DO NOT INCLUDE BUYER'S PREMIUM AND TAXES).*

◯ ORDRE D'ACHAT / *ABSENTEE BID*
◯ LIGNE TÉLÉPHONIQUE / *TELEPHONE*

TÉLÉPHONE / *PHONE :*

RÉFÉRENCES BANCAIRES OBLIGATOIRES À NOUS COMMUNIQUER
*REQUIRED BANK REFERENCE :*

EXPIRE FIN / *EXPIRATION DATE :*

| LOT | DESCRIPTION DU LOT / *LOT DESCRIPTION* | LIMITE EN EUROS / *MAX. EUROS PRICE* |
|---|---|---|
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |
| N° | | € |

LES ORDRES D'ACHAT DOIVENT IMPÉRATIVEMENT NOUS PARVENIR AU MOINS 24 HEURES AVANT LA VENTE.

*TO ALLOW TIME FOR PROCESSING, ABSENTEE BIDS SHOULD BE RECEIVED AT LEAST 24 HOURS BEFORE THE SALE BEGINS.*

DATE ET SIGNATURE OBLIGATOIRE
*REQUIRED DATED SIGNATURE*

À RENVOYER / *PLEASE MAIL TO :*

**ARTCURIAL–BRIEST–POULAIN–F.TAJAN**
**7, ROND-POINT DES CHAMPS-ELYSÉES**
**75008 PARIS.**

**FAX : +33 (0)1 42 99 20 60**