ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

MAISON DE VENTE AUX ENCHÈRES – AGRÉMENT N° 2001-005
7, Rond-Point des Champs-Élysées – 75008 Paris
Tel. : +33 (0)1 42 99 20 20 – Fax : +33 (0)1 42 99 20 21
www.artcurial.com – contact@artcurial.com

ARTCURIAL BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

ART CONTEMPORAIN.1

JEUDI 3 AVRIL 2008 PARIS

01406

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

ART CONTEMPORAIN.1

PARIS – HÔTEL DASSAULT
JEUDI 3 AVRIL 2008 – 20H30

ART CONTEMPORAIN.1

PARIS - HÔTEL DASSAULT

JEUDI 3 AVRIL 2008 A 20H30



ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

PARIS - HÔTEL DASSAULT
7, Rond-Point des Champs-Élysées, 75008 Paris

Téléphone pendant l'exposition :
+33 (0) 1 42 99 20 04

COMMISSAIRE PRISEUR :
Francis Briest

SPÉCIALISTES :
Art Contemporain
Martin Guesnet, +33 (0) 1 42 99 20 31
mguesnet@artcurial.com

Art Chinois du XX^e siècle
Pia Copper, +33 (0) 1 42 99 20 11
pcopper@artcurial.com

Art Indien
Hervé Perdriolle, +33 (0) 1 42 99 16 28
perdriolleherve@orange.fr

ORDRE D'ACHAT, ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE :
Emmanuelle Roux, +33 (0) 1 42 99 20 51
eroux@artcurial.com

COMPTABILITÉ VENDEURS :
Sonia Graça, +33 (0) 1 42 99 20 05
sgraça@artcurial.com

COMPTABILITÉ ACHETEURS :
Sonia Graça, +33 (0) 1 42 99 20 05
sgraça@artcurial.com

EXPOSITIONS PUBLIQUES :

Dimanche 30 mars	12h - 19h
Lundi 31 mars	11h - 19h
Mardi 1er avril	11h - 19h
Mercredi 2 avril	11h - 19h
Jeudi 3 avril	11h - 14h

VENTE :
Jeudi 3 avril 2008 20h30

CATALOGUE VISIBLE SUR INTERNET
www.artcurial.com

VENTE N° 01406



ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

DÉPARTEMENT ART MODERNE & ART CONTEMPORAIN :
Direction Francis Briest

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

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

ART MODERNE :
Violaine de La Brosse-Ferrand, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 32 - vdelabrosseferrand@artcurial.com
Bruno Jaubert, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 35 - bjaubert@artcurial.com
contact : Pamela de Sevin
+33 (0) 1 42 99 20 20 - pdesevin@artcurial.com
Tatiana Ruiz Sanz
+33 (0) 1 42 99 20 34 - truizsanz@artcurial.com
Jessica Cavalero
+33 (0) 1 42 99 20 08 - jcavalero@artcurial.com
Priscilla Sptizer, catalogueur
+33 (0) 1 42 99 20 20 - psptizer@artcurial.com

ART CONTEMPORAIN :
Martin Guesnet, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 31 - mguesnet@artcurial.com
Hugues Sébilleau, Arnaud Oliveux, spécialistes
+33 (0) 1 42 99 16 35/28 - hsebilleau@artcurial.com
aoliveux@artcurial.com
Harold Wilmotte, spécialiste junior
+33 (0) 1 42 99 20 52 - hwilmotte@artcurial.com
Florence Latieule, catalogueur
+33 (0) 1 42 99 20 38 - flatieule@artcurial.com
contact : Véronique-Alexandrine Hussain
+33 (0) 1 42 99 16 13 - vhussain@artcurial.com
Sophie Cariguel
+33 (0) 1 42 99 20 04 - scariguel@artcurial.com

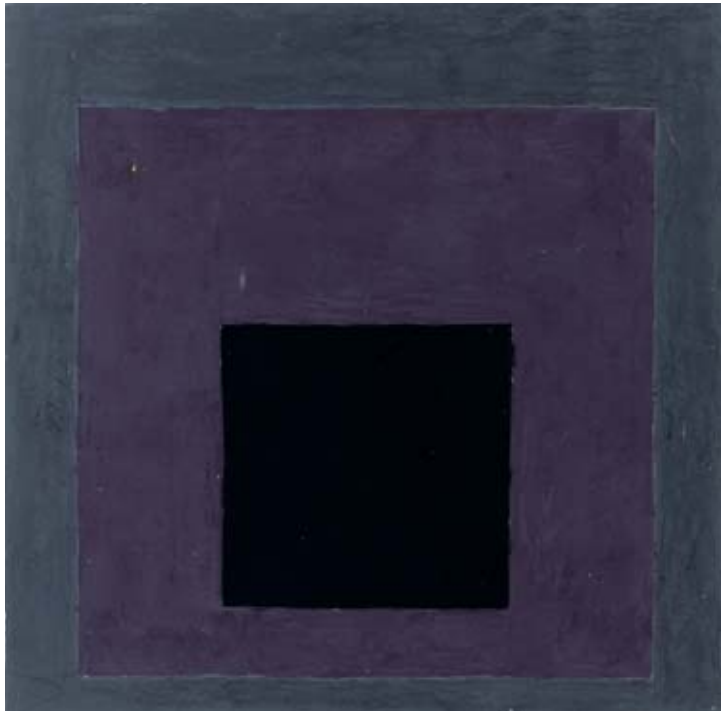
Pia Copper, art chinois du XX^{e} siècle
+33 (0) 1 42 99 20 11 - pcopper@artcurial.com

Gioia Sardagna Ferrari, spécialiste Italie
+33 (0) 1 42 99 20 36 - gsardagnaferrari@artcurial.com

Hervé Perdriolle, spécialiste Inde
+33 (0) 1 42 99 16 28 - perdriolleherve@artcurial.com

RECHERCHE ET AUTHENTIFICATION :
Constance Boscher
+33 (0) 1 42 99 20 37 - cboscher@artcurial.com

HISTORIENNE D'ART :
Marie-Caroline Sainsaulieu
mcsainsaulieu@orange.fr



1

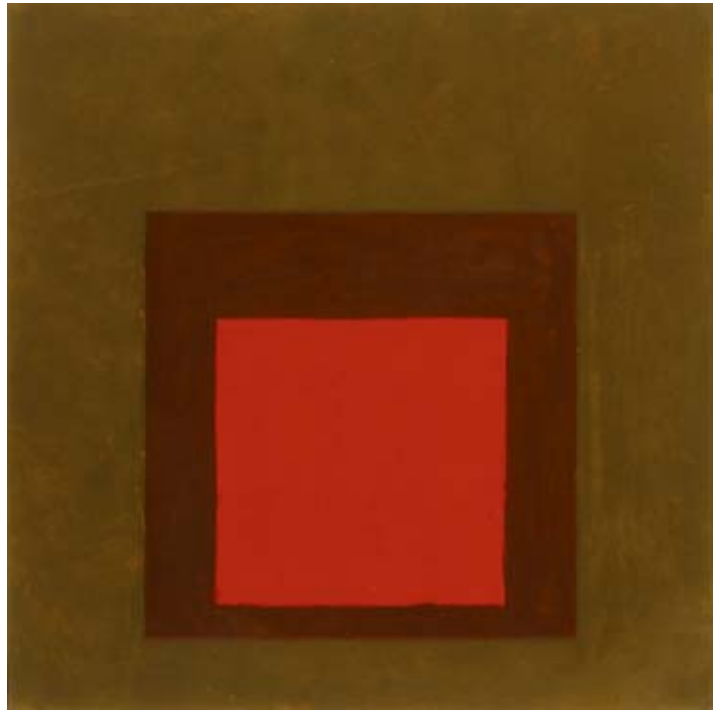
JOSEF ALBERS
(1888-1976)

HOMMAGE TO THE SQUARE, 1960-1965, (BLACK, GREY)

Huile sur papier buvard
30 x 30 cm (11,70 x 11,70 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, Belgique
Un certificat de la Fondation Josef et Anni Albers sera remis à l'acquéreur

25 000 / 30 000 €

Du Bauhaus où il s'est formé, Josef Albers retient cette intuition que les formes simples comme la ligne, le triangle ou le carré constituent un langage universel capable d'évoquer la vérité profonde du monde qui nous entoure. Mais s'il choisit de consacrer les vingt-cinq dernières années de sa vie à la déclinaison d'une seule forme, le carré, c'est qu'il voit dans la simplicité de ce vocabulaire formel la chance d'une expérience visuelle particulièrement forte. La série *Hommage to the square* propose en effet l'exploration rigoureuse et programmée, au travers de plusieurs centaines de variations sur un même thème, des qualités strictement optiques de l'œuvre. L'alternance entre tonalités chaudes et froides, l'intensité chromatique et le vacillement des couleurs contribuent à solliciter d'une manière particulièrement poignante les conditions mêmes de notre perception ordinaire.



2

JOSEF ALBERS
(1888-1976)

HOMMAGE TO THE SQUARE, (RED, BROWN), 1960-1965

Huile sur papier buvard
29,50 x 29,50 cm (11,51 x 11,51 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, Belgique
Un certificat de la Fondation Josef et Anni Albers sera remis à l'acquéreur

25 000 / 30 000 €

"Tout ce que nous voyons pourrait tout aussi bien être autrement. Il n'existe aucun ordre des choses à priori"
Ludwig Wittgenstein

“Pour Degottex, l’apparence graphique d’un signe donné est la manifestation en elle-même d’une expressivité essentielle.”
Margit Rowell1

3

JEAN DEGOTTEX
(1918-1988)

METASPHÈRE (II), 1965

Acrylique sur toile signée et datée “25 nov 1965” en bas à droite, contresignée, titrée et datée au dos
214 x 129 cm (83,46 x 50,31 in.)
Un certificat de Madame Jacqueline Rabouan, Galerie Rabouan Moussion, sera remis à l’acquéreur

60 000 / 80 000 €

Au début des années 1950, Degottex devient, aux côtés de Georges Mathieu et de Simon Hantaï, l’un des pionniers d’une abstraction lyrique qui, tournant à la fois le dos à la figuration ainsi qu’à un certain formalisme géométrique, allait trouver dans le geste un opérateur graphique déterminant.
Dans la résonance de la philosophie Zen, l’artiste commence à développer un intérêt pour le geste calligraphique qui le conduira à faire l’expérience d’une participation au monde où s’abolit tout sujet. La gestualité picturale de Degottex n’a en effet pas grand-chose à voir avec un procédé d’écriture automatique qui épellerait l’alphabet plastique d’un idiome personnel. Elle s’accomplit bien au contraire à la faveur d’un laisser-faire, où ce qui s’exprime n’est plus la petite existence singulière de l’artiste mais la vie même, la substance d’une expérience humaine universelle. Et Degottex de citer Mallarmé : “Je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, mais une faculté qu’a l’univers spirituel de se voir et de se développer à travers ce qui fut moi.” Cette écriture gestuelle est à l’évidence une authentique écriture métaphysique.
C’est dans ce contexte que la série des *Métasphères* voit le jour, au milieu des années 60. Sur des toiles de plus en plus nues et qui tendent vers le monochrome, un cercle parfait est invariablement dessiné. Ce signe, que l’on peut à l’évidence saisir dans sa dimension symbolique d’“association poétique avec le cercle solaire” (Jacques Busse), est le lieu d’une union impersonnelle avec le cosmos. Ici le signe ne renvoie à aucun signifié absent : tout est là, sur la toile, dans la plénitude d’un signe conduit par la main sure de celui qui sait faire le vide en lui afin d’accueillir le monde et de le porter dans son geste.



4

AGNÈS MARTIN

(1912-2004)

UNTITLED, 1965

Encre sur papier signé et daté “65” au dos
22,50 x 20 cm (8,78 x 7,80 in.)

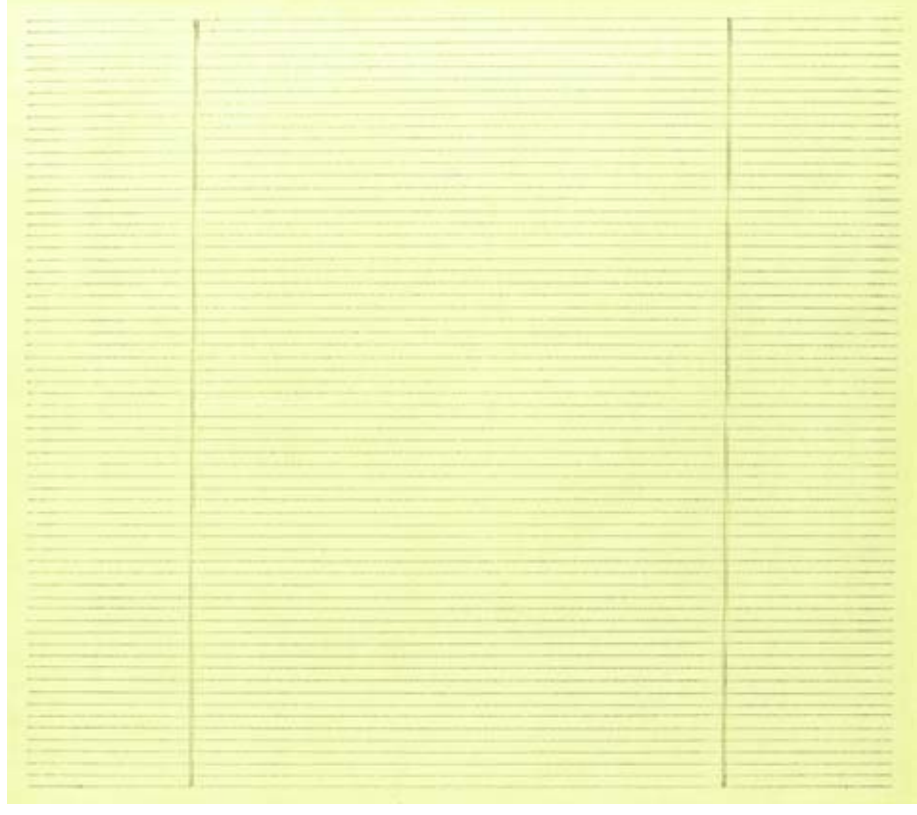
PROVENANCE :

Robert Elkon Gallery, New York
Par descendance à l’actuel propriétaire

100 000 / 150 000 €

Délivrées de toute référence à l’environnement extérieur, les oeuvres d’Agnes Martin sont une invitation au silence et au retrait en soi. Née dans l’ouest canadien en 1912, cette artiste naturalisée américaine s’installe à New York en 1957 avant de se retirer dix ans plus tard au Nouveau Mexique pour mener une vie simple dans une maison bâtie par elle, à l’instar des indiens Pueblo. Entre 1957 et 1967, elle aura rencontré Ellsworth Kelly, James Rosenquist, Robert Indiana et inventé toutes les bases de sa démarche artistique.
Son travail procède d’une recherche spirituelle et d’un idéal de sérénité qu’on ne peut atteindre qu’au prix d’une véritable “*dissolution de l’ego*”[1], au rebours d’une tradition occidentale fondée sur le culte du moi. Ici, l’humilité et l’abandon de soi sont directement corrélés à l’abandon de la forme, sa peinture restituant l’image du vide laissé en lieu et place de notre orgueil vaincu - non pas le vide absurde de l’existentialisme mais le vide joyeux inspiré de la philosophie tantrique et taoïste.
Aussi les grilles d’Agnès Martin, souvent tracées au crayon ou à la mine graphite, sont si légères et si délicates qu’elles semblent à peine émerger de la toile, comme prêtes à s’y dissoudre à nouveau, à se livrer tout entières à la fascination du vide. Le fin réseau géométrique, d’ailleurs, ne couvre pas toujours toute la surface, comme dans ce dessin daté de 1965, mais délimite une zone vacante à l’intérieur du cadre, à quelques centimètres du rebord.
D’après Martin, ce n’est pas la couleur mais *“la composition qui fait tout*”. L’équilibre de la composition naît de la récurrence de lignes uniformes et équidistantes, séparées entre elles de micro-intervalles. Emblème de la séparation de l’esprit et de la matière, la grille esquisse un paysage mental équilibré et sans fin. Cependant la dissonance l’emporte sur l’effet de structure. Le format carré de la toile, par exemple, est perturbé par les rectangles de la grille : “*lorsque je couvre une surface carrée de rectangles, le carré en devient plus léger, il perd son pouvoir*.” De même, la ligne horizontale est dessinée dans une seule direction, de gauche à droite, suivant une avancée linéaire. Mais répétée, elle évoque bien plutôt un mouvement suspendu, analogue à celui d’une marche immobile : “*la marche donne l’impression de couvrir le temps et l’espace, mais en réalité, on reste toujours à son point de départ*.”.
Les toiles allégées par la récurrence “apparaissent” comme en lévitation.
La sévérité de la composition est aussi atténuée par l’intrusion délibérée de petits défauts, de légers accidents du tracé qui suggèrent la présence humaine de la main. Ces déviations infimes du système prescrit créent un effet simultané de précision et d’allusion. La facture sensuelle, les petits vacillements de la ligne, rappellent l’écart heureux qui sépare la réalité de l’idéal platonicien auquel elle aspire : “*j’espère avoir montré clairement que le travail porte sur la perfection telle que notre esprit peut la percevoir, mais les tableaux sont bien loin d’être parfaits - pas du tout en fait - comme nous*.” La construction d’un équilibre subversif et personnel enfin affilie Agnès Martin à l’expressionnisme plus qu’à l’objectivité du minimalisme.
L’artiste canadienne cherche à restituer le “*souvenir d’une perfection*” hors d’atteinte mais inlassablement poursuivie : “*dans notre esprit, il y a une conscience de la perfection*”, dit-elle, fidèle en cela à l’idéalisme des classiques, à cet “*Idéal dans l’esprit*” qui excède l’humanité en la portant à son plus haut degré de perfection : “*le propos du classicisme n’est pas l’humanité et le propos de ce travail n’est pas le monde. Les classiques sont des gens qui regardent autour d’eux en tournant le dos au monde.*”
Selon elle, cet “*art sans thème est un art sans signification*”.
Eloignée de toute forme concrète, l’artiste ne peint pas un paysage mais un espace de perception. Aussi ses toiles exigent-elles une disponibilité intérieure et un recueillement égal à celui que susciterait la contemplation d’une plage déserte, d’un jardin d’arbres ou du soleil miroitant dans l’eau : “*quiconque est capable de rester assis un moment sur une pierre au milieu d’un champ est capable de voir ce que je peins*.”
Les oeuvres de Martin reposent sur une tension secrète entre ce qu’on voit (une grille) et ce qu’on reconnaît (une image de nature) : “*le vent sur l’herbe, la succession étincelante des vagues, un oiseau qui vole*”. Ces références insistantes à la nature - qu’on retrouve aussi dans les titres de ses tableaux - ne sont pas thématiques ou descriptives. Elles suggèrent surtout que cette iconographie du vide et du plein trouve son analogie naturelle dans le paysage. Agnès Martin s’en explique simplement : “*mes tableaux n’ont ni objet ni espace ni lignes, ou autre - il n’y a aucune forme. Ils sont faits de lumière, de luminosité ; ils parlent de fusion, de ce qui n’a pas de forme, de dissolution de la forme. Face à l’océan, on ne pense pas à la forme. On peut y pénétrer si rien ne barre notre chemin. Un monde sans objet, sans interruption - créer une œuvre sans interruption ni obstacle. Cela signifie accepter la nécessité d’entrer simplement et directement dans le champ visuel comme si l’on traversait une plage déserte pour contempler un océan*.”

[1] Toutes les citations sont extraites de Sally Bonn, Dieter Schwarz, Agnès Martin, *La perfection inhérente à la vie*, Ecole Nat. Sup. des Beaux-Arts, coll. “Ecrits d’artistes”, 2001.



“Mes peintures ne contiennent ni objets, ni espace, ni durée, ni signifiant, ni formes. Elles sont lumières, légèreté, elles expriment l’ascension, l’informe, la démolition de la forme.”
Agnès Martin



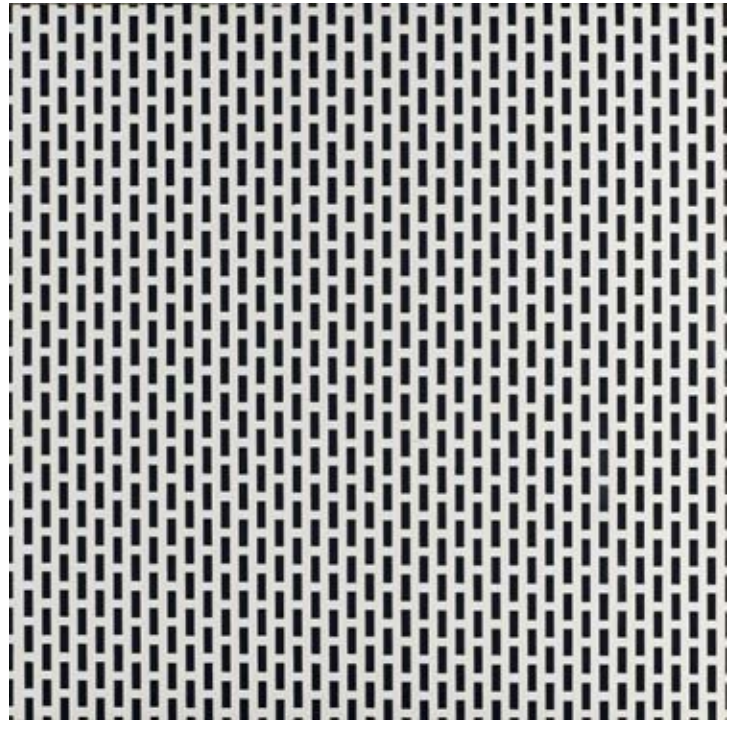
5

JEAN DEGOTTEX
(1918-1988)

GRILLE-COLLOR BLANC II, 1983

Acrylique et colle sur toile signée du cachet de l'artiste, titrée et datée "6.6.83" au dos sur le châssis
215 x 212 cm (83,85 x 82,68 in.)
PROVENANCE :
Galerie de France, Paris
Collection particulière, Paris
EXPOSITIONS :
Paris, Galerie de France, "Klar form II", 1984, n° 36 du catalogue
Malmö Konsthall, "Jean Degottex"

15 000 / 20 000 €



6

FRANÇOIS MORELLET
né en 1926

3 TRAMES DE CARRÉS = 1 TRAME DE TIRETS, 1975

Peinture sérigraphique sur acrylique sur bois signé, titré et daté "1975" au dos
80 x 80 cm (31,20 x 31,20 in.)
PROVENANCE :
Galerie Mueller-Roth, Stuttgart
Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire
Collection particulière, Bruxelles

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Monsieur François Morellet sous le n° 75038
Cette œuvre fait partie d'une série de six tableaux tous différents mais toujours tous imprimés une ou plusieurs fois d'une trame de carré régulier

25 000 / 30 000 €

"Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos."
Gilles Deleuze

7

FRANÇOIS MORELLET

né en 1926

2 TRAMES DE TIRETS 0°90° LONGUEUR 40 MM, ESPACEMENTS 85 MM ET 120 MM, 1974

Huile sur toile signée, titrée et datée “1974” au dos
140 x 140 cm (54,60 x 54,60 in.)

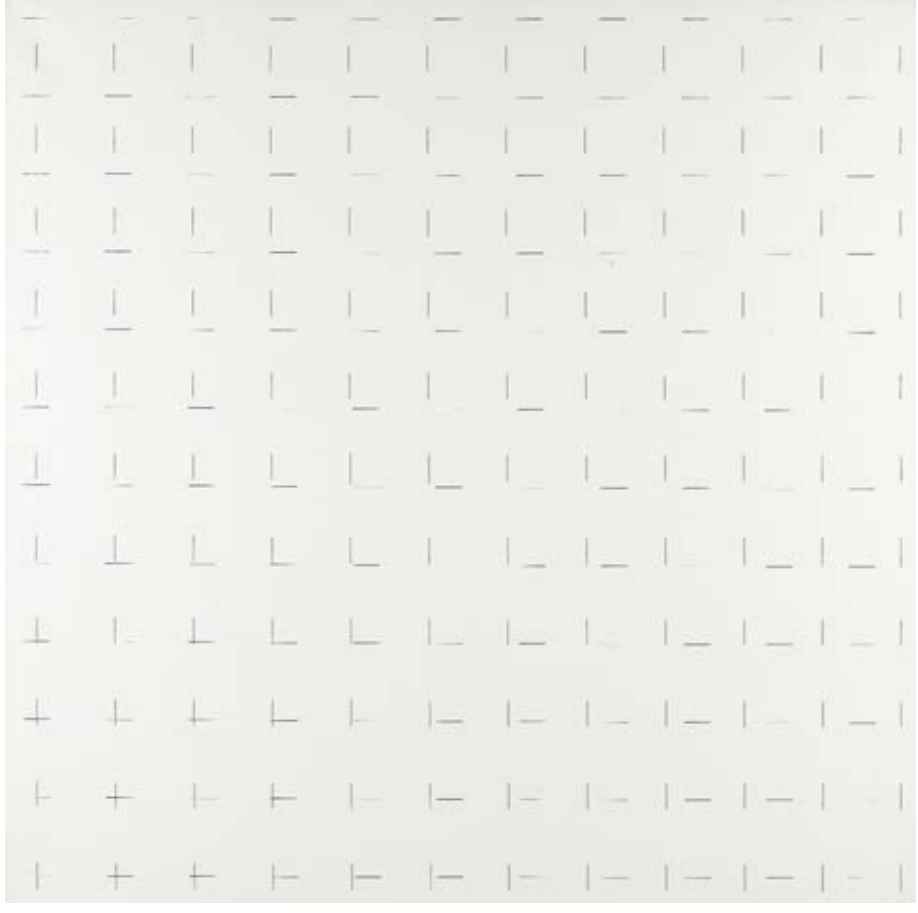
PROVENANCE :

Annely Juda Fine Art, Londres
Galerie M, Bochum, Allemagne
Galerie Mueller-Roth, Stuttgart
Acquis directement auprès de cette dernière par l’actuel propriétaire
Collection particulière, Bruxelles

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de François Morellet sous le n° 74092

50 000 / 70 000 €

En 1952, François Morellet, âgé de 26 ans, fait le choix de l’abstraction géométrique. Mais contrairement à Malevitch ou à Mondrian dont sa peinture est pour une part tributaire, il dénie toute dimension symbolique, mystique ou métaphysique à ses grilles. Dégraissée des caprices de la subjectivité, l’œuvre doit résulter de l’application d’un système programmé qui ne désigne rien d’autre que lui-même.
En 1958, il crée ses premières “trames” : des lignes - ou “tirets” – plus ou moins épaisses et nombreuses sont réparties en réseaux diversement touffus suivant un principe mathématique. La répartition de ces formes géométriques élémentaires varie en fonction d’une règle du jeu déterminée à l’avance. Comme toujours chez Morellet, c’est le titre de l’œuvre qui indique le mode de composition du tableau. Ainsi par exemple, cette toile de 1974, composée de deux séries de tirets perpendiculaires (“2 trames de tirets 0°90°”) de longueur identique (“40 mm”), et respectivement espacés de “85 mm et 120 mm” chacun. Chez Morellet, le format est standardisé, souvent limité à 80x80 cm, à l’exception de quelques toiles de plus grande taille dont “2 trames de tirets 0°90°” est un exemple insolite et rare.
Le réseau de lignes homogènes coïncide très exactement avec le plan du tableau de sorte que la structure apparaît comme l’appendice visible d’une trame invisible, susceptible de se continuer hors cadre. Grâce à l’égalité de tous les points du tableau, aucun foyer visuel n’est privilégié. Toute forme de profondeur est éliminée. Au début des années 1970, et après une période consacrée aux néons, Morellet s’ouvre à de nouveaux matériaux, comme en témoigne l’usage du grillage en fer dans “2 double trames -2° + 2°”.



“Depuis cinquante ans, je me suis imposé et pour toujours, (ce qui d’ailleurs ne m’engage plus très loin) de n’utiliser que des éléments de la géométrie pour réaliser mes œuvres d’une façon neutre et précise, d’après des systèmes préétablis qui veulent être simples et évidents. En espérant qu’après avoir éliminé la figuration, la spontanéité, la sensibilité, l’ego, enfin tout ce que l’on recherche habituellement dans une œuvre d’art, il reste quand même encore quelque chose pour ces amateurs bizarres et spécialisés que j’aime bien.”
François Morellet, Éloge des culs-de-sac, ou les tribulations de l’art populaire et de l’art élitaire à l’époque dite moderne, février 2003.



8

FRANÇOIS MORELLET
né en 1926

2 DOUBLE TRAMES -2° + 2° (12 MM#), 1972

Grillage sur acrylique sur bois signé, titré et daté “1972” au dos
80 x 80 cm (31,20 x 31,20 in.)
PROVENANCE :
Galerie Mueller-Roth, Stuttgart
Acquis directement auprès de cette dernière par l’actuel propriétaire
Collection particulière, Bruxelles

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de François Morellet sous le n° 72047

25 000 / 30 000 €

« VLADIMIR : A quoi me sers-tu ?
ESTRAGON : A me donner la réplique. »

9

STEVEN PARRINO
(1958-2005)

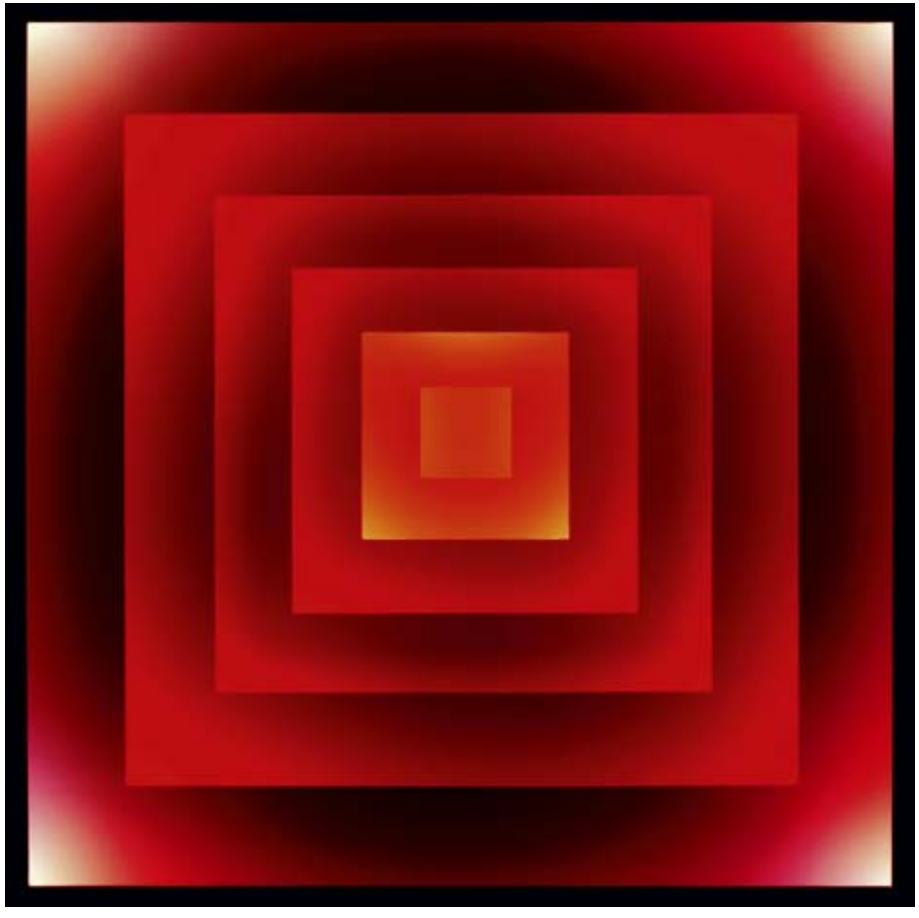
DEBBIES DOES DALLAS, 1987

Acrylique sur toile signée, titrée et datée "1987" au dos
92 x 92 cm (35,88 x 35,88 in.)
PROVENANCE :
Galerie Montenay, Paris
Collection particulière, Bourgogne

80 000 / 100 000 €

Entre le drapé de Léonard et le carré de Malevitch, la toile abstraite de Parrino se désigne avant tout comme une toile. Elle réactive le topos conceptuel de la peinture qui se livre elle-même comme représentation et introduit le spectateur dans les secrets de fabrique de l'atelier. Ici le fait de communiquer devient le seul fait de la communication. L'œuvre est une surface de projection laissée à l'association libre du passant. La toile redoublée rappelle au passage toutes celles qui l'ont précédée, de l'étoffe de Michel Angelo aux emballages de Smithson. C'est d'ailleurs à l'After et au Before que Marc Olivier Walher a soumis le travail de Steven Parrino au Palais de Tokyo en 2006. Son œuvre fut comparée à celle de Warhol, Franck Stella ou Donald Judd : "*l'artiste a choisi de s'inspirer de ses prédécesseurs afin de donner une nouvelle direction à la peinture au moment le plus critique, où tout le monde proclamait sa mort*."
La bichromie et la surface toilée apparient l'œuvre à la peinture, la matérialité du pli à la sculpture. Mais en dérangeant la toile froissée du châssis-cadre, Parrino violente ironiquement cet héritage et ratifie son épuisement. Ses monochromes froissés évoquent pour certains le geste contestataire du "*mauvais garçon qui ne fait pas son lit*" (Timothée Chaillou) ou "*la carrosserie d'une voiture après un accident*" (Fabrice Stroun). "*Draps, vêtements, linceuls, trace de crash*", il s'agit toujours d'attenter à un ordre en pliant, tournant et suppliciant la toile. Le monochrome n'est plus le début ou le terme de la peinture mais une arme qui vient faire dérailler un train-train pictural aux mécanismes bien huilés.
Les anti-peintures de Parrino désordonnent une tradition tout en signalant un désordre dans le monde. En ce sens, l'artiste considère qu'elles sont *"réalistes, en prise directe avec le réel*" : "*cette forme mutante de peinture déformalisée m'a donné l'opportunité de parler de la réalité à travers la peinture abstraite, de parler de la vie*", de sa violence et de son entropie, de son inclination permanente au désastre.







Martha Boto et Vardanega, Atelier Villejuif, 1970

Dans la galaxie des "nouvelles tendances" artistiques qui prennent leur essor dans les années 50, la constellation de l'art cinétique se distingue par la radicalité de ses revendications et la cohérence de ses recherches plastiques. Cet art, qui peut être défini comme l'ensemble des œuvres bi ou tridimensionnelles, en mouvement réel ou virtuel, coercitives pour le regard du spectateur, jette en effet les linéaments d'une véritable révolution copernicienne qui cherche à destituer la sacro-sainte dichotomie entre peinture et sculpture et à impliquer d'une manière nouvelle le spectateur dans l'œuvre.
Si l'effet cinétique peut résulter d'un simple effet d'optique (on parle alors de cinétisme plastique), comme chez ces illustres prédécesseurs que sont Kandinsky et Delaunay (dynamisme interne aux couleurs) et, plus proches, Victor Vasarely ou Bridget Riley[1], il se déploie bien souvent en investissant la troisième et même la quatrième dimension, puisant en cela à la source machiniste d'un Duchamp (*Rotatives demi sphères)* ainsi que dans l'héritage constructiviste (la *Sculpture cinétique* de Naum Gabo et le *Modulateur de lumière et d'espace* de Laszlo Moholy-Nagy*)*.
A partir du milieu des années 50, la galerie Denise René est, à Paris, le centre névralgique de ces nouvelles recherches plastiques[2]. Elle défend avec force les travaux d'un certain nombre d'artistes d'Amérique Latine qui ont choisi de travailler en France, comme Julio le Parc, Jésus Rafael Soto ou encore Carlos Cruz-Diez. Parmi eux, le couple d'artistes argentins Gregorio Vardanega et Martha Boto, qui s'installe définitivement en France en 1959, investit de manière particulièrement novatrice la voie du Lumino-cinétisme, cet entraînement cinétique du regard par la combinaison de formes en mouvement plus ou moins rapides et de jeux lumineux qui, s'il est également développé par certains de leurs compatriotes, atteint chez le couple argentin un degré de raffinement inégalé. Ils donnent d'ailleurs le nom de "chromocinétisme[3]" à leur recherche plastique qui se focalise notamment sur la recherche de nouveaux matériaux permettant des variations optiques inédites.
Vardanega et Boto découvrent ainsi que le plexiglas transparent et le duralium poli sont particulièrement efficaces dans la transmission de la lumière et la création d'effets irisés et de variations chromatiques. Surtout, ils ont l'intuition que les découvertes techniques récentes, notamment l'électronique et la cybernétique, peuvent être à l'origine de propositions plastiques radicalement nouvelles, qui seraient capables de modifier en profondeur les données de l'expérience quotidienne. L'art se nourrit chez eux de l'investissement de phénomènes non artistiques, comme les lois scientifiques, qui leur permettent, au terme d'une minutieuse élaboration, de calculer le mouvement et ses effets. C'est notamment cela qui les pousse à développer une "esthétique de la lumière électrique" dans laquelle l'effet cinétique ne résulte pas d'une animation de la matière picturale mais de la mise en place d'une véritable peinture dans l'espace, où la couleur "électrique" aurait remplacé la couleur picturale. Les artistes conçoivent ainsi des dispositifs complexes qui sont autant de "pinceaux de lumière" qui enveloppent le spectateur dans une ambiance lumineuse dynamique et hypnotique. L'atmosphère ainsi créée se pense alors comme un reflet de cette "ère du visuel" si caractéristique de notre modernité : *"La couleur est électrique : elle s'éteint et s'allume, réapparaissant interminablement sous d'autres habits de feu. Des disques, des cylindres, des carrés bougent et s'agitent, inondant le spectateur d'un déluge de "messages" visuels qui viennent à lui sans qu'il les ait sollicités, le mettant en quelque sorte en état de passivité : un art de l'âge de la télévision[4]."*

[1] On parle alors plus volontiers d'art optique (op'art) pour ce cinétisme plastique qui utilise les interactions de couleurs et les lois optiques (le moiré de Riley) afin d'obtenir un impact sur la rétine du spectateur.
[2] L'exposition "Le Mouvement" qu'elle organise en 1955 marque la véritable intronisation du mouvement cinétique en France.
[3] Titre de leur première exposition parisienne, en 1954, à la maison des Beaux-Arts.
[4] Jacques Michel, à l'occasion d'une exposition en 1969 chez Denise René, *Le Monde*, Paris, 20 février 69 (cité par Arnauld Pierre in *Boto, Vardanega,* catalogue de la Sicardi Gallery, Houston, 4 novembre-1er décembre 2006).





10

GREGORIO VARDANEGA
(1923-2007)

ESPACES CHROMATIQUES CARRÉS, 1966-1969

Caisson en contreplaqué, plexiglas, système électrique, ampoules et moteur signé, titré, daté “1966-69” et situé “Paris” au dos
100 x 100 x 46 cm (39 x 39 x 17,94 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris
EXPOSITIONS :
Paris, Galerie Denise René, “Vardanega”, 11 février-20 mars 1969, catalogue n° 24, non reproduit
Paris, Salon “Grands et jeunes d’aujourd’hui”, étiquette au dos

12 000 / 15 000 €

Les premières œuvres de Gregorio Vardanega sont des conceptions spatiales inspirées par la spirale, qu’il définit comme des “mobiles utilisant différentes structures du cercle par déplacements symétriques et asymétriques à l’infini”. Ces formes géométriques interfèrent avec le flux lumineux de manière à créer une délicate chorégraphie optique dans l’espace. Puis, à partir de 1961, l’artiste inaugure une série d’œuvres cinétiques lumineuses à l’échelle du tableau, sorte de “reliefs” à mi-chemin entre la peinture et la sculpture, pour lesquels il utilise des composantes électroniques capables de programmer des mouvements lumineux de plus en plus complexes. Ces caissons électroniques, dont Martha Boto réalisera également de nombreuses séries à partir de 1964, s’illuminent au rythme d’une partition aléatoire, produisant un effet hypnotique qui joue sur la parenté entre l’activité interne de la machine et celle du cerveau humain. Arnauld Pierre a finement dégagé les présupposés philosophiques de la démarche de Vardanega, qui repose globalement sur une conception computationnelle de la faculté de penser, “considérée comme le simple fruit des dispositions de la machine humaine[6]”. Cet intérêt pour la mécanique combinatoire s’illustre dans un certain nombre d’œuvres récentes de l’artiste, qui dévoilent les rouages internes habituellement dissimulés dans les caissons. On pense ainsi à *Contrepoint chronographique* (2000), qui déploie sous nos yeux le mouvement interne de cette écriture du temps qui n’a cessé d’occuper Vardanega[7].





Parallèlement à ses premières recherches sur l’électronique et la cybernétique, Vardanega conçoit des colonnes tournantes illuminées composées de cylindres en duralium poli entre lesquels s’intercalent des panneaux de plexiglas transparent, comme cette *Fugue lumineuse circulaire* de 1967. La motion des cercles provoque un graphisme lumineux qui se déploie dans l’espace, ce qui donne à leur auteur l’idée de reprendre ce procédé pour l’animation de façades d’ensembles architecturaux qui composeraient ainsi des “murailles cinétiques” spectaculaires. Vardanega rejoint avec ce projet les recherches d’un autre membre actif de l’art cinétique, Nicolas Schöffer qui rêve de sculptures spatio-dynamiques à l’échelle d’une ville[8]. D’une certaine manière, Vardanega conçoit en effet son œuvre comme une maquette destinée à donner une idée de ce que pourrait être une structure luminocinétique à l’échelle d’une ville. La *Petite tour lumineuse* qu’il réalise à la fin des années 60 est à rapprocher de ce projet architectural qui unirait, dans une même utopie, artiste et ingénieur.

[6] *Boto, Vardanega, op. cit*
[7] Arnauld Pierre rapporte par ailleurs que l’atelier de l’artiste était encombré d’une multitude de réveils et d’horloges, témoins de la passion de l’artiste pour toute forme de mécanisation temporelle.
[8] Voir par exemple la *Tour spatio-dynamique et cybernétique* qu’il érige à Liège en 1961 ainsi que la maquette qu’il conçoit pour une “Tour de lumière” cybernétique plus haute que la Tour Eiffel dans le quartier de la Défense.

11

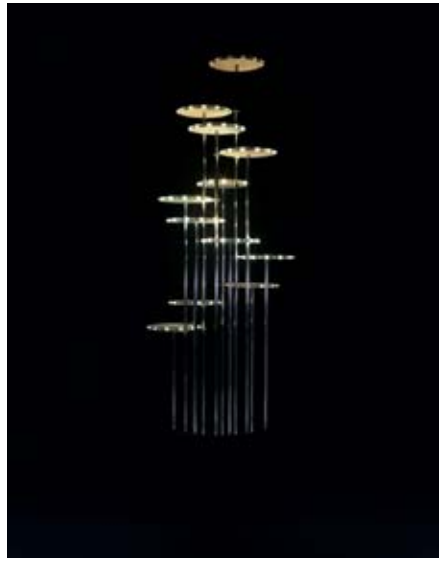
GREGORIO VARDANEGA
(1923-2007)

ESPACES CHROMATIQUES CARRÉS, 1966-1968

Caisson en contreplaqué, plexiglas, système électrique, ampoules et moteur
Porte une étiquette “Vardanega” en bas à droite
signé, titré, daté “1966/68” et situé “Paris” au dos
100 x 100 x 46,50 cm (39 x 39 x 18,14 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris
EXPOSITION :
Paris, Galerie Denise René, “Vardanega”, 11 février-20 mars 1969, catalogue n° 24, non reproduit

12 000 / 15 000 €







12

GREGORIO VARDANEGA
(1923-2007)

FUGUE LUMINEUSE CIRCULAIRE, CIRCA 1967

Structure en plexiglas, tiges métalliques, système électrique, ampoules et moteur
294 x 50 x 50 cm (114,66 x 19,50 x 19,50 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris

15 000 / 20 000 €





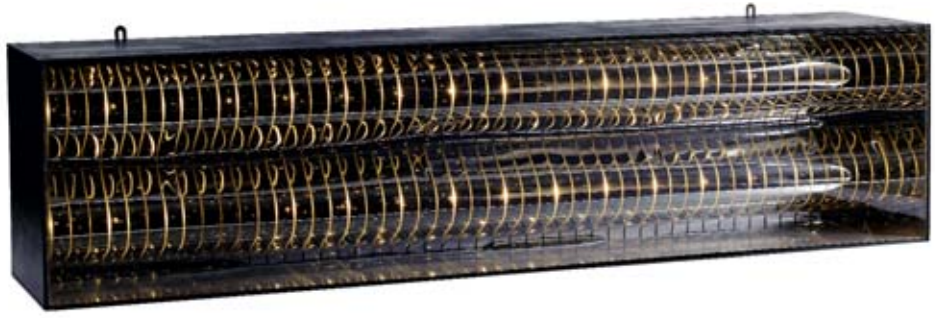
13

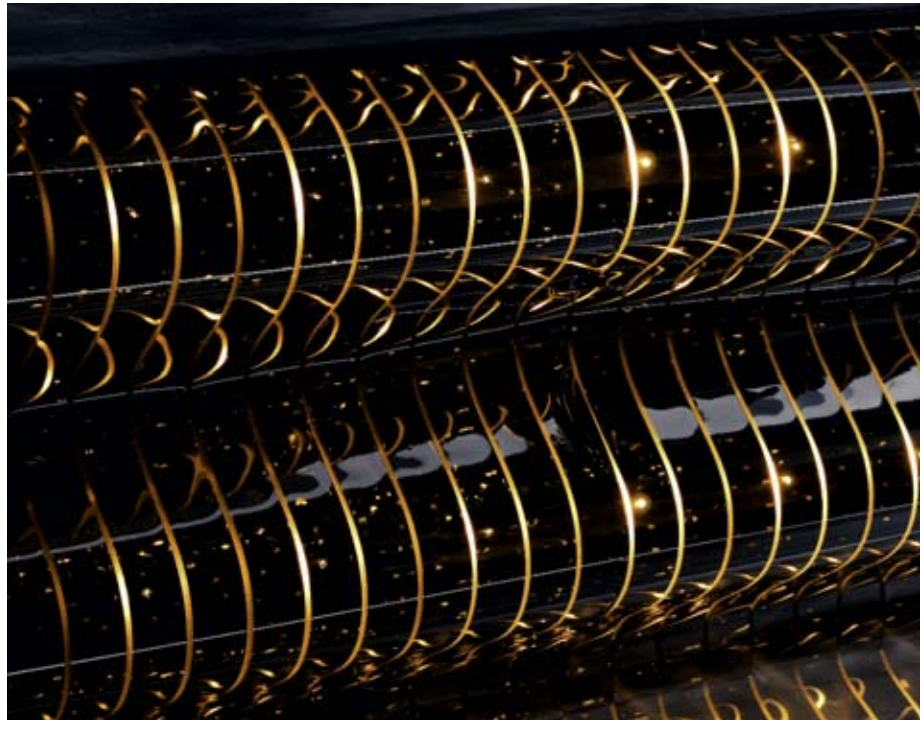
GREGORIO VARDANEGA
(1923-2007)

ÉCLAIRS ÉLECTRONIQUES LUMIÈRE BLANCHE, 1968

Structure en plexiglas, tiges métalliques, contreplaqué, système électrique, ampoules et moteur signé sur le socle
260 x 47,50 x 47,50 cm (101,40 x 18,53 x 18,53 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris

10 000 / 12 000 €





14

MARTHA BOTO
(1925-2004)

CLAVIER ÉLECTRONIQUE, 1966

Caisson en contreplaqué, plexiglas, vague métallique, système électrique, ampoules, moteur, signé, titré, daté “1966” et situé “Paris” au dos
50 x 201,50 x 40 cm (19,50 x 78,59 x 15,60 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris

12 000 / 15 000 €

A partir de 1961, Martha Boto mène ses premières recherches sur les moyens d’organiser le mouvement, d’abord à l’aide d’un simple moteur, puis en faisant intervenir des jeux de lumière : ce sont les premières projections de formes lumineuses sur écran dépoli en plexiglas, qui produisent l’impression fugitive que les images se déplacent. Son travail sur le lumino-cinétisme la conduit alors à des dispositifs toujours plus complexes, où l’on repère cependant cette constante : le mouvement est toujours, chez elle, au service de la lumière. Ses efforts se portent avant tout sur le flux lumineux qu’elle cherche à capter et à diriger, afin de créer le mouvement au moyen de simples jeux de couleurs.
Elle construit ainsi des boîtes électriques lumineuses (*Variations lumineuses*, 1965), des caissons en contreplaqué percés de trous qui diffusent la lumière à l’extérieur ou encore des claviers électroniques qui régissent l’apparition alternée de lignes lumineuses dans des panneaux en aluminium ondulé (*Clavier électronique*, 1966). Elle organise enfin l’expansion de ces projections optico-graphiques hors de l’espace du caisson, au moyen de miroirs installés sur ses quatre côtés qui diffractent la lumière de manière à remplir tout l’espace d’exposition.

15

MARTHA BOTO
(1925-2004)

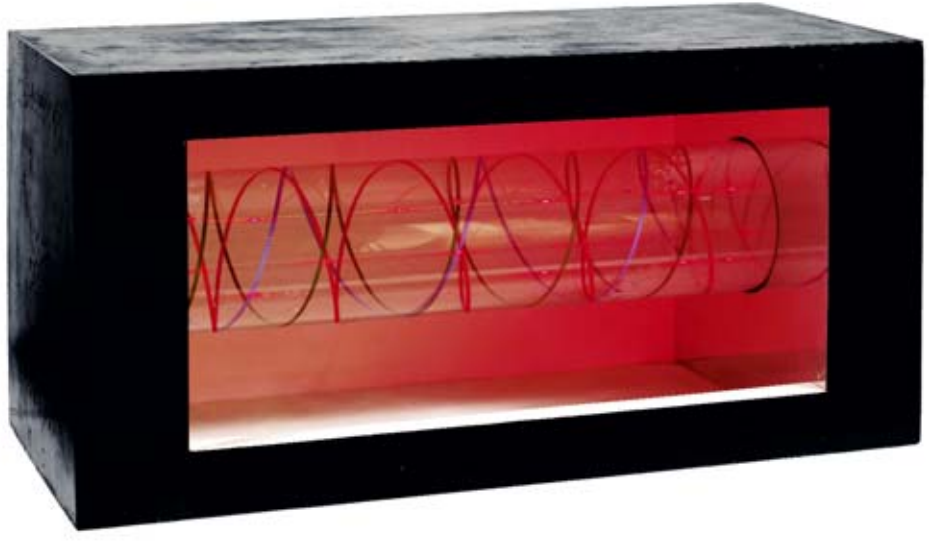
SANS TITRE, CIRCA 1970

Caisson en plexiglas transparent, disques en plexiglas, système électrique et moteur
121 x 54 x 54 cm (47,19 x 21,06 x 21,06 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris

10 000 / 12 000 €







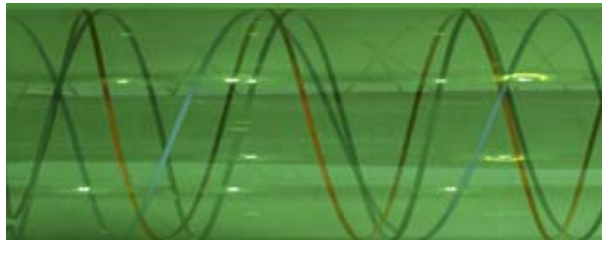
16

MARTHA BOTO
(1925-2004)

SANS TITRE

Caisson en contreplaqué, cylindre en plexiglas, rubans colorés, miroir, système électrique, ampoules et moteur
65 x 132 x 57,50 cm (25,35 x 51,48 x 22,43 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris

10 000 / 12 000 €











17

GREGORIO VARDANEGA
(1923-2007)

SANS TITRE

Cylindre en plexiglas, disques en plexiglas, système électrique, ampoules et moteur
Diamètre : 30 cm
59,50 cm (23,21 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris

3 000 / 4 000 €



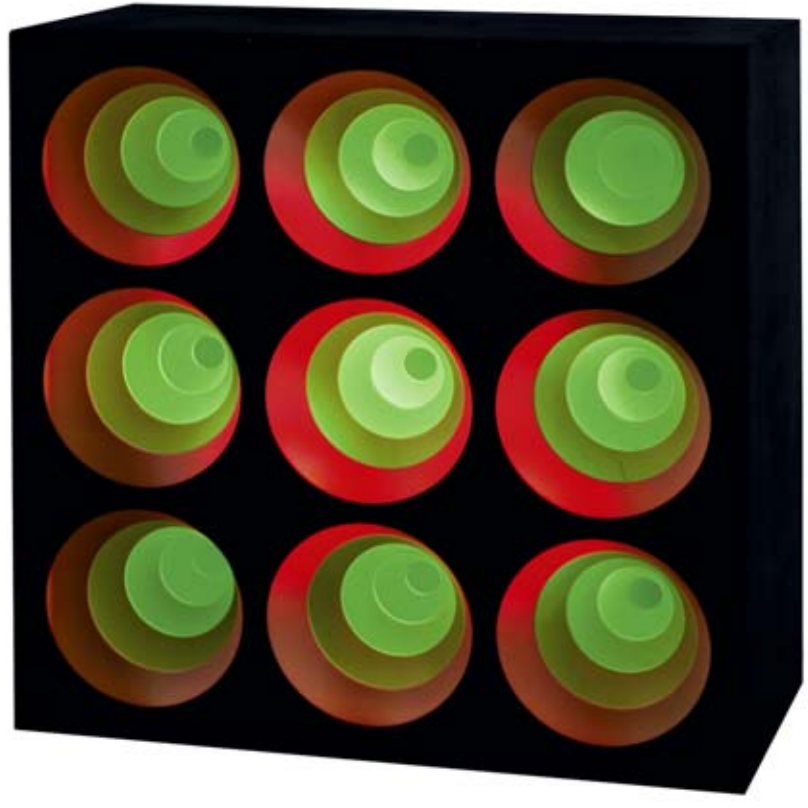
18

GREGORIO VARDANEGA
(1923-2007)

DIFFRACTION SPECTRALE II, 1965

Caisson en contreplaqué, plexiglas, lentilles en plexiglas, système électrique, ampoules et moteur signé, titré, daté “1965” et situé “Paris” au dos
60 x 60 x 31 cm (23,40 x 23,40 x 12,09 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris

7 000 / 9 000 €



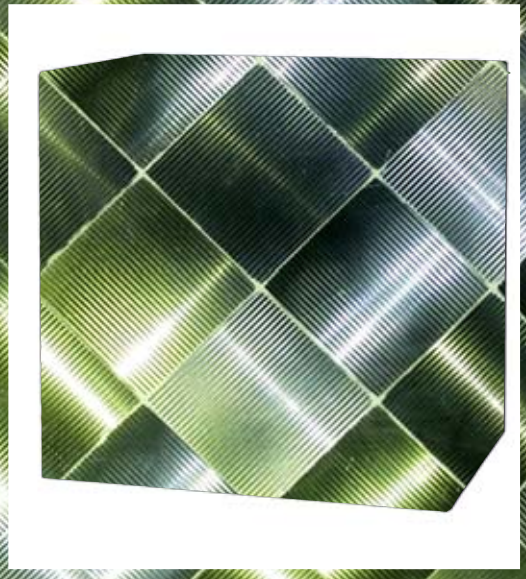
19

GREGORIO VARDANEGA
(1923-2007)

ESPACES CHROMATIQES, 9 CERCLES, I, 1968

Caisson en contreplaqué, plexiglas, système électrique, ampoules et moteur signé, situé “Paris”, titré et daté “1968” au dos
75 x 75 x 36,50 cm (29,25 x 29,25 x 14,24 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris

8 000 / 12 000 €



20

MARTHA BOTO
(1925-2004)

DIFFRACTION CHROMOCINÉTIQUE, 1966

Caisson en contreplaqué, plexiglas, système électrique, ampoules et moteur signé, titré, daté “1966” et situé “Paris” au dos
65 x 65 x 48 cm (25,35 x 25,35 x 18,72 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris

7 000 / 9 000 €



21

21

MARTHA BOTO
(1925-2004)

SANS TITRE, CIRCA 1966-1968

Caisson en contreplaqué, plexiglas, métal, système électrique, ampoules et moteur
49,50 x 50 x 27 cm (19,31 x 19,50 x 10,53 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris

6 000 / 7 000 €

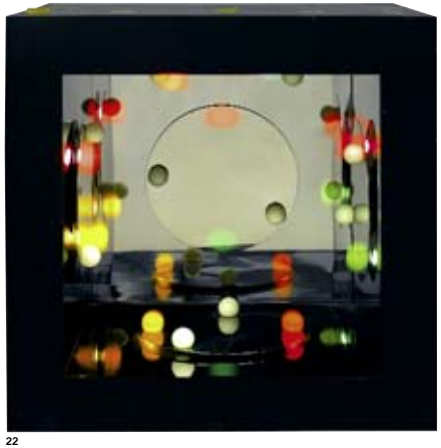
22

MARTHA BOTO
(1925-2004)

SANS TITRE

Caisson en contreplaqué, aluminium, balles de ping-pong, système électrique, ampoules et moteur
68 x 68 x 59,50 cm (26,52 x 26,52 x 23,21 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris

10 000 / 12 000 €



22



23

MARTHA BOTO
(1925-2004)

EXALTATION LUMINEUSE ALTERNÉE, CIRCA 1966-1968

Caisson en contreplaqué, métal, plexiglas, système électrique,
ampoules et moteur
100 x 100 x 32 cm (39 x 39 x 12,48 in.)
PROVENANCE :
Atelier Gregorio Vardanega, Paris

8 000 / 12 000 €



24

MARTHA BOTO
(1925-2004)

DIFFRACTIONS LUMINEUSES, 1966-1967

Caisson en contreplaqué, plexiglas, système électrique, ampoules et moteur signé, titré, daté “1966-67”, situé “Paris” au dos
100 x 100 x 64 cm (39 x 39 x 24,96 in.)
EXPOSITION :
Paris, Galerie Denise René, “Martha Boto”, 11 février-20 mars 1969
Un exemplaire similaire reproduit sous le n° 42 du catalogue
BIBLIOGRAPHIE :
Alexandrina Pereira, “Martha Boto”, Mémoire de DEA sous la direction de M. Serge Lemoine, Université Paris IV Sorbonne, septembre 2005 (un exemplaire similaire reproduit fig. 150, p. 186)

10 000 / 12 000 €

Par des effets d’anamorphoses ainsi que d’illusions d’optique, Boto crée une ambiance lumineuse propre à envelopper entièrement le spectateur, dont elle met à l’épreuve les facultés de perception. C’est que, comme l’a bien dégagé Frank Popper, si Vardanega travaille principalement la transparence, Boto joue quant à elle sur les reflets au moyen de dispositifs spéculaires qui multiplient les points de vue et nous convient à une expérience cosmique et poétique qui constitue “la poésie la plus évanescente et la plus fugace que l’on puisse voir dans les spectacles d’aujourd’hui[10].”

[10] Jean-Albert Cartier, *Combat*, 23 mars 1964.



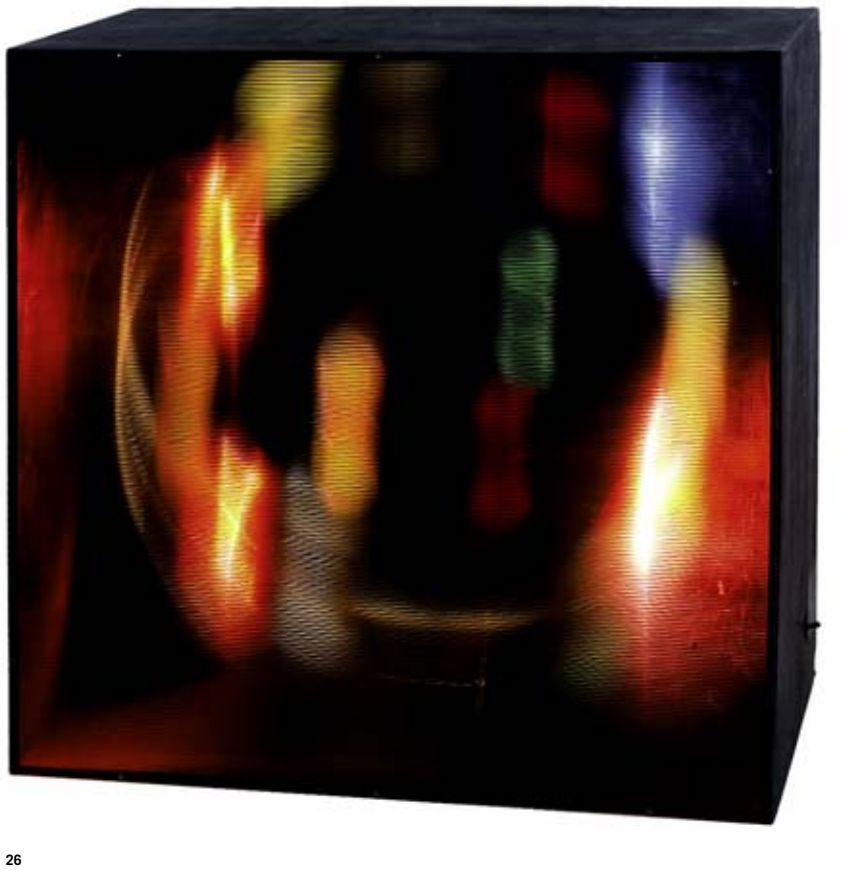
25

MARTHA BOTO
(1925-2004)

DÉPLACEMENT HÉLICOÏDAL LUMINEUX, 1967

Caisson en contreplaqué, plexiglas, tiges et disques métalliques, système électrique, ampoules et moteur signé, titré, daté “1967” et situé “Paris” au dos
220 x 65 x 52 cm (85,80 x 25,35 x 20,28 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, Paris
Acquis auprès de l’artiste par l’actuel propriétaire

25 000 / 35 000 €



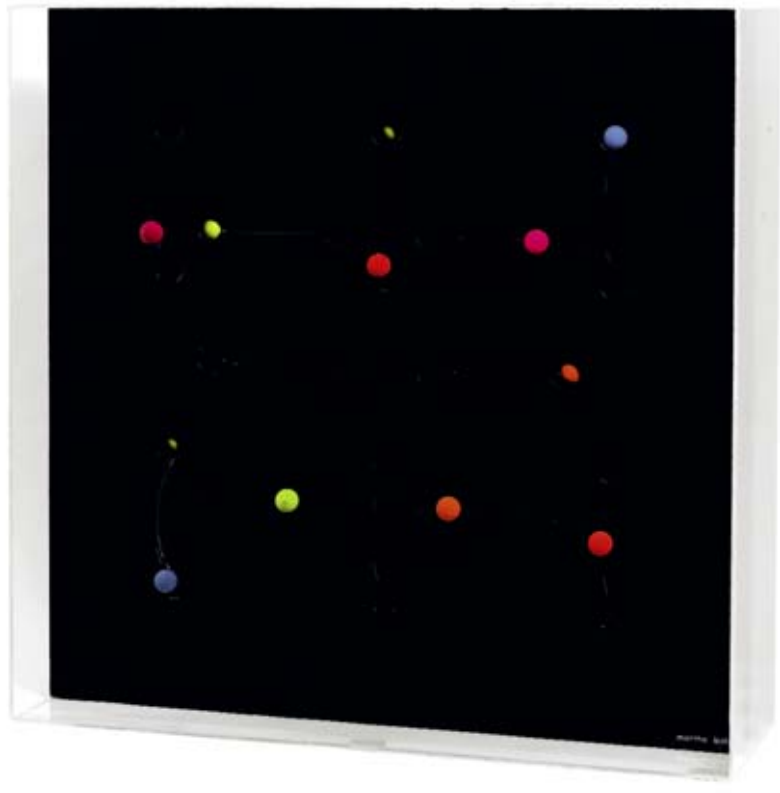
26

MARTHA BOTO
(1925-2004)

MOUVEMENTS CHROMATIQUES, 1966

Caisson en contreplaqué, plexiglas, système électrique, ampoules et moteur signé, situé “Paris”, titré et daté “1966” au dos
65 x 65 x 37 cm (25,35 x 25,35 x 14,43 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, Paris
Acquis auprès de l’artiste par l’actuel propriétaire

10 000 / 15 000 €



27

MARTHA BOTO
(1925-2004)

MOVIMIENTOS SORPRESAS (MOUVEMENTS SURPRISES), 1969

Caisson en contreplaqué, plexiglas, balles de ping-pong peintes, système électrique et moteur, signé, titré, daté “1969” et situé “Paris” au dos
121,50 x 121 x 38 cm (47,39 x 47,19 x 14,82 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, Paris
Acquis auprès de l’artiste par l’actuel propriétaire

12 000 / 15 000 €

« L'avenir se dessine avec la nouvelle cité géométrique, polychrome et solaire. L'art plastique y sera cinétique, multidimensionnel et communautaire ; abstrait à coup sûr et rapproché des sciences »
Vasarely

28

VICTOR VASARELY
(1908-1997)

ORION NOIR, 1963

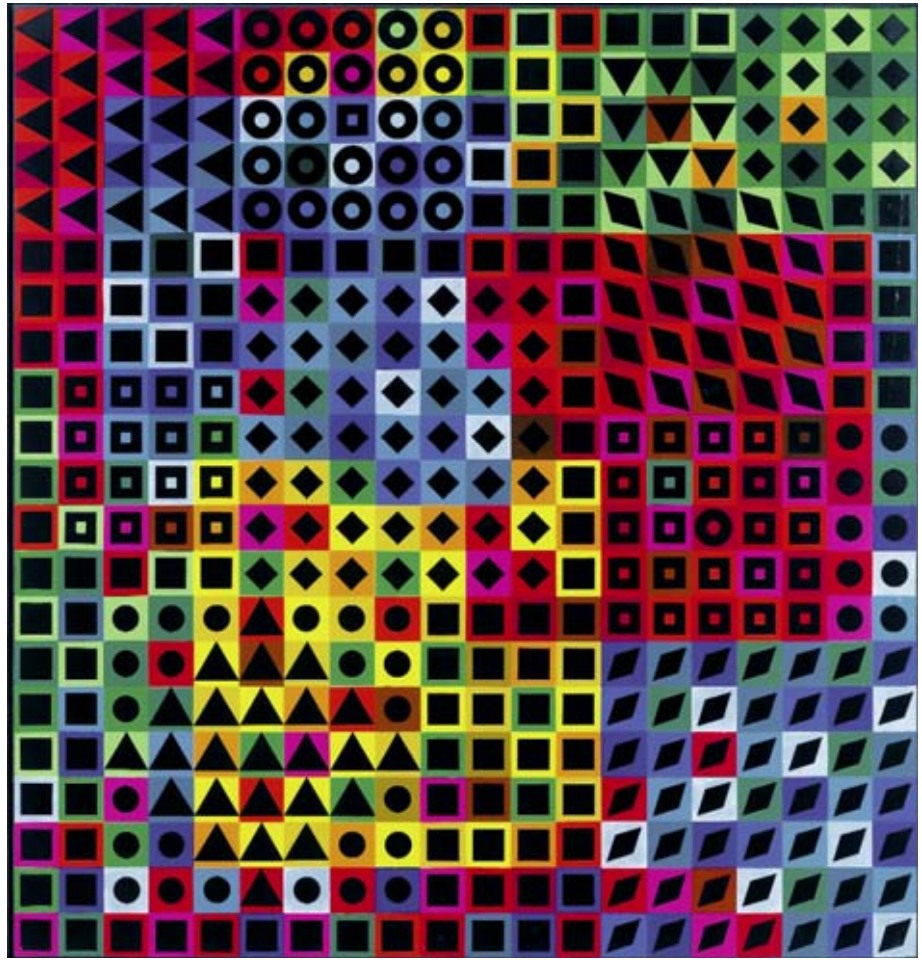
Tempera sur papier marouflé sur panneau signé en bas au centre, contresigné, titré, daté "63" et annoté 0503 au dos
84 x 80 cm (32,76 x 31,20 in.)

PROVENANCE :
Sidney Janis Gallery, New York
Galleria d'Arte Falsetti, Prato
Collection particulière, Italie

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue Raisonné actuellement en préparation par Madame Michèle-Catherine Vasarely

70 000 / 90 000 €

Une œuvre comme *Orion noir* est emblématique de la dimension combinatoire de l'art de Vasarely qui, au sortir d'une période "ondulatoire" principalement en noir et blanc commence, au début des années 60, à exploiter les déformations plastiques et autres illusions d'optique en ajoutant la couleur.
A partir d'un petit nombre de "structures unitaires" de base, formes géométriques simples et gamme chromatique limitée, l'artiste crée des variations combinatoires infinies de "formes-couleurs" qu'il décline, œuvre après œuvre, selon la logique d'un "ars multiplicata" qui explore les possibilités potentiellement infinies de ce nouveau langage plastique. Le jeu sur les formes plus ou moins distendues ainsi que les rapports de valeur entre couleurs chaudes et froides provoquent des effets de masse et de relief, un "perpetuum mobile en trompe-l'œil" dont résulte un effet d'"œuvre profonde" qui est la marque de cette version opticaliste de l'art cinétique que Vasarely nomme le "cinétisme plastique". Les toiles de cette période créent une expérience visuelle ambiguë et déstabilisante, portée par un dynamisme interne aux cellules colorées, qui établit le règne de la "nouvelle beauté plastique mouvante et émouvante" que l'artiste appelle de ses vœux.





29

VICTOR VASARELY
(1908-1997)

VONAL 2, 1968

Acrylique sur panneau signé en bas au milieu, titré , daté “1968” et annoté 2031 au dos
42 x 42 cm (16,38 x 16,38 in.)
PROVENANCE :
Galerie Veranneman, Bruxelles
Collection particulière, Italie

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue Raisonné de l’artiste actuellement en préparation par Madame Michèle-Catherine Vasarely

30 000 / 40 000 €

UN TOUR DU MONDE





CHINE
Lots 30 à 41



RUSSIE
Lot 42



INDE
Lots 43 à 45



AFRIQUE
Lots 46 à 51

“Il n’existe pas, dans la réalité, d’art pour l’art, d’art au-dessus des classes, ni d’art qui se développe en dehors de la politique ou indépendamment d’elle.”
Mao



30

YU YOUHAN
né en 1943

MAO : PATTERN PRINT, 1992

Acrylique sur toile signée et datée “92” en bas à droite
109,50 x 86 cm (42,71 x 33,54 in.)
PROVENANCE :
Hanart TZ Gallery, Hongkong
Collection particulière, Paris
BIBLIOGRAPHIE :
“China’s New Art, Post-1989”, Hanart TZ Gallery, 1993, reproduit p. 12
“Made by Chinese”, Editions Enrico Navarra, Paris 2001, reproduit en couleurs p. 195

140 000 / 180 000 €

Yu Youhan est un des premiers artistes contemporains chinois à émerger du brouillard artistique de la Révolution Culturelle. Professeur au Collège des Arts Appliqués de Shanghai, il est aussi l’un des grands théoriciens chinois de l’avant-garde. Il influença plusieurs classes de plasticiens. C’est un homme doux et réservé. On l’entrevoit à sa manière presque féminine d’aborder Mao, figure de terreur absolue, muée en objet décoratif recouvert par le “huabu”, les motifs à fleurs populaires qu’on retrouve autant sur les sacs, que les pyjamas et les souliers. Mao est devenu un grand-père attentif à ses petits-enfants. Cette acrylique de Mao, qui figure dans un des premiers catalogues d’art chinois européens, celui d’Enrico Navarra et de Tchang Tsong-Zung, précise une série de douze Mao peint par Yu Youhan entre 1997 et 2007, une série célèbre où Le Grand Timonier se voit affublé de pivoines et de lotus, chante avec Whitney Houston (toile toujours dans le China Club de Hong Kong). En effet, c’est un homme diplômé de l’Académie Centrale des Beaux-Arts en 1973, qui aurait détourné avec un tel charme taoïste une figure ayant fait intrusion dans sa propre vie.
Cette pièce de musée fait partie des peintures, comme “Guernica” ou “Les Demoiselles d’Avignon”, qui ont une force symbolique importante. On se souviendra du moment où Yu Youhan, timide et réservé, a levé son pinceau en s’attaquant à un tel mythe.





Wang Guangyi pose devant "Great Criticism Hitachi", 1990

31

WANG GUANGYI

né en 1956

GREAT CRITICISM: HITACHI, 1990

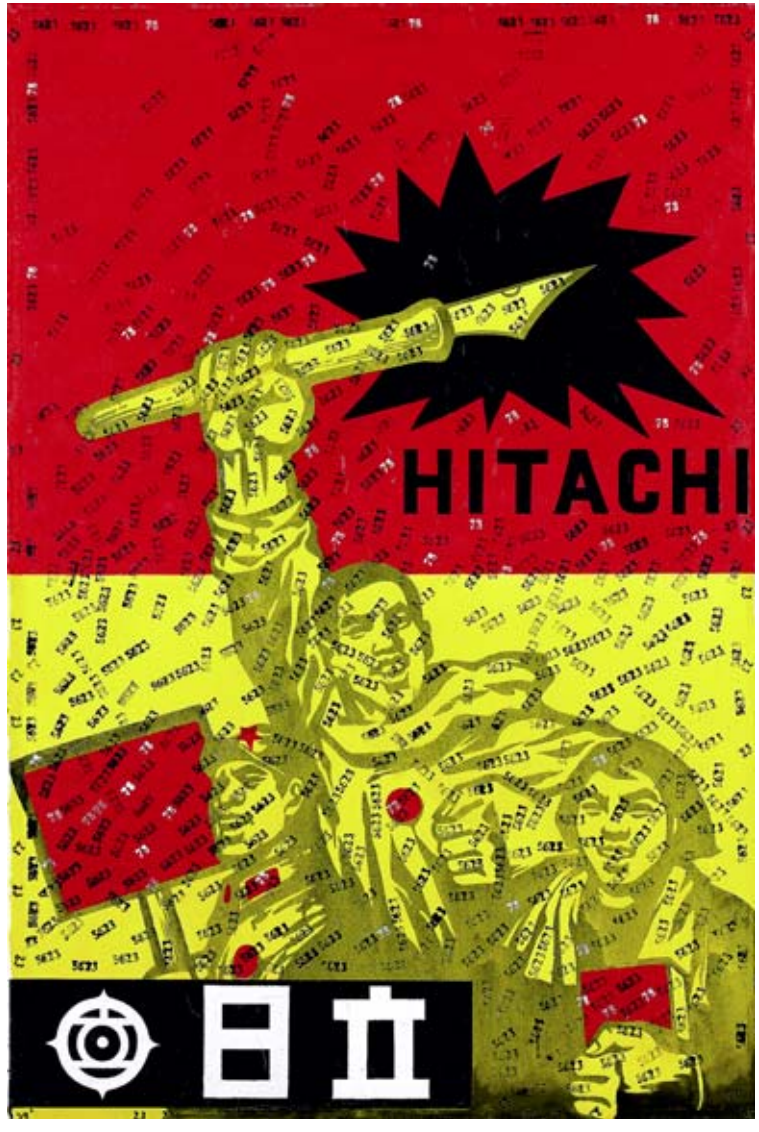
Huile sur toile signée, titrée et datée "1990" au dos
150 x 100 cm (58,50 x 39 in.)

PROVENANCE :
Hanart TZ Gallery, Hongkong
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :
"History of Chinese Painting" reproduit p. 130
Un certificat de la Hanart TZ Gallery sera remis à l'acquéreur

280 000 / 350 000 €

Wang Guangyi est un des plus précoces et des plus influents ambassadeurs de l'avant-garde chinoise. Instigateur du "Political Pop", il a forgé sa personnalité visuelle dans le contexte antagonique de la guerre froide et de la Révolution Culturelle. Né pendant la terrible pénurie provoquée par le Grand bond en avant, l'artiste réagit dans *Great Criticism* à l'immense transformation économique que traverse la Chine aujourd'hui. Le déferlement des produits de consommation de luxe, dont l'occident couvre le pays depuis 1990, promet une vie meilleure à ceux qui peuvent se l'offrir. Cette transition s'accompagne d'un changement de sacre, du citoyen au consommateur, de l'animal politique à l'animal économique.
En juxtaposant l'iconographie maoïste des années 70 aux logos séduisants de la publicité, Wang Guangyi brouille les oppositions idéologiques, bradant les valeurs nationales au plus offrant tout en démystifiant le statut des symboles du luxe. Communisme et marketing apparaissent comme les volets symétriques d'une même stratégie de contrôle des esprits et de propagande mentale. Wang Guangyi rend aussi compte, dans le langage de la guerre froide, des polémiques contemporaines autour de la globalisation. Il reflète notamment les sentiments contradictoires - de l'inquiétude à l'espoir - que suscite aujourd'hui en Chine le passage de la foi socialiste au culte consumériste.
L'ironie consiste dans la superposition visuelle d'un langage Pop et d'une technique réaliste. Le combat idéologique qui opposa l'Est à l'Ouest se rejoue dans ce collage esthétique. L'avant-garde de la classe ouvrière - censée incarner la victoire de la classe prolétarienne sur l'oppression capitaliste - prend ici les allures d'un mauvais "cartoon". Les lignes nettes, les couleurs primaires et pures, la vigueur attrayante des formes s'opposent aux postures naïvement héroïques et idéalisantes du trio ouvrier-paysan-soldat. La technique réaliste est en Chine la principale voie d'apprentissage de la création. En reprenant ces images de propagande, Wang Guangyi reproduit les images qu'il voyait tous les jours lorsqu'il était enfant tout en détournant la technique dont il a acquis la maîtrise à l'Institut des Beaux-Arts.
Paradoxalement, ces peintures qui se jouent des mythes historiques sont devenues des icônes du monde de l'art contemporain.





32

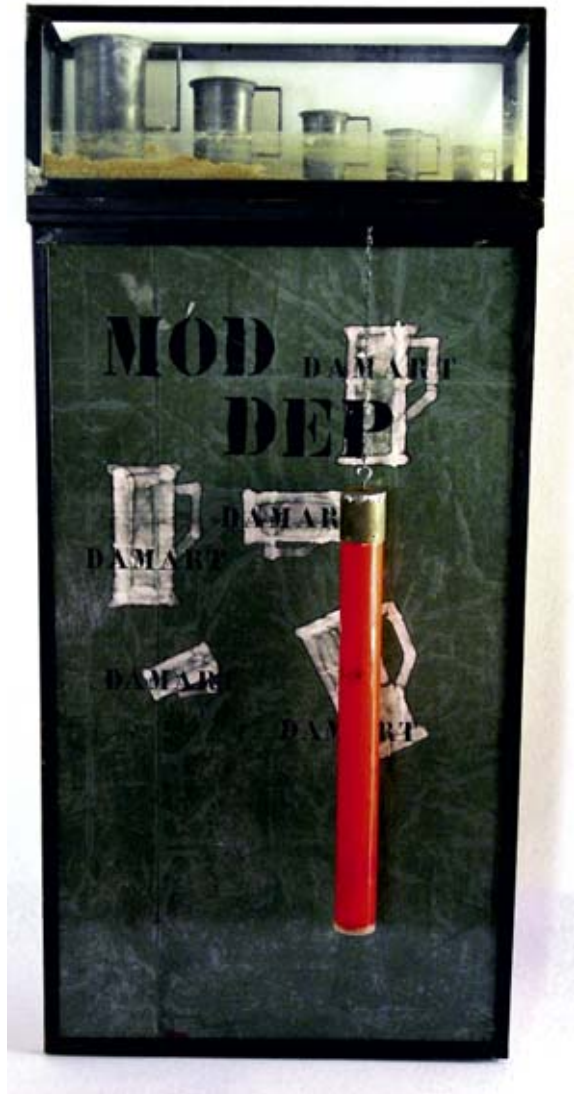
CHEN ZHEN
(1955-2000)

LE SOMMEIL PROFOND, 1992

Technique mixte, eau, sable, métal, bois et plexiglas
130 x 60 x 25 cm (50,70 x 23,40 x 9,75 in.)
PROVENANCE :
Acquis directement auprès de l'artiste par l'actuel propriétaire
BIBLIOGRAPHIE :
David Rosenberg, "Chen Zhen, Invocation of washing fire" reproduit p. 62

70 000 / 90 000 €

Chen Zhen compose des cercueils de métal, de verre et de bois pour l'objet rendu superflu après une vie de consommation : "dans mon travail, l'objet est dans son dernier sommeil après une vie de consommation. Il devient anonyme en perdant son identité passée et revit mentalement une nouvelle fois". En enchâssant ces rebuts dans des lits funéraires, Chen Zhen construit, à tous les sens du terme, un "modèle déposé". Il acquiert sur l'objet manufacturé le droit exclusif de le déposer en terre, lui octroyant du même coup une survie spirituelle qui inverse sa mort matérielle : "je voudrais créer un petit monde, un microcosme pour l'objet, établir une vie nouvelle non seulement pour l'objet mais aussi par rapport à notre société". Plonger l'objet dans l'eau s'apparente à un rituel de purification ou à "un rite de transition". Pour l'artiste, cette "momification transparente" neutralise le cycle social de l'objet et le réintègre, à titre posthume, dans son cycle naturel.
Ces sanctuaires consolateurs, d'où l'homme est absent, sont autant d'invitations au "sommeil profond", comme le suggère cette pièce au titre explicite, premier jalon d'une série de cinq "autels d'objet". Pour Chen Zhen, le sommeil est tout le contraire de la mort. Paradoxalement, il est un lieu d'éveil.
Devant les "cercueils transparents" de Chen Zhen, chacun est invité à se dégager de sa corporéité pour pénétrer une zone de repos mental, à plonger dans un autre milieu, suivant une trajectoire identique à celle de l'objet momifié.
Chen Zhen définit son travail comme une réaction mentale au règne hégémonique de la société de consommation.
Ce "détournement de la quotidienneté ne relève pas du ready-made. C'est toujours une question de conscience.
Je voudrais établir une nouvelle circulation des objets, de la même façon qu'on parle de circulation du capital". Il s'agit moins de s'opposer frontalement à l'empire consumériste que de renouer avec l'objet un autre dialogue, plus intime, plus spirituel et plus proche de la nature.



"Objets inanimés, avez-vous donc une âme ?"
Alphonse de Lamartine



33

WANG DU

né en 1959

THE BUSINESS, 2003

Sculpture en plâtre et résine peinte signée et numérotée “exemplaire d’artiste” en haut au milieu
Il s’agit d’une édition de 5 exemplaires
118 x 168 x 150 cm (46,02 x 65,52 x 58,50 in.)

PROVENANCE :
Galerie Laurent Godin, Paris
Collection particulière, Paris

EXPOSITIONS :
Paris, Palais de Tokyo, “Parade #4”, 16 septembre-2 janvier 2005
Toulouse, Les Abattoirs, “Parade #3”, 25 juin-5 septembre 2004
Lyon, Le Rectangle, “Parade #2”, 24 mars-9 mai 2004
Rennes, La Criée, “Parade #1”, 16 janvier- 28 février 2004

BIBLIOGRAPHIE :
“Wang Du”, Editions du Cercle d’Art - Palais de Tokyo, 2004, reproduit au catalogue

100 000 / 150 000 €

L’art est pour Wang Du inséparable d’un affrontement au pouvoir. Né pendant la Révolution Culturelle, condamné à neuf mois de prison après les événements de Tienanmen en 1989, définitivement inscrit au registre des insurgés par l’Etat chinois, ce sculpteur engagé dans l’avant-garde chinoise se réfugia en France en 1990.
Sa première rencontre avec l’Occident fut marquée du choc visuel suscité par l’envahissement obscène des mass médias dans le paysage urbain. L’extension extraordinaire de l’emprise des médias, leur omniprésence, leur capacité de diffusion et d’infiltration, leur pouvoir absolu sur la pensée des gens, “*de l’achat d’une brosse à dents adéquate à l’opinion sur une guerre, du trafic de drogue au marché d’échanges*” inspirèrent à l’artiste ses premières sculptures.
Installé dans une ancienne usine métallurgique, Wang Du baptise, non sans malice, son atelier le *Wang Du Studio*. Usine à rêves, plateau de tournage, salle de doublage et de trucages, l’atelier n’est plus un lieu clos mais une plate-forme de réception, de stockage et de retraitement stratégique de l’information. Comme le rédacteur en chef d’un organe de presse, Wang Du compulse, choisit, découpe et digère des photographies de presse dont il n’est pas l’auteur et qu’il soumet à des changements d’échelle. L’image bidimensionnelle est démesurément agrandie et grossie en volume. Cette stratégie d’amplification confère une dimension spectaculaire à ces “*images tridimensionnelles*”. Leur gigantisme fragilise le spectateur et lui ôte le sentiment de maîtrise que procurait l’image en deux dimensions qu’on peut à loisir tenir à la main, archiver ou jeter aux ordures.
A partir de 2001, Wang Du s’empare non plus seulement de l’image mais du support entier : pages de journal, couvertures de magazine, les unes à gros titres sont froissées et jetées en boule avant d’être agrandies en monuments de résine ou d’acier. “*Cet acte de négation de l’information s’accompagne de l’affirmation du caractère extrêmement volatile des nouvelles quotidiennes*” (P. Beausse). Aussi omniprésent qu’il est éphémère, le journal à peine consommé est déjà périmé et invariablement condamné à joncher les trottoirs, les quais de métro ou les fonds de corbeille. Déversé dans l’espace d’exposition, le déchet médiatique offre le spectacle du recyclage perpétuel de l’information. Converti en œuvre d’art, il rappelle aussi que tout événement est le fruit d’une construction (historique, journalistique ou artistique) et que cette construction est immédiatement destinée à la mise en scène publique. Ainsi, la sculpture apparaît comme la copie d’une réalité déjà fabriquée. Enfin, le déchet médiatique signale le caractère périssable de la réalité qu’il commente et vient redoubler - au point même de s’y substituer. Wang Du résume en un syllogisme efficace cette substitution du réel au média : “*Média = réalité = objet de consommation jetable. Soit = réalité jetable*.”



“Les médias, c’est l’air, c’est le sang, c’est presque tout ce qu’on a vécu.”
Wang Du



34

LIU DAHONG

né en 1962

THE TWELFTH MONTH, 1987

Huile sur toile signée du monogramme “L.D.A” et signée en chinois en bas à gauche
104 x 158 cm (40,56 x 61,62 in.)

PROVENANCE :
Schoeni Art Gallery, Hongkong
Collection particulière, Paris

EXPOSITIONS :
Hongkong, China Club, 1992
Hongkong, Art Asia, 1993
Bruxelles, Galerie Théorèmes, “Contemporary Chinese Oil Painting, from Realism to Post-Modernism”, 1995

BIBLIOGRAPHIE :
“Liu Da Hong, Paintings 1986-1992”, Editions Schoeni Fine Oriental Art, Hongkong, reproduit p. 1992
“Liu Dahong Textbook”, Hanart Gallery, Hong Kong, 2007, une œuvre similaire reproduite p. 34 “Twelfth Month”
Un certificat de la Schoeni Art Gallery Ltd sera remis à l’acquéreur

220 000 / 280 000 €



Détail



Détail

Liu Dahong appartient à la première génération d'artistes chinois, les incontournables des années 80. Au premier abord, on peut penser à un tableau médiéval de Van Eyck ou de Brueghel. C'est d'ailleurs son thème, une fresque de la vie sociale en Chine au "douzième mois", celui qui précède le Nouvel An lunaire à Pékin, ou la fête du Printemps. Cette fresque ressemble à l'art populaire chinois avec ses petits personnages colorés.

Au-delà de la signification inhérente de l'œuvre, la préparation du Nouvel An chinois, célébration de faste et bonheur, le regard se faufile entre les symboles pour trouver l'imaginaire de l'artiste, celui de son enfance dans les rues rouges et grises de Pékin.
Pan Dongzi, le petit soldat de l'Armée Rouge, l'enfant-héro du film "Petite Étoile Rouge", voit son père partir avec Mao pour la Longue Marche. Il doit se débrouiller seul pour tuer le tyran de son village (qui a tué sa mère).
Il contemple les petits lapins blancs, des bonbons "Baitupai", les toupies, les cordes à danser, les grenouilles tenant une pièce magique dans la bouche, le Roi Singe et le Cochon Zhu Bajie, les petits anges Melody, des mangas japonais ou le conte folklorique de Chaoji, fidèle serviteur de l'empereur qui casse le pot pour libérer l'enfant qui se noie; tous ces personnages habitent le paysage hivernal où les maisons européennes côtoient les maisons traditionnelles.

Les rites et les préparatifs du Nouvel An "guo nian" : manger des sucreries et des fruits, poires, prunes, pommes, cacahuètes et "dandanwu", bâtonnets de prunes en gelée ; allumer des pétards, voir les spectacles de rue ("yueju"), participer à la danse du dragon et du tigre "wulongwushi". Tous sont décrits avec une minutie qui ferait pâlir Vermeer. L'ironie, l'aspect surréaliste de cette fresque populaire, ce sont les retournements de situation et les incongrus. Le douzième mois se passe dans une ambiance de Révolution Culturelle. Au lieu d'un Boddhisattva, en haut, Mao apparaît avec une auréole. Les Gardes Rouges, les "hongweibing", remplacent les Immortels en comité de surveillance, levant leurs armes au-dessus d'une banderole : "Le peuple du monde doit s'unir pour chasser les Américains, ennemis de la nation et les chiens fidèles des impérialistes". Les plantes portent des petits livres rouges, au lieu de fleurs. Les Gardes Rouges allument les pétards pour chasser les démons. Les enfants joufflus des dessins folkloriques lisent des livres marxistes. Les filles de Jade tendent une banderole de Mao, le Grand Leader. La déesse Chang E fait l'amour avec un soldat dans sa demeure céleste lunaire… Tout cela dans une ambiance apocalyptique de guerre anti-japonaise, de luttes des classes et de séances d'auto-critique.



35

YAN PEI MING

né en 1960

PORTRAIT DE MAO, 1989

Huile sur toile signée et datée “5.89” au dos
55 x 46 cm (21,45 x 17,94 in.)

PROVENANCE :

Acquis directement auprès de l’artiste par l’actuel propriétaire
Collection particulière, Bourgogne

50 000 / 70 000 €

“Yan Pei Ming se livre avec Mao au même corps à corps que celui qu’il réserve à tous ses autres portraits”, écrit Claude Hudelot, ami de longue date de l’artiste, diplomate et historien de Mao.
L’idée même de ce corps-à-corps, de cette lutte violente et passionnelle avec le pinceau, nous place d’emblée dans l’histoire. Combien de vies ont été bousculées par l’arrivée de ce géant, qui comme un buffle maladroit a tout cassé sur son passage : vies, amours, carrières, âme ? Qui ne rêverait pas d’en venir aux mains avec celui qui hante l’histoire collective de tout un continent, responsable de plusieurs dizaines de millions de morts ?
Les yeux de ce Mao sont brouillés. Qui n’arrive pas à le reconnaître dans ce portrait informel ? Ce non-portrait où le sujet n’est pas peint avec académisme mais avec abstraction et lyrisme.
Yan Pei Ming, en Muhammed Ali et en Norman Mailer de la peinture, dit lui-même que peindre Mao est une forme d’analyse et de désenvoûtement. Il prétend que peindre la figure de Mao lui redonne du courage. Un Mao noir pour se défaire de l’idée de l’immense trou noir, années noires, costumes gris sombre que la Chine a enduré pendant de longues années.





36

SUI JIANGUO
né en 1956

LEGACY MANTLE, 1996

Sculpture en aluminium et fibre de verre signé en bas à droite, numéroté 4/8 sous la manche gauche
Fondeur Boquel
45 cm (17,55 in.)
PROVENANCE :
Galerie Loft, Paris
Collection particulière, Paris
EXPOSITIONS :
Brésil, Museu de Arte Brasileira, MAB Salao Cultural, Fondation Armando Alvares Penteado, "China", juillet 2002, un exemplaire similaire reproduit p. 234
Macau, Contemporary Art Center, "Future, Chinese Contemporary Art", Mai 2000, un exemplaire similaire reproduit p. 43
BIBLIOGRAPHIE :
Un certificat de la Galerie Loft sera remis à l'acquéreur

40 000 / 50 000 €

Avec *Legacy Mantle*, Sui Jianguo questionne la survivance sournoise de l'héritage maoïste dans la Chine actuelle. La sculpture sans visage et sans corps suggère que si le temps et la mort ont eu raison du corps mortel du tyran, son corps immortel, iconique, est encore aujourd'hui l'objet ambivalent de la vénération du peuple.
Le vêtement emblématique du Grand Timonier est le signe défunt d'une campagne d'égalisation qui nia l'individu au profit d'une mystique de la masse. En 1949, à son arrivée au pouvoir, Mao impose le costume - converti en instrument de propagande - à toute la population. La veste Mao développe toute une rhétorique de la Loi et de la Prédication. Les cinq boutons symbolisent l'exécutif, le législatif, le judiciaire, les pouvoirs de contrôle et les pouvoirs d'examen. Les trois boutons de manche incarnent les "principes du peuple" : socialisme, nationalisme, démocratie, et les quatre poches, les quatre vertus : fidélité, honnêteté, politesse et pudeur.
Substitut de la présence réelle, le vêtement est l'analogue d'un acte tyrannique. Il signale l'unicité du pouvoir, mais aussi son omniprésence et son ubiquité.
"*Mao est toujours apparu comme un Dieu*," explique Sui Jianguo, mais "*l'idée utopique est maintenant une coquille vide*". Pour l'artiste cependant, le passage du socialisme total au capitalisme total en Chine confère une survie insidieuse à cet emblème du collectivisme : "*d'un symbole révolutionnaire, la veste est devenue une icône de mode. Certaines stars de cinéma ou même des musiciens la portent*." Prolongeant le cauchemar communiste, l'idéologie capitaliste apparaît comme un gage d'uniformisation qui signe non le triomphe de l'individu mais son éclipse au moment même où elle semble l'encenser.
Pour la série des "Vestes Mao", Sui Jianguo employa ironiquement l'aluminium - métal industriel dont la longévité et la capacité à être recyclé à l'infini sont aussi notoires que ses effets néfastes à très forte dose. L'aluminium est aussi le métal le plus léger, suggérant que l'effet de masse et de solidité de ce pouvoir est une illusion.



37

WU SHANZHUAN
né en 1961

TODAY, NO WATER, 2000

Huile sur toile signée en bas à droite
139 x 100 cm (54,21 x 39 in.)
BIBLIOGRAPHIE :
Inga Thorsdottir, Gao Miinglu, "Wu Shanzhuan and The Red Humour International", Hongkong, 2005, un exemplaire similaire reproduit.
"A Strange Heaven: Contemporary Chinese Photography", Galerie Rudolfinum, Prague, Czech Republic, 2003, un exemplaire similaire reproduit.
"Made By Chinese", Galerie Enrico Navarra, Paris, 2001, un exemplaire similaire reproduit.
"Inside Out-New Chinese Art", New York, P.S. 1 Contemporary Art Center, New York, 1998, un exemplaire similaire reproduit.

40 000 / 50 000 €

"L'inspiration de Wu Shanzhuan émane manifestement de l'univers visuel de la Révolution Culturelle. Au lieu d'avoir recours à la calligraphie, mode d'expression qui implique une touche personnelle, l'artiste fait appel à une typographie impersonnelle pour livrer ses messages sur l'instruction, l'interdiction et la persuasion. Son œuvre évoque l'espace étouffant des slogans et des annonces, mais à la différence de ce qui se passait pendant les années de la Révolution Communiste, il s'agit de messages de différents discours…"
Chang Tsong-Zung

Diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Hangzhou, il se pose en explorateur du langage. Les caractères chinois mêlés aux mots anglais se veulent les porte-parole des problèmes de l'environnement, de l'eau et tout cela avec une humeur sans parallèle.



38

QIU ZHIJIE
né en 1969

TATTOO II, 1997

Tirage chromogénique signé en chinois et en pinyin, daté “1994” et numéroté 5/10 en bas à droite
59 x 49 cm (23,01 x 19,11 in.)

25 000 / 30 000 €



39

CHU TEH CHUN
né en 1922

SANS TITRE, 1989

Huile sur toile signée et datée “89” en bas à droite, contresignée et datée “1989” au dos
99,50 x 80,50 cm (38,81 x 31,40 in.)
EXPOSITION :
Montpellier, Galerie Trintignan, “Chu Teh Chun”, avril 1990

70 000 / 90 000 €



40

CHU TEH CHUN
né en 1922

BRUME MATINALE, 1989

Huile sur toile signée et datée “89” en bas à droite, contresignée et datée “1989” au dos
81 x 99,60 cm (31,59 x 38,84 in.)
EXPOSITION :
Montpellier, Galerie Trintignan, “Chu Teh Chun”, avril 1990

70 000 / 90 000 €

“L’objet que se donne la peinture est de créer un microcosme plus vrai que la Nature elle-même.”
François Cheng, “Vide et plein”



Chu Teh Chun peint la nature, mais jamais d’après nature - en plein air - car, comme le souligne Pierre Cabane “*la nature est en lui et il communie avec elle plus intimement que le peintre occidental*”. Il en synthétise les phénomènes les plus élémentaires : l’air, le feu, le vent et l’eau, dont il retient, de sa large brosse, les substances les plus fugitives : brumes laiteuses, moiteurs crépusculaires, ombres lointaines et indécises. Cette nature resserrée aux dimensions d’un seul continuum émotif semble disparaître au profit de taches lumineuses et spiritualisées, qui, loin de nier le paysage extérieur, en restitue l’essence même.

41

CHU TEH CHUN
né en 1922

COMPOSITION, 1986

Huile sur toile signée et datée “86” en bas à droite, contresignée et datée “1986” au dos
60 x 81 cm (23,40 x 31,59 in.)
PROVENANCE :
Acquis directement auprès de l’artiste par l’actuel propriétaire

50 000 / 70 000 €

“La peinture était considérée comme la forme artistique la moins prestigieuse, la plus commerciale - pas vraiment de l'art en fait, et le Réalisme socialiste était le style le plus discrédité, un langage mort. C'est à partir de ce langage que nous avons commencé à travailler.”
Vladimir Dubossarsky



42

DUBOSSARSKY & VINOGRADOV

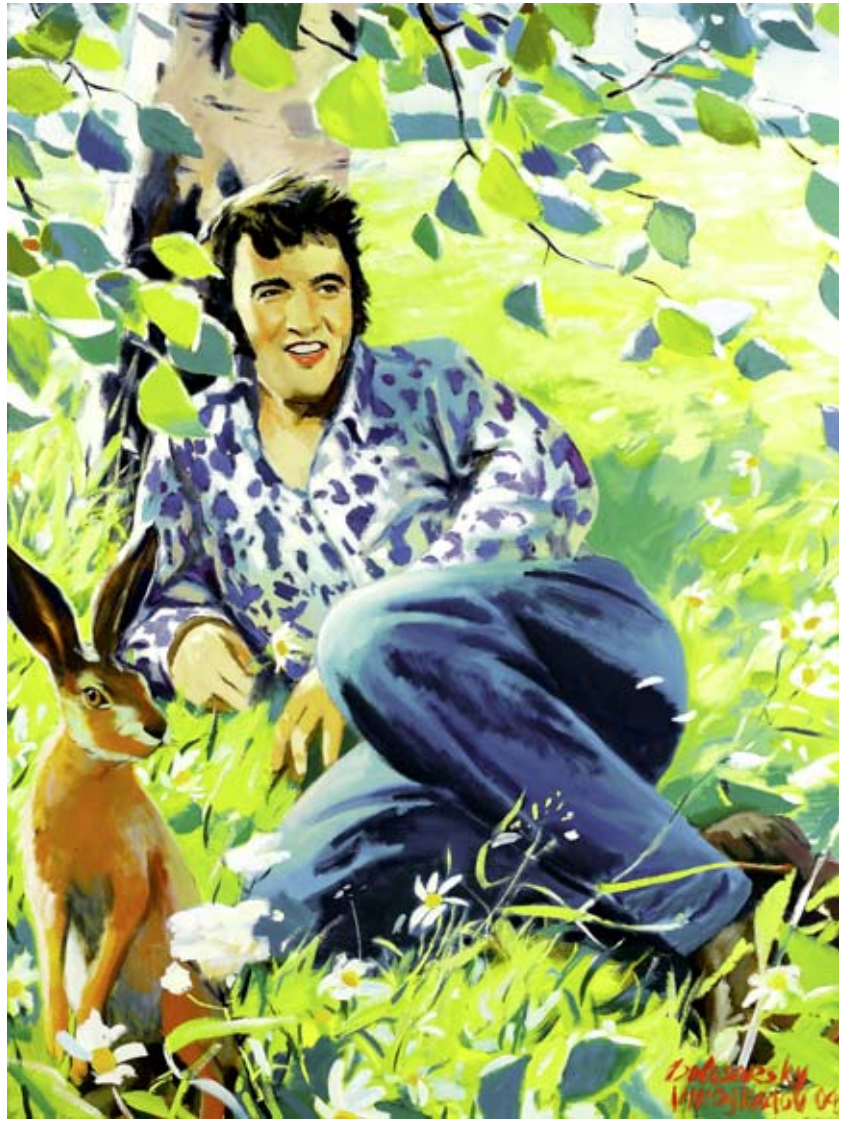
nés en 1963 et 1964

ELVIS, 2004

Huile sur toile signée et datée “04” en bas à droite, contresignée, titrée et datée “2004” au dos
195 x 145 cm (76,05 x 56,55 in.)
PROVENANCE :
Orel Galerie, Paris
Collection particulière, Paris

60 000 / 80 000 €

Depuis 1994, le duo moscovite Dubossarsky et Vinogradov s’attache à développer une “pratique de déstabilisation par l’amalgame” au moyen d’une “figuration idéologiquement incorrecte appelant à la démy(s)t(h)ification d’un système de valeurs fondé sur l’héroïsme (économique, moral, politique, sportif, sexuel)” (Stéphan Lévy-Kuentz). Leur travail témoigne à la fois d’une profonde fascination pour les icônes populaires, notamment occidentales, et d’une volonté de désacralisation des figures de notre soumission culturelle. Le coefficient critique de leur pratique artistique réside dans le décalage qui se crée entre les motifs choisis et le traitement pictural qu’ils leur appliquent, volontiers naïf, où l’on peut tout à la fois reconnaître une parodie du réalisme socialiste, une forte composante kitsch et une sorte de figuration narrative à la sauce russe.
A l’inverse du Pop Art, la pratique de ces jeunes peintres ne cherche pas à célébrer les codes d’une contre-culture mais plutôt à réfléchir sur les symboles du capitalisme occidental qui ont déferlé depuis le début des années 90 sur la Russie post-soviétique. Ainsi, si ces artistes empruntent à la rhétorique pop traditionnelle lorsqu’ils mobilisent une figure comme celle d’Elvis, c’est en réalité dans le but de déjouer une certaine allégeance grégaire à l’endroit des icônes médiatiques. Si le chanteur américain est devenu un motif récurrent de leur travail, au point de se voir représenté plus d’une demi-douzaine de fois, c’est qu’il emblématise à la fois un certain héroïsme contemporain et son revers, la menace inhérente à la fascination des masses pour la violence et le culte de la personnalité.



« … Elle enferma tout son petit bagage dans un mouchoir… »
Flaubert, Trois contes, "Un Cœur simple"



43

SUBODH GUPTA
né en 1964

VEHICLE FOR THE SEVEN SEAS, 2004

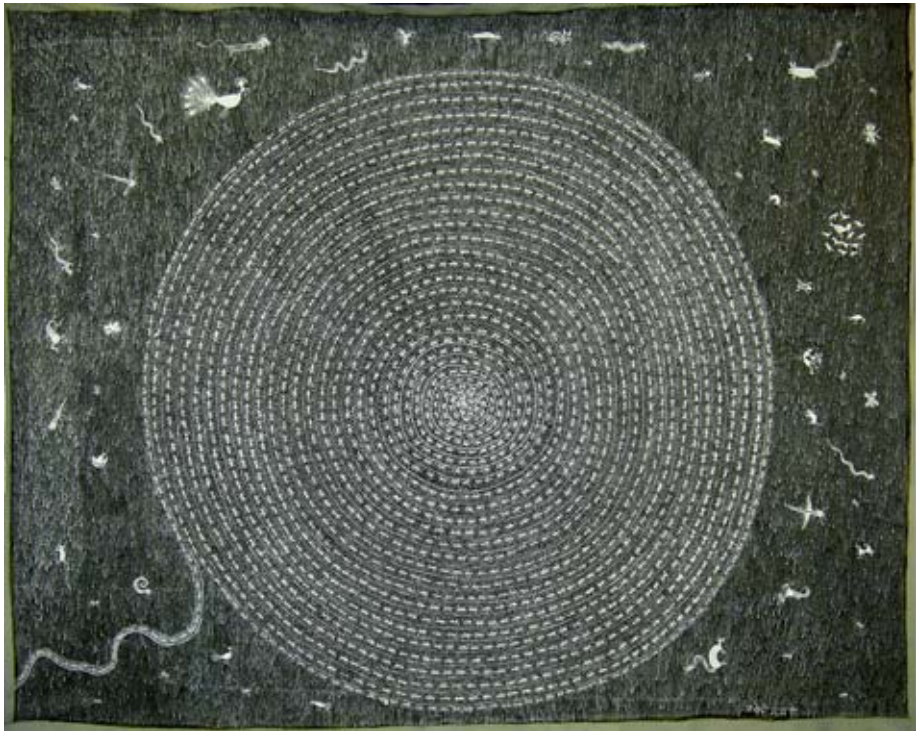
Chariot en bronze à patine dorée + trois valises-sculptures en aluminium
Editions de deux exemplaires + 1 épreuve d'artiste
Dimensions variables

PROVENANCE :
Galerie In Situ, Paris
Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :
Peter Nagy, Subodh Gupta, Edition Galerie Nature Morte, 2000, reproduit p. 28 et 29

140 000 / 180 000 €

Chaque objet possède deux poids différents : un poids physique et un poids subjectif qui se rapporte à la valeur symbolique que nous lui conférons. Combien de fois nous retrouvons-nous, à la veille d'un départ, devant cette décision ardue : quels objets aimerions-nous emporter ? Dans *Vehicle for the Seven Seas*, l'artiste indien Subodh Gupta met en scène le poids de ces décisions.
Né dans la province la plus déshéritée de l'Inde - le Bihar - Subodh Gupta interroge les objets emblématiques de la culture indienne (la vache, le fer galvanisé des ustensiles de cuisine, le scooter du livreur de lait, la bouse de vache, l'Ambassador) qu'il décontextualise et convertit en monument. Avec *Vehicle for the Seven Seas*, il s'intéresse tout particulièrement aux mutations récentes que subit le milieu rural et ordinaire dont il est issu. Dans ce monde pauvre et traditionaliste, chaque individu s'est vu soudainement livré à la précarité des flux migratoires. Le va-et-vient incessant entre la campagne et la ville, entre l'Inde et le Monde, livre une population traditionnellement sédentaire à l'insécurité illimitée de l'entre-deux terres. Dans ce dehors infiniment distendu, le bagage tient lieu d'intimité. Les objets qu'il contient forment le paysage fixe de nos errances.
Version abrégée de la demeure, le bagage réalise une collusion miraculeuse, celle d'être à la fois tout près et très loin de chez soi. Ce précieux chargement n'est pas investi d'une valeur réelle mais d'une valeur-refuge. Quand l'aéroport - que connote le trolley - est l'espace du n'importe où, le non-lieu où tout transite, le bagage, lui, *signifie* la maison pour le migrant pris dans le va-et-vient continu qui l'attache au passage. Aussi les malles et le trolley qui les supporte ne sont pas exhibés tels quels : fidèlement reproduits, ils sont ensuite fondus dans le bronze et polis à la manière d'un accessoire de culte. Le bagage fonctionnel est soumis à une transmutation symbolique : il devient objet de cérémonie. Aussi, le chariot est d'or et le colis d'argent, alchimiquement transformés par la charge de désirs et d'espoirs qu'ils transportent. Ironiquement, le bagage est si pesant qu'il est intransportable. Il pourrait aussi incarner une forme de résistance locale aux promesses fallacieuses du départ.
Cette attention portée au déplacement physique, aux lieux de transit (gares, aéroport), aux moyens de transport (bicyclette, scooter, voiture) ainsi qu'aux matériaux qui accompagnent le nomade contemporain traverse toute l'œuvre de Subodh Gupta. La sculpture *Vehicle for the Seven Seas* fut ainsi précédée d'une série de peintures à l'huile consacrées au motif de la migration. *Saat Sumundar Par* (*A travers les Sept Mers*) mettait déjà en scène ce topo de l'indien migrateur précipité dans le monde global. Les Sept Mers (l'Atlantique, le Pacifique, les océans Arctique et Antarctique, l'océan Indien, la Méditerranée et la Mer rouge) se réfèrent symboliquement à la totalité des océans du monde dans les anciennes civilisations hindous, chinoises, perses, mais aussi romaines. Dans l'argot des marins, "naviguer sur les sept mers" signifiait qu'on était allé puis revenu de l'autre bout du monde. L'écrivain anglo-indien Rudyard Kipling en fit aussi le titre d'un de ses recueils de poèmes, qu'il dédia à la ville de Bombay.…



44

JIVYA SOMA MASHE

né en 1934

THE ANT, 2007

Pigment naturel et acrylique sur toile libre signée en bas vers la droite
136 x 176 cm (53,04 x 68,64 in.)

"The Ant" est une œuvre majeure de Jivya Soma Mashe considéré comme "Le MF Husain de l'art tribal indien" (Gulf News, 13 septembre 2007)

5 000 / 6 000 €



45

BOSE KRICHNAMACHARI

né en 1963

STRETCHED BODIES

Acrylique sur toile signée et titrée au dos
90,50 x 181,50 cm (35,30 x 70,79 in.)

40 000 / 60 000 €

Artiste considéré en Inde comme l'étoile montante de l'art actuel, il est aussi commissaire de nombreuses expositions d'art contemporain. Il nous propose ici des tableaux "à saturation visuel" dont les ingrédients sont la ville de Bombay elle-même, avec tous ses excès de mégapole mais aussi "la dissolution universelle" des corps dans une matière picturale très fluide. L'œuvre de Bose est constituée de manipulation délèments photographiques aussi bien que d'espaces abstraits, vivants et colorés. Ses toiles, avec leurs spectaculaires combinaisons de couleurs, ont une base intellectuelle forte.

46

CHÉRI SAMBA

né en 1956

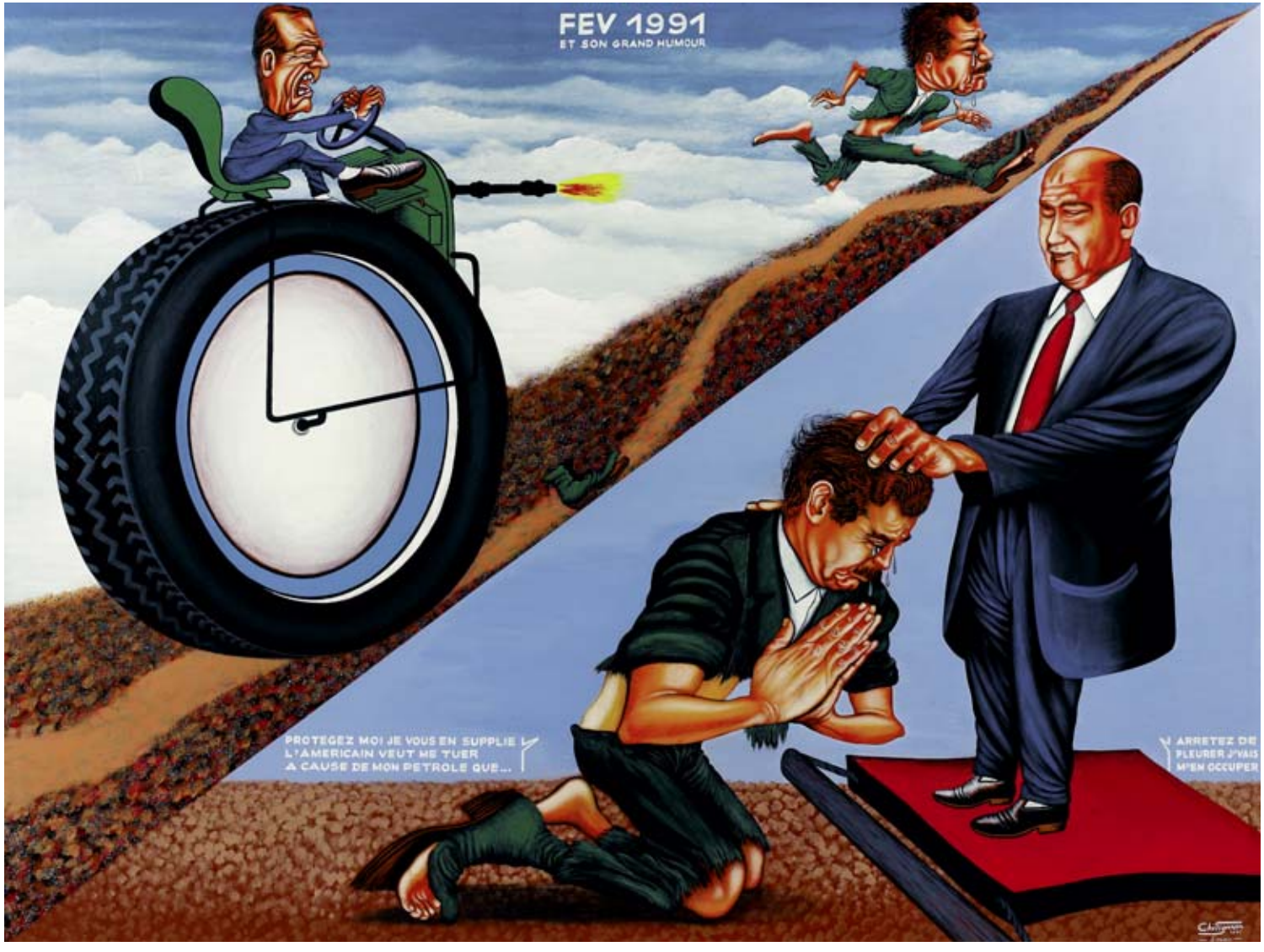
FÉV 91 ET SON GRAND HUMOUR, 1991

Acrylique sur toile signée, datée “1991” et située “à Paris” en bas à droite, contresignée, titrée et datée au dos
150 x 200 cm (58,50 x 78 in.)

PROVENANCE :
Galerie Jean-Marc Patras, Paris
Collection particulière, Toulouse

40 000 / 50 000 €

Dans les années 70, Chéri Samba commence à gagner sa vie à Kinshasa en tant que peintre d’enseignes publicitaires, tout en réalisant des bandes dessinées pour la revue *Bilenge Info*. C’est en 1975 qu’il se décide à transposer ses bandes dessinées sur la toile, inaugurant ainsi une série de peintures dites “à bulles” en référence à la technique de l’insert textuel dans l’image tributaire de la BD. Ses tableaux de l’époque témoignent de son approche critique de la réalité sociale, politique, économique de ce qui s’appelait alors encore le Zaïre. Il mettent en avant les thèmes populaires et faits de société, dénoncent les inégalités sociales, la corruption et la progression alarmante du Sida. On considère ainsi qu’il est, avec le peintre Moke, l’un des principaux initiateurs de ce que l’on a appelé la peinture populaire Zaïroise. Il ne tarde d’ailleurs pas à se désigner lui-même de la façon suivante : “Chéri Samba artiste populaire”. Une large partie de son travail repose par ailleurs sur son expérience personnelle, comme en témoigne la présence quasi systématique d’autoportraits dans ses peintures.
La volonté de dénoncer les injustices et d’interpeller les consciences demeurera une constante du travail de cet artiste, qui continuera à procéder dans la même veine figurative résolument réaliste qui fut la sienne dès ses débuts. De ses tableaux si colorés et violemment ironiques, il dira la chose suivante : “Ma peinture intervient sur la vie des gens. Je ne m’intéresse pas aux mythes ni aux croyances. Ce n’est pas ma vocation. Ma préoccupation est de changer nos mentalités”.





« Je suis tout à la fois. Concepteur, architecte, maquettiste, ingénieur, artiste. »

47

BODYS ISEK KINGELEZ

né en 1948

BAD : BANQUE AUSTRALIENNE DE DÉVELOPPEMENT, 2007

Maquette en carton, technique mixte et assemblage d'objets signé, daté "nov 2007", et situé "Kinshasa" en haut au milieu
93 x 37,50 x 45 cm (36,27 x 14,63 x 17,55 in.)
PROVENANCE :
Acquis directement auprès de l'artiste par l'actuel propriétaire

10 000 / 14 000 €

Bodys Isek Kingelez accède à la notoriété au milieu des années 80 avec ses fameuses maquettes de bâtiments imaginaires qui le conduisent à se définir lui-même comme un "architecte maquettiste".
Cette grande métropole anarchique qu'est alors Kinshasa se révèle une source d'inspiration sans cesse renouvelée pour l'artiste, qui s'investit corps et âme dans un engagement politique et esthétique qui n'est pas sans rappeler certaines utopies sociales du début du siècle. Pour lui, "l'Art est un haut savoir, un vecteur de renouveau individuel qui participe de l'avenir meilleur du collectif".
Après avoir réalisé plus d'une centaine de maquettes à partir de matériaux de récupération (papier, carton, plastique) puis de matériaux plus sophistiqués issus de l'importation, il se met en 1992 à concevoir des villes entières dans lesquelles s'inscrit l'espoir d'un renouveau africain. Ces œuvres monumentales sont un assemblage de maquettes d'immeubles aux formes exubérantes et inhabituelles, de complexes grandioses aux couleurs vives, qui rassemblent toutes les fonctions d'une ville idéale rêvée par l'artiste et rompent avec la monotonie des formes adoptée par la ville industrialisée. "J'ai voulu mettre mon art au service de la communauté qui est en train de renaître en vue de créer un monde nouveau, déclare-t-il. J'ai ainsi établi ces villes pour qu'il y ait paix durable, justice et liberté mondiale. Elles fonctionneront comme de petits états laïcs avec leur politique propre qui ne nécessitera jamais de police ni de soldats".



48

GEORGES LILANGA

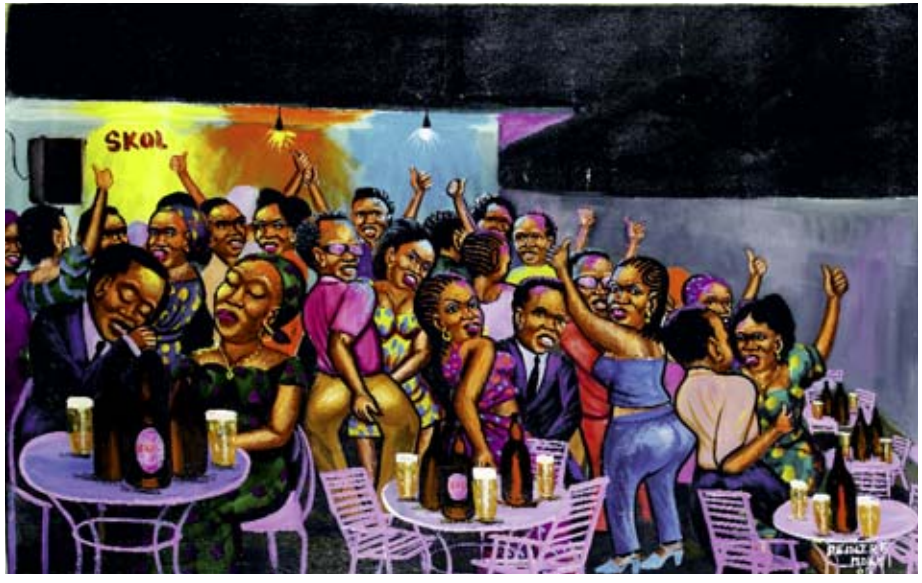
né en 1934

DOKTA WA MENO

Acrylique sur toile signée en bas vers la gauche, titrée au dos
141 x 78 cm (54,99 x 30,42 in.)
PROVENANCE :
Acquis directement auprès de l'artiste par l'actuel propriétaire

5 000 / 7 000 €

L'artiste tanzanien Georges Lilanga développe simultanément un travail de peintre et de sculpteur. Sa pratique est profondément marquée par la culture makonde et l'on retrouve dans ses œuvres l'univers spirituel de sa communauté, notamment les danses Mapico, la répartition des hommes en bons et mauvais esprits (Shetanis) ainsi que la symbolique "Ujamaa", reflet de la solidarité humaine.
Formé à la Maison des arts (Nyumba ya Sanaa) de Dar es Salaam, il complète la formation de sculpteur que lui ont transmis ses ancêtres par un apprentissage des techniques de la lithogravure, de la peinture et du dessin.
Tout en restant inspiré par sa culture d'origine, Lilanga va s'attacher à établir une continuité entre l'univers magique des Makondé et le contexte actuel. Son œuvre témoigne en cela d'une profonde révolution qui inaugure la naissance de l'individualisation et du talent personnel en Afrique.
Chacune de ses toiles est peuplée de personnages très expressifs, dont la morphologie combine des caractéristiques humaines et animales. Ces figures ambiguës donnent vie à des scènes d'histoires ancestrales, mythologiques ou contemporaines qui traduisent souvent une conception aiguë de la critique sociale et de la caricature.



49

MOKE
né en 1950

SKOL, 1996

Acrylique sur toile signée “Peintre Moke” et datée “96” en bas à droite
91,50 x 146,50 cm (35,69 x 57,14 in.)
PROVENANCE :
Acquis directement auprès de l’artiste par l’actuel propriétaire

4 000 / 5 000 €

Considéré, avec Chéri Samba, comme l’un des pères de la peinture populaire Zaïroise, Moke se définit comme un “peintre reporter” de l’urbanité. Il installe son atelier dans l’une des artères les plus fréquentée de Kinshasa et sa peinture témoigne d’une observation minutieuse de la vie quotidienne des habitants du quartier qui constitue sa principale source d’inspiration. Ses œuvres sont de petits croquis pris sur le vif de scènes de rue, fêtes nocturnes, disputes de voisinage, cérémonies, etc.

La facture de ces peintures est résolument anti-illusionniste, l’artiste exagérant la rondeur des visages et ayant soin de délimiter le corps de chacun au moyen d’un trait noir continu. Il accorde un soin particulier à la composition de ses toiles : s’il choisit d’articuler chacune de ses œuvres autour d’une saynète ou d’une anecdote particulière, le moindre détail collabore à la cohérence de l’ensemble. Il utilise des couleurs industrielles chaudes et vives, en un mélange harmonieux qui donne à ses tableaux une atmosphère et une vigueur particulières. Cet art connu immédiatement un immense succès populaire, comparable à celui de certains musiciens congolais, et la ville entière de Kinshasa porta le deuil de l’artiste lorsqu’il mourut, le 26 septembre 2001.



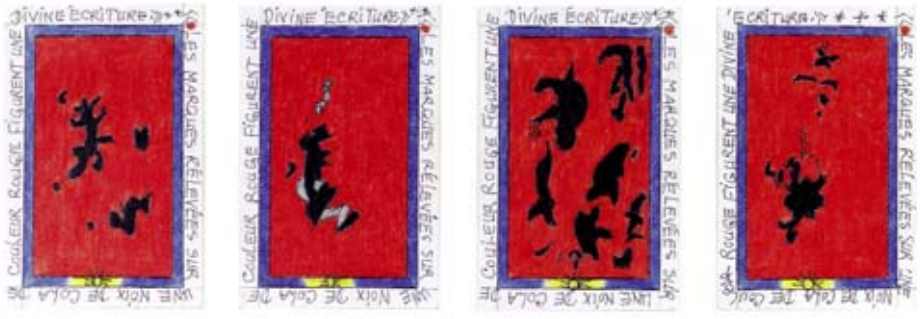
50

MOKE
né en 1950

SAPEUR, 2001

Acrylique sur toile signée “Peintre Moke” et datée “2001” en bas à droite
165 x 116 cm (64,35 x 45,24 in.)
BIBLIOGRAPHIE :
Monaco, Grimaldi Forum Monaco, “Arts of Africa, la Collection Contemporaine de Jean Pigozzi”, 16 juillet-4 septembre 2005, un tableau similaire reproduit, non paginé
PROVENANCE :
Acquis directement auprès de l’artiste par l’actuel propriétaire

6 000 / 8 000 €



51

FRÉDÉRIC BRULY BOUABRÉ

né en 1923

LES MARQUES RELEVÉES SUR UNE NOIX DE COLA DE COULEUR ROUGE FIGURENT UNE DIVINE ÉCRITURE, 2007

Ensemble de quatre dessins aux crayons de couleurs et au stylo bille sur papier
Les quatre dessins sont signés et datés “4/3/2007” au dos
28 x 58,50 cm (10,92 x 22,82 in.)
PROVENANCE :
Acquis directement auprès de l’artiste par l’actuel propriétaire

4 000 / 5 000 €

L’origine de toute l’œuvre de F.B. Bouabré puise à la source d’un événement fondamental de son existence : le 11 mars 1948, “le ciel s’ouvrit devant mes yeux et 7 soleils colorés décrivirent un cercle de beauté autour de leur Mère-Soleil, je devins Cheik Nadro, celui qui n’oublie pas”.

Ce que n’oubliera pas l’artiste ainsi révélé à lui-même, ce sera l’évidence première de ce processus d’autodévoilement du monde. Il cherchera par tous les moyens à en rendre compte dans son œuvre, qui sera ainsi empreinte, dès ses commencements, d’une dimension résolument cosmique.
Témoin attentif de l’universel, l’artiste cherchera également à documenter et retranscrire la mémoire de son peuple, les Bété et, plus généralement, de l’humanité toute entière. Il invente ainsi un alphabet de 448 pictogrammes monosyllabiques pour représenter les syllabes phonétiques, ce qui lui a valu la réputation de “nouveau Champollion”. Par la création de cet alphabet universel, il tente d’en revenir à un état pré-babélique où chaque homme serait désormais en mesure de communiquer avec son semblable, par delà les barrières des langues.
Cette utopie profondément humaniste sera poursuivie avec le projet, commencé dans les années 70, d’une encyclopédie des savoirs planétaires intitulée Connaissance du Monde. Bouabré y consigne, sous la forme de petits dessins réalisés au stylo bille et crayons de couleurs sur du papier cartonné, des signes et des pensées, des fragments de mythes, de sciences et de traditions. Les images sont souvent complétées par une légende qui prend la forme d’un proverbe ou d’une parole de sagesse, par laquelle Bouabré indexe le récit de l’histoire humaine.
Car si Bouabré est certes l’auteur d’une œuvre graphique tout à fait conséquente, il est avant tout l’une des plus importantes figures de l’Afrique contemporaine. Sa pratique est multiforme, le dessinateur se doublant chez lui d’un chercheur, d’un philosophe, d’un religieux, d’un écrivain, d’un conteur et d’un poète… avec à son actif plus d’une centaine de manuscrits divers dont on commence depuis quelques années à distinguer le caractère absolument déterminant.



52

GASTON CHAISSAC

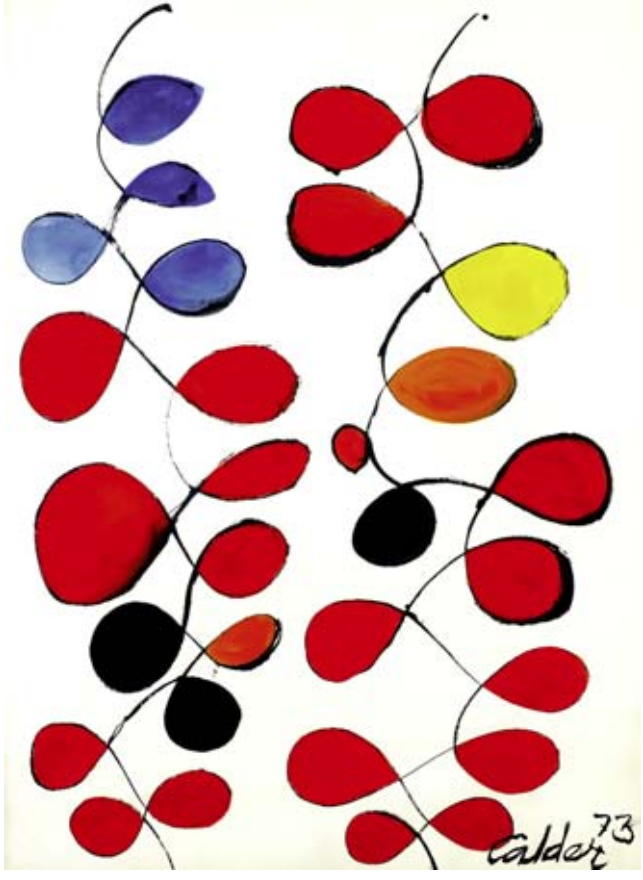
(1910-1964)

PERSONNAGE AUX BRAS ÉCARTÉS, CIRCA 1947/48

Gouache sur papier marouflé sur toile
63 x 49 cm (24,57 x 19,11 in.)
PROVENANCE :
Galerie Iris Clert, Paris
Collection particulière, Paris

Un certificat de Monsieur Thomas Le Guillou sera remis à l’acquéreur (référence G.M. 859)

30 000 / 40 000 €



53

ALEXANDER CALDER
(1898-1976)

COMPOSITION, 1973

Gouache sur papier signé et daté “73” en bas à droite
78 x 57 cm (30,42 x 22,23 in.)

25 000 / 35 000 €



54

ALEXANDER CALDER
(1898-1976)

SANS TITRE

Gouache sur papier
55,50 x 75,50 cm (21,65 x 29,45 in.)

35 000 / 40 000 €

55

JEAN DUBUFFET
(1901-1985)

PIERRE PHILOSOPHIQUE, 1951

Huile sur isorel cloué sur panneau signé et daté “51” en haut à droite
64,50 x 81 cm (25,16 x 31,59 in.)

BIBLIOGRAPHIE :
Max Loreau, Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet, Fascicule VII : “Tables paysagés, Paysages du mental, Pierres philosophiques”, Les Editions de Minuit, 1979, reproduit sous le n° 66 p. 49

120 000 / 150 000 €

“Car le superflu, le sale, l’immonde, le vilain, le bourbeux se parfait en corps spirituel fixe, par le moyen de notre feu. […] Voici quelle est cette pratique : il faut prendre la matière avec toute diligence, la broyer physiquement et la mettre dans le feu, c’est-à-dire dans le fourneau”.
Jean Portanus, lettre concernant la pierre dite philosophique, 1614

En intitulant *Pierres philosophiques* une série de cette “Matériologie” qu’il développe au tout début des années 50, Dubuffet choisit délibérément de placer sa pratique dans la résonance d’une tradition alchimiste et ésotérique. De fait, des ressemblances évidentes se font jour entre la technique qu’il utilise afin de forger ses hautes-pâtes et la fusion alchimiste précédant l’obtention de la pierre philosophale. On sait en effet que l’artiste utilisait différents matériaux, comme le goudron, le ciment, le plâtre, la pierre ou encore l’isorel - un produit industriel isolant composé de fibres de bois compressées - qu’il faisait fondre dans un fourneau afin d’obtenir un mélange malléable qu’il allait ensuite inciser au moyen de différents instruments, truelle, cuiller, ou simplement ses doigts. La pratique de l’artiste, qui transforme des matériaux quelconques en véritable *support* artistique, semble ainsi se concevoir sur le modèle de ce processus alchimique qu’avait célébré le Baudelaire des *Fleurs du mal* : “Tu m’as donné ta boue et j’en ai fait de l’or”.
Mais ce que nous enseigne Dubuffet dépasse la simple mise en parallèle, somme toute assez classique, entre l’œuvre au noir et la création artistique. Si la série des *Pierres philosophiques* se fait le théâtre des “miracles magiques de la matérialité” (Albert Schulze Vellinghausen), c’est que ces tableaux sont un véritable éloge de la matière pour elle-même. Fasciné par la forme des pierres et les croûtes de boue séchée du désert, Dubuffet rêve d’une peinture uniquement composée de boue monochrome, où la matière aurait évacué toute considération chromatique : “Mais toujours pas de couleurs vives, mais toujours peu de couleurs et de sales couleurs innommables, vaguement brunâtres ou grisâtres et coquille d’œuf. […] De même que dans mon dessin je mets en œuvre des façons humbles, misérables, déconsidérées, je veux aussi, pour ce qui est des couleurs, mettre en œuvre des moyens de même sorte” écrit-il en 1947 à Pierre Matisse.
Œuvre profondément métapicturale, ce tableau renoue alors, de manière subtilement ironique, avec un certain iconoclasme moderne (le carré noir sur fond blanc de Malevitch n’est pas loin), à cette différence près que, sur les ruines de la figure, ce n’est plus le triomphe de la matière picturale que l’on célèbre mais celui, plus modeste, de la matière boueuse et concrète du quotidien.





56

JEAN DUBUFFET
(1901-1985)

TERRE PIERREUSE, 1959

Huile et collage sur papier marouflé sur toile signée et datée “59” en bas au centre, contresignée, titrée et datée “59” au dos
45 x 87 cm (17,55 x 33,93 in.)

PROVENANCE :
Maurice Sternberg Gallery, New York
Milton D. Ratner Family Collection, Chicago et New Jersey
The Elkon Gallery, New York
Collection particulière, Italie

EXPOSITIONS :
Summit (New Jersey), Summit Art Center, “Jean Dubuffet”, janv.-févr. 1978, reproduit.
Birmingham, Birmingham Museum of Art, “Jean Dubuffet”, févr.-mars 1979, reproduit.
New York, The Elkon Gallery, Jean Dubuffet, “The first two decades, 1949-1963”, oct. 1986-janv.1987, reproduit.

BIBLIOGRAPHIE :
Max Loreau, Catalogue Intégral des Travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XIV : “Célébration du Sol II, Texturologies, Topographies”, Lausanne 1969, reproduit sous le n° 129 p. 87.

40 000 / 50 000 €

57

JEAN DUBUFFET
(1901-1985)

MIRE G 69 (BOLERO), 1983

Acrylique sur papier entoilé signé du monogramme “J.D” et daté “83” en bas à droite
67 x 100 cm (26,13 x 39 in.)

PROVENANCE :
Galerie Baudouin Lebon, Paris
Collection particulière, Belgique

BIBLIOGRAPHIE :
Max Loreau, Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XXXVI : “Mires”, Les Editions de Minuit, 1988, reproduit sous le n° 61 p. 33

70 000 / 80 000 €



Avec les *Mires*, avant-dernière des grandes séries qui structurent de part en part son œuvre, Dubuffet revient à cette écriture picturale ludique et colorée, proche de l’ornement, qu’il avait inaugurée en 1962 avec le cycle de *L’Hourloupe*. Dans ce projet qui l’occupera plus de douze ans, se délivrait une ivresse visuelle, une expansion vitale où le trait, inspiré des griffonnements automatiques accomplis au téléphone, constituait une sorte de maillage de petits éléments cellulaires colorés.
Comme tous les tableaux de la série des *Mires*, invariablement exécutés sur du papier offset de 67 x 100 cm, marouflés ensuite sur toile, *Mire G 69 (Boléro)* se limite aux tons primaires, en l’occurrence le bleu et le rouge, étalés à même la toile blanche. Le dessin prend possession de l’espace d’une manière nerveuse et désordonnée, où se marque l’influence, plus présente que jamais, de l’art brut. Dubuffet évoque en effet, à propos de cette série, “des coloriages sommaires en à-plats”, proches à la fois des graffitis populaires et d’une écriture enfantine dont on reconnaît la marque dans ces cercles maladroitement tracés, ébauches de têtes qui parsèment ça et là le dessin.
Si cette série s’inscrit bien dans la continuité d’une écriture du paysage qui n’a cessé d’occuper l’artiste depuis ses débuts, une inflexion vers le *Non-Lieux* (titre de la toute dernière série de 1984) y est néanmoins déjà sensible. Le titre générique choisi est à cet égard particulièrement révélateur. S’il peut certes sembler paradoxal de parler de *mire*, cette focalisation du regard sur un point précis dans une étendue continue, à propos de tableaux qui poussent apparemment très loin le modèle du all-over pollockien, c’est que cette opération de *visée* ne cherche pas à saisir le monde avec une précision et une acuité toute objective, mais bien plutôt à inscrire sur la toile un “paysage du mental”. Les *Mires* rêvent une vision où l’objet ne serait plus séparé du regard qui se porte sur lui, “élans énergétiques en incessant mouvement”. Comme l’écrira Dubuffet dans son autobiographie, les *Mires* font valoir “l’idée que l’interprétation que font du monde les humains et qui régit leurs pensées et leur vie quotidienne est entièrement erronée. Y est substitué un regard nouveau, totalement étranger.”

« Rien n'aura eu lieu que le lieu. »
Mallarmé

57A

JEAN DUBUFFET
(1901-1985)

MAIN COURANTE II, 30, 1984

Acrylique sur papier entoilé signé du monogramme "JD" et daté "84" en bas à droite
101 x 135,50 cm (39,39 x 52,84 in.)

BIBLIOGRAPHIE :
Catalogue Intégral des Travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XXXVII : "Non-lieux", Les Editions de Minuit, 1989, reproduit sous le n° 208, p. 88

PROVENANCE :
Waddington Galleries, Londres
Galerie Jeanne Bucher, Paris
Collection particulière, Paris

350 000 / 400 000 €
SANS PRIX DE RÉSERVE

Cette œuvre, qui date du 30 novembre 1984, est l'avant dernière qu'ait peinte Dubuffet. Le premier décembre, cinq mois avant la mort de l'artiste, "Pulsions" viendra clore la série des Non-lieux commencée au mois d'avril, dans un geste de renoncement volontaire où s'indique la valeur testamentaire de cette dernière série.
Mais comment entendre ce "non-lieu" sur lequel s'achève l'œuvre? Faut-il y voir la marque d'un pessimisme radical qui viendrait invalider rétrospectivement l'œuvre accomplie, tenue comme nulle et non avenue ? Tentons plutôt d'y voir l'accomplissement d'une tendance décisive dans l'art de Dubuffet, qui consiste à faire de l'œuvre la manifestation, ou plutôt l'exercice en acte, de la pensée.
Si l'espace pictural se creuse en un "non-lieu", accueille le vide et le non être, c'est en tant que l'œuvre est un "exercice d'entraînement de la pensée à se confronter à un être qu'elle suscite elle-même au lieu qu'il lui soit imposé". Exécutés sur des feuilles invariablement peintes en noir, les Non-lieux procèdent d'une "récusation de la nature objective de l'être. La notion d'être n'y est plus tenue pour irréfutable mais pour relative : rien d'autre qu'une projection de notre pensée, un caprice [...] une sécrétion de celle-ci".
Si l'artiste choisit alors de se taire, d'en briser là en laissant les choses en suspens, c'est qu'il a abordé avec ces dernières expérimentations plastiques de dangereux rivages, où "la différence est oiseuse entre ce qui est et ce qu'on croit être, ou qu'on veut (pour un instant) qui soit" et où la pensée, dépouillée de tout repère, est menacée de folie. C'est, surtout, que cette étrange "idéoplastie" dont témoignent les Non-lieux ne saurait, en dernière instance, s'accommoder d'aucun site : "Quelles peintures faire à ce stade ?" se demande l'artiste, comment saisir les infimes tourbillons labiles d'une pensée corpusculaire où être et non être s'échangent avec une vélocité désarmante ?
C'est dans l'espace paradoxal ouvert par ces interrogations que l'artiste laissera une toute dernière fois, au lieu où toute image se résorbe, œuvrer cette "main courante" seule capable d'animer le corps plastique du dessin et d'en faire une image de la pensée.
Proches en cela des griffonnements d'Hugo ou du "dessin cinématique" de Michaux, les Non-lieux caressent à leur tour, en une ultime étreinte, cette très ancienne utopie graphique : donner corps à la pensée.



“Pendant longtemps il n’existait que de petites presses qu’on réservait aux métaux non ferreux et chers : cuivre, aluminium, bronze. J’étais toujours intéressé par ces paquets et j’en ai même rapporté chez moi, comme Soulages avait ramassé une racine ou un morceau d’écorce d’arbre.”
César

58

CÉSAR
(1921-1998)

COMPRESSION DE COPEAUX DE CUIVRE, CIRCA 1959-1961

Copeaux de cuivres compressés
39,50 x 15,50 x 9 cm (15,41 x 6,05 x 3,51 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, Paris
EXPOSITIONS :
Hannover, Sprengel Museum, “Le Nouveau Réalisme”, 29 septembre 2007-27 janvier 2008, reproduit sous le n°38 p. 76
Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, “Le Nouveau Réalisme”, 28 mars-2 juillet 2007

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n° 5841.

60 000 / 80 000 €
SANS PRIX DE RÉSERVE

Dans un coin de l’usine de Villetaneuse qui lui sert d’atelier, César remarque un jour des compressions de métal issues d’une presse hydraulique utilisée pour le traitement des déchets métalliques. Immédiatement attiré, l’artiste décrit cette rencontre comme un véritable choc visuel : “Ces compressions sont restées chez moi comme des éléments indéfinis, en attente”. Cette découverte annonce, sur un mode mineur mais néanmoins déterminant, le “coup de foudre” de 1958 pour la gigantesque presse de la Société française de ferrailles de Gennevilliers capable de réduire, en quelques instants, des voitures entières en blocs de une tonne.
La *Compression copeaux de cuivre* est l’une des toutes premières pièces que l’artiste réalisera dans la résonance de cette découverte inaugurale. A ce stade, César expérimente le simple plaisir du travail sur l’objet trouvé, qu’il soumet à l’action mécanique de la presse. S’il y a à l’évidence un aspect tout à fait jouissif dans cette mise en forme automatique de la matière, le geste qui pousse César à se servir de la presse n’est pas le signe d’une paresse quelconque mais le point d’aboutissement d’une logique interne à sa pratique de sculpteur : “J’ai eu un comportement de sculpteur, avec un mental de sculpteur ; c’est l’appropriation d’une technique, l’appropriation de la presse : au lieu de souder je presse, au lieu de modeler je soude, au lieu de taper sur un marteau et de faire des saignées dans le marbre je presse.”
De la même manière qu’il relève une “logique interne au matériau”, César nous indique ainsi à quel point son geste, si radical qu’il puisse paraître, s’inscrit dans une logique artistique qui ne sacrifie en aucune façon aux attraits de la facilité ou à la simple provocation. S’il est vrai que la sculpture est une affaire de masse, l’utilisation de la presse permet d’obtenir des effets de présence, de densité et de matière auxquelles ne pourrait prétendre le simple usage des outils traditionnels de l’artiste : “Le jour où j’ai trouvé la possibilité de froisser le métal, j’ai accepté la presse puisqu’avec ma main je ne pouvais pas le faire […]. J’ai beau être fainéant, je n’ai fait que laisser faire à la machine ce que mes mains ne pouvaient pas faire”. Le geste qu’accomplit César avec ses compressions est un pur geste de sculpteur.



59

CÉSAR
(1921-1998)

COMPRESSION DIRIGÉE A, 1960

Bidons métalliques compressés
87 x 53 cm (33,93 x 20,67 in.)

PROVENANCE :
Saidenberg Gallery, New York
Collection particulière, Suisse
Collection particulière, Paris

EXPOSITIONS :
Hannover, Sprengel Museum, "Le Nouveau Réalisme",
29 septembre 2007-27 janvier 2008, reproduit sous le n° 35 p. 74
Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, "Le Nouveau Réalisme",
28 mars-2 juillet 2007, reproduit
New York, Saidenberg Gallery, "César, Sculpture 1953-1961", 1961,
reproduit au catalogue, n° 20
London, Hayward Galleries, "César, recent sculptures", 1960,
reproduit au catalogue, n° 24

BIBLIOGRAPHIE :
Denyse Durand-Ruel, "César, Catalogue Raisonné, Volume I,
1947-1964", Editions de La Différence, Paris 1994, reproduit sous le
n° 351 page 292

200 000 / 250 000 €
SANS PRIX DE RÉSERVE

Si les premières compressions sont en grande partie tributaires d'une esthétique de l'objet trouvé, ce qui a souvent incité à croire que César déléguait à la machine son autorité artistique, l'apparition des *Compressions dirigées* en 1960 rétablit de manière évidente la place de l'artiste dans un processus qui semble à première vue l'évincer. En choisissant avec soin les matériaux, en réglant la pression de la machine, en procédant, dans une phase que l'on pourrait dire de "post-production", à des ajouts, des coupes ou des assemblages, César affirme son rôle de premier plan dans la fabrication des compressions : "Je visualisais ce qu'elle faisait ; A moi de contrôler, de savoir si ce paquet froissé correspondait ou non à ce que je désirais, s'il fallait en retrancher ou en ajouter." Surtout, avec ses *Compressions dirigées*, César expérimente ce qu'il appelle la "compression plate", cette réduction des matériaux à une simple plaque de métal relativement fine qui rappelle la série des plaques commencée en 1957. Les *Compressions dirigées* s'inscrivent en effet dans une double filiation au regard des productions antérieures de l'artiste. Elles participent d'une part de cette pratique de la soudure inaugurée dans les sculptures en fer des premières années, et renouent d'autre part avec le problème, fondamental pour César, de la frontalité de l'œuvre, qui fut abordé dans les plaques et les tiroirs de la fin des années 50. Un cheminement logique conduit des sculptures en métal soudé aux plaques puis aux compressions, si l'on se rappelle que les plaques utilisaient déjà des fragments d'éléments compressés, soudés les uns aux autres. César déclarait ainsi à leur propos : "Je me servais de pièces de rebut, de morceaux de carrosserie froissée plus ou moins gros, et toutes sortes de déchets qui me tombaient sous la main."
Mais si l'on retrouve à l'évidence dans les charges compressées issues de la machine des effets d'assemblage et de soudure qui rappellent les plaques, cette proximité se joue également à un niveau figural - ce qui ne saurait que renforcer la certitude d'une intervention active du sculpteur dans le processus de compression. Quelques instants d'attention suffisent en effet pour rapprocher cette *Compression dirigée A* de la fameuse plaque *Hommage*, réalisée la même année, et présentant en son centre une forme de *berlingot* fendu - c'est d'ailleurs le titre d'une autre plaque - évoquant sans équivoque aucune le sexe féminin.





60

JACQUES VILLEGLÉ
né en 1926

LES TERNES, (LETTRES JAUNES SUR FOND ROUGE), JUILLET 1957

Affiches lacérées marouflées sur toile
signée, titrée et datée “juillet 57” au dos
56 x 71 cm (21,84 x 27,69 in.)

PROVENANCE :
Galerie Patrice Trigano, Paris
Collection particulière, Paris

EXPOSITIONS :
Paris, Galerie Patrice Trigano, FIAC, 2007
Bruxelles, “Art Brussels”, Galerie Patrice Trigano, 1999
Krefeld, Museum Hause Lange, “Villeglé, Rétrospective, 1949-1972”, 1972, reproduit au catalogue
Stockholm, Moderna Museet, “Villeglé, Rétrospective, 1949-1971”, 1971, reproduit au catalogue p. 4

BIBLIOGRAPHIE :
Catalogue Thématique des affiches lacérées de Villeglé, vol. III, “La lettre lacérée (1949-1962)”, Editions Marval, 1990, reproduit en couleurs p. 29
Nous remercions Madame Valérie Villeglé de nous avoir confirmé l’authenticité de cette œuvre

110 000 / 150 000 €
SANS PRIX DE RÉSERVE



61

JACQUES VILLEGLÉ
né en 1926

CARREFOUR-ALGÉRIE-ÉVIAN, 26 AVRIL 1961

Affiches lacérées marouflées sur toile signée, titrée et datée “mercredi 26 avril 1961” au dos
78 x 65 cm (30,42 x 25,35 in.)

EXPOSITIONS :
Paris, Galerie Patrice Trigano, FIAC, 2007
Paris, Espace EDF Electra, “Voyages d’artistes-Algérie 03”, 2003, reproduit sur un dépliant en couleurs
Paris, Musée d’Histoire Contemporaine-BDIC, 1992
Krefeld, Museum Hause Lange, “Villeglé, Rétrospective, 1949-1972”, 1972
Stockholm, Moderna Museet, “Villeglé, Rétrospective, 1949-1971”, 1971, reproduit p. 7

BIBLIOGRAPHIE :
Odile Felgine, “Jacques Villeglé”, Editions Linda et Guy Pieters, 2007 reproduit p. 117
N.A, “L’estampille”, octobre, Dijon, reproduit en couleurs p. 75
Valérie de Maulmin, “Connaissance des Arts”, octobre 2007, reproduit p. 130
Magazine Air France, février 2004, reproduit p. 146
Yasmine Youssi, “Zurban”, 7-13 janvier 2004, reproduit en couleurs
“Photographier la guerre d’Algérie”, Marval, 2004, reproduit p. 154
Natacha Wolinski, “Le journal du Dimanche”, 21 décembre 2003, reproduit
L.B., “Télérama sortir”, 17-23 décembre 2003, reproduit
Daphné Tesson, “A nous Paris”, 15-21 décembre 2004, reproduit p. 3 et 13
Laurence Bertrand-Dorléac, catalogue “La France en guerre d’Algérie”, Nanterre, 1992, reproduit en couleurs p. 205
Cette œuvre sera reproduite dans le prochain Catalogue Raisonné “Politique”, Editions Ides et Calendes, 2008, sous le n° PO 34 à paraître au printemps prochain.
Nous remercions Madame Valérie Villeglé de nous avoir confirmé l’authenticité de cette œuvre

130 000 / 150 000 €
SANS PRIX DE RÉSERVE

« Je suis moi-même une espèce de collectif, du fait que mon nom est pluriel. »
Raymond Hains

62

RAYMOND HAINS
(1926-2005)

COUCOU BAZAR (DUBUFFET), 1973

Affiches lacérées, marouflées sur toile signée et datée “1973” en bas à droite
91 x 85 cm (35,49 x 33,15 in.)
PROVENANCE :
Collection André Morain, Paris
Collection particulière, Belgique

40 000 / 60 000 €

Depuis 1949, Raymond Hains et Jacques Villeglé arrachent des affiches dans les rues de Paris. Ces “*tableaux de passants anonymes*” portent un coup mortel au lyrisme personnel, l’affiche lacérée n’étant que la résultante des mauvais traitements infligés par les promeneurs ou les intempéries. “*Je suis moi-même une abstraction personnifiée*”, affirmait à ce titre Raymond Hains, converti en opérateur neutre ou en “auteur générique” chargé de mettre en scène “*l’expression esthétique de l’inconscient collectif*”.
Comme Dubuffet rendait hommage aux artistes exclus du panthéon culturel hérité, Raymond Hains célèbre avec *Coucou Bazar* tous les acteurs inconnus de la poésie des rues. Mais il inscrit aussi à la fête tous les artistes et les galeristes du quartier Saint-Germain considéré comme le centre de la création dans les années 1960. Le tableau offre donc à voir un petit théâtre, à l’image des 175 tableaux animés de Dubuffet dont le spectacle, *Coucou Bazar*, fut représenté à Paris au festival d’automne en novembre 1973. A l’instar de Jean Dubuffet, l’affiche collective exploite une nouvelle connexion entre la poésie, le théâtre et les arts visuels.
La présence, dans l’image, de phrases mutilées et de mots déchiquetés inscrit l’affiche dans le droit fil des préoccupations des lettristes comme Isidore Isou et Camille Bryen. Initiateurs des “*poèmes à dé-lire*”, ils privilégiaient l’aspect plastique et sonore du texte au détriment de son intelligibilité immédiate.



« L'art contemporain nous enseigne que se promener sur la terre est encore plus insensé que de marcher sur la lune. »
Raymond Hains

63

RAYMOND HAINS
(1926-2005)

VIVE LA R, 1973

Arrachage d'affiches marouflées sur toile signée et datée "1973" en bas à droite, contresignée, titrée et datée "1973" au dos
101 x 65 cm (39,39 x 25,35 in.)
PROVENANCE :
Collection André Morain, Paris
Collection particulière, Belgique
EXPOSITION :
Paris, Centre Georges Pompidou, "Raymond Hains, la Tentative", 27 juin-3 septembre 2001
BIBLIOGRAPHIE :
Pierre Leguillon, "J'ai la mémoire qui planche Raymond Hains", Centre Georges Pompidou, Editions du Centre Georges Pompidou, 2001, reproduit au catalogue p. 175

30 000 / 40 000 €

La récolte d'affiches lacérées par les passants fut associée, dès 1949, à un acte politique. Né dans les ruines de l'après guerre, ce travail de collecte rend hommage à l'activité clandestine des poseurs d'affiches et de leurs bourreaux anonymes. Mais il s'agit aussi, pour Hains, d'escamoter tous les discours imposés par l'affiche publicitaire ou propagandiste.
Ce geste de refus, Hains et Villeglé l'avaient déjà mis en scène en 1961, en exposant sous le titre "La France déchirée", des affiches lacérées du FLN ou de l'OAS, collées illégalement pendant la nuit et déchirées le matin par les fidèles du gouvernement. Témoin des tensions politiques qui agitent la France, l'affiche met en pièces les tracts et les slogans les plus édifiants ou les plus enthousiastes.
Grâce à l'amputation des lettres, l'affiche "*Vive la R*" apparaît parfaitement ambiguë. On serait tenté d'y lire l'exclamation consacrée "*Vive la République*", l'affiche désavouant de manière ludique tout type d'éloge gouvernemental. Mais le reste de l'affiche suggère bien plutôt l'annonce d'un spectacle à venir : "*Prochainement vous pou…*", comme si le politique était contaminé par le spectaculaire. Les mots déchirés ou recouverts génèrent une production inédite et libertaire du sens, permettant d'échapper aux communiqués coercitifs saturant nos murs et de s'affranchir du même coup de ce que les lettristes nommaient "la police des mots".



64

JACQUES VILLEGLÉ

né en 1926

GAÎTÉ/MONTPARNASSE - RUE DU DÉPART, 7 MAI 1987

Affiches lacérées marouflées sur toile signée en bas à droite, titrée et datée “7 mai 1987” au dos
250 x 217 cm (97,50 x 84,63 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris
Collection particulière, Lille

EXPOSITIONS :

Lille, Musée de l’Hospice Comtesse, “Secrets de collections lilloises”, 19 décembre 2007-10 février 2008, reproduit p. 17
Vitré, salle du Temple, “Hains, Villeglé, Dufrêne”, 1992
Nantes, C.R.D.C., “Les peintures, collection J. & J. Branchet”, 1988
La Roche-sur-Yon, Musée Municipal, “Les Peintures, Collection J. & J. Branchet”, 1988
Saint-Nazaire, Galerie des Franciscains, “Collection J. & J. Branchet”, 1988
Grenoble, Magasin, Centre National d’Art, “Villeglé”, 1988

BIBLIOGRAPHIE :

Jacques Villeglé “Canal”, octobre-novembre, Levallois-Perret, 1987, reproduit p. 15
Nantes, “Face-B”, janvier-avril 1988, reproduit p. 58
Quang-Tri Tran Diep, “Lyon-Libération”, 3 octobre 1988, Lyon
Bernard Lamarche-Vadel, “Villeglé, la présentation en jugement”, Editions Marval-Galerie Fanny Guillon-Laffaille, Paris, reproduit p. 93
Catalogue “L’amour de l’Art”, Halle Tony Garnier, Lyon, 1991, reproduit p. 273
Catalogue “Secrets de collections lilloises”, Rotary Club, Lille, 2007 reproduit p. 57
Linda et Guy Pieters Editions, Saint-Martens-Latem, “Monographie”, 2007, reproduit p. 400

Nous remercions Madame Valérie Villeglé de nous avoir confirmé l’authenticité de cette œuvre

60 000 / 80 000 €



65

CÉSAR
(1921-1998)

VÉNUS DE VILLETANEUSE, 1962-1981

Bronze à patine brune signé en bas à droite sur la terrasse numéroté 6/8 au dos
Fondeur Bocquel
180 x 62 x 52 cm (70,20 x 24,18 x 20,28 in.)

PROVENANCE :
Collection particulière, Paris

EXPOSITIONS :
São Paulo, Museu Brasileiro da Escultura Narilisa Rathsam, 6 avril-30 mai 1999, un exemplaire similaire reproduit au catalogue p. 92
Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, “César”, 10 juin-19 octobre 1997, un exemplaire similaire reproduit au catalogue p. 112
Monte-Carlo, Monaco, Festival International des Arts, “César à Monte-Carlo”, 31 mai-30 septembre 1994, un exemplaire similaire
Sète, Musée Paul Valéry, “César Les Bronzes”, un exemplaire similaire
Dunkerque, Musée d’Art Contemporain, “César; 1955-1985”, 1985, un exemplaire similaire
Paris, Musée de La Poste, “César”, 1984, un exemplaire similaire
Paris, Pavillon des Arts, “César” 1983, un exemplaire similaire
Franconville, Hall de la Mairie, Parc Cadet de Vaux, “11 Sculpteurs à Franconville” 1983, un exemplaire similaire
Tokyo, Seibu Museum of Art, “César”, 1982, un exemplaire similaire
Liège, Musée d’Art Moderne, Parc Boverie, “César”, 1982, un exemplaire similaire
Roubaix, Hôtel de Ville, “César, rétrospective”, 1981, un exemplaire similaire
Cabriès-en-Provence, “César, rétrospective”, 1981, un exemplaire similaire
Brest, “César, rétrospective”, 1981, un exemplaire similaire
Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, “César, rétrospective des sculptures”, 1976, un exemplaire similaire
Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen, “César, rétrospective des sculptures”, 1976, un exemplaire similaire
Knokke-le-Zout, Casino, “César, rétrospective des sculptures”, 1976, un exemplaire similaire
Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture, “César, rétrospective des sculptures”, 1976, un exemplaire similaire
Genève, Musée Rath, “César, rétrospective des sculptures”, 1976, un exemplaire similaire
Pittsburg, Pennsylvania, Carnegie Institute, 1964, un exemplaire similaire
Gent, Musée des Beaux-Arts, “Figuration et Défiguration”, 1964, un exemplaire similaire
Kassel, Documenta III, un exemplaire similaire
Londres, Tate Gallery, “10 ans peintures & sculptures”, un exemplaire similaire
Paris, Musée des Arts Décoratifs, “Trois sculpteurs, César, Roël d’Haese, Ipousteguy”, 1965, un exemplaire similaire
Montréal, Pavillon Français Exposition Internationale, 1967, un exemplaire similaire
Marseille, Musée Cantini, “César”, 1966, un exemplaire similaire reproduit au catalogue
Cannes, Galerie Madoura, “César, 1955-1966”, un exemplaire similaire
Amsterdam, Stedeljik Museum, “César”, 1966, un exemplaire similaire
Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum, “César”, 1966, un exemplaire similaire reproduit au catalogue n°17
Zeist, Park Keukenhof, “Sculptures en plein air, 1965, un exemplaire similaire
Paris, Galerie Claude Bernard, “Trois sculpteurs, César, Roël d’Haese, Ipousteguy”, 1963, un exemplaire similaire

BIBLIOGRAPHIE :
Pierre Restany, “César”, Editions de La Différence, Paris 1988, un exemplaire similaire reproduit p. 189
Jean-Charles Hachet, “César ou les métamorphoses d’un grand art”, Editions Varia, Paris 1989, un exemplaire similaire reproduit p. 49 n° 94
Bernard-Henri Levy, “César”, Les Bronzes, Editions de La Différence, 1991, un exemplaire similaire reproduit p. 30

230 000 / 280 000 €



"La femme tient un grand rôle dans la mythologie quotidienne de César, mais à l'inverse du sculpteur qui modèle dans le plâtre ou la terre il ne pétrit pas les formes [...], il recompose morphologiquement la femme, organe par organe, de l'intérieur vers l'extérieur, avec son squelette, ses artères, ses veines."
François Pluchart

S'il y a bien une chose dont témoigne la riche carrière artistique de César, c'est le refus farouche de l'enfermement au sein d'une pratique ou d'une technique donnée. Ainsi, en 1962, alors que la renommée croissante de ses compressions aurait pu lui assurer une reconnaissance facile, César refuse d'être là où on l'attend et renoue avec la tradition des grandes sculptures humaines en métal soudé qu'il avait inaugurée dans les années 50 avec la série des *Nus* (1954) puis l'*Homme de Villetaneuse* (1957) et *Ginette* (1958). Plus qu'un retour en arrière, César voit dans la production de ces grandes pièces que sont la *Vénus de Villetaneuse* (1962), l'*Hommage à Léon* (1964), la *Victoire de Villetaneuse* (1965) et enfin la *Pacholette* (1966) la conclusion d'un cycle. Ce sera en effet la dernière fois qu'il utilisera la technique de la soudure à l'arc, si caractéristique de cette première manière "mosaïste" qui procède par ajouts successifs de bouts de ferraille.
Or la *Vénus de Villetaneuse* prend, dans cette généalogie, une importance toute particulière : "Domptant en peu d'années cette technique de mosaïste sans muraille, César passe des insectes à carapace et des arêtes de poissons à de grandes formes libres et puissantes qu'un feu sacré anime [..]. La *Vénus de Villetaneuse*, Déesse-mère, les réunit tous sous son égide et clôt leur généalogie".
Cette œuvre réussit le tour de force de concilier les impératifs a priori contraires d'un acquiescement à la tradition - sous la forme de ce motif absolument classique qu'est la représentation de la femme sous les traits de la déesse de la beauté - et d'une revendication de modernité - le toponyme Villetaneuse faisait ici clairement référence à l'intégration par César d'une technique industrielle dans sa pratique artistique. Ce qui aurait pu n'être qu'un oxymoron stérile, ce pari fou d'unir l'antique et le moderne au sein d'une même œuvre produit en réalité un petit miracle : une réalisation d'une grande cohérence formelle et qui laisse affleurer, dans la rondeur de son ventre, de ses flancs et de ses seins, les multiples couches sédimentées de la représentation de la femme éternelle.
S'il y a bien une vie des formes, elle s'agite au creux de cette Vénus qui, beaucoup plus qu'un pied de nez de César à l'Académisme de sa jeunesse ou qu'une simple manière de brouiller les pistes au moment des compressions invente ce qu'on a, dans un tout autre contexte, appelé la tradition du moderne.



Détail



66

ARMAN
(1928-2005)

LA TÊTE ET LA QUEUE DU DRAGON, 1963

Stèle de fourchettes soudées
Pièce unique
73 x 20 x 20 cm (28,47 x 7,80 x 7,80 in.)
PROVENANCE :
Ancienne collection Betty Barman, Bruxelles
Collection particulière, Bruxelles
EXPOSITION :
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, “Arman”, 17 février-6 mars 1966, reproduit au catalogue sous le n°41
BIBLIOGRAPHIE :
Denyse Durand-Ruel, “Arman”, Catalogue Raisonné III, Editions de La Différence, 1994, reproduit sous le n°89 p.51

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Arman sous le n° APA#8005.63.010 avec la collaboration de Madame Corice Canton Arman

40 000 / 50 000 €



67

JEAN-PIERRE RAYNAUD
né en 1939

PSYCHO-OBJET, 1967

Assemblage : polyester, métal, tôle émaillée, plastique signé et daté “67” au dos
55 x 45 x 8 cm (21,45 x 17,55 x 3,12 in.)
PROVENANCE :
Galerie Mathias Fels, Paris
Galerie Yvon Lambert, Paris
Collection particulière, Paris
EXPOSITION :
Paris, Galerie Mathias Fels, “Accrochage”, 1968
BIBLIOGRAPHIE :
Gladys C. Fabre, préface Georges Duby, 1986, reproduit
Denyse Durand-Ruel, “Jean-Pierre Raynaud”, Catalogue Raisonné 1962-1973, Tome 1, Editions du Regard, 1998, reproduit sous le n°138 p.78

70 000 / 90 000 €

“Jean-Pierre Raynaud et la conscience de soi : il y a quelque chose d’indépassable dans cette solitude glaciale, un accent définitif, un ton souverain assez unique dans le monde relatif de l’art et qui a l’avant-goût de l’absolu”
Pierre Restany

« Je crois que dans le désir d'accumuler il y a un besoin de sécurité, et dans la destruction, la coupe, se trouve la volonté d'arrêter le temps. »
Arman, 1964.

68

ARMAN
(1928-2005)

LES PETITES MAISONS, 1962

Coupe de violon dans son étui sur panneau de bois signé en bas à droite
132 x 83 x 13 cm (51,48 x 32,37 x 5,07 in.)

PROVENANCE :
Sidney Janis Gallery, New York
Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon, Paris
The Mayor Gallery, Londres
Collection particulière, Londres
Collection particulière, Paris

EXPOSITIONS :
Paris, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, "Nouveau Réalisme", mai-juin 1997
Londres, The Mayor Gallery, "Arman, 1955/1989", reproduit dans le catalogue de l'exposition, 1975
Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, "Arman, Selected Works: 1958-1974", 1975
Des Moines, Des Moines Art Center, "Arman, Selected Works: 1958-1974", 1975
Seattle, Henry Art Gallery, "Arman, Selected Works: 1958-1974", 1974
La Jolla, USA, La Jolla Museum Contemporary Art, "Arman, Selected Works: 1958-1974", 1974,
New York, Sidney Janis Gallery, "Arman", 1963

BIBLIOGRAPHIE :
Jan van der Marck, "Arman", Abbeville Press, 1984, reproduit p. 44, n° 61
Bernard Lamarche-Vadel, "Arman", Editions de La Différence, Paris 1987, reproduit p. 121
Denyse Durand-Ruel, "Arman, Catalogue Raisonné II", Editons de La Différence, Paris 1991, reproduit sous le n° 283 p.148

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Arman sous le n° APA#8305.62.014 avec la collaboration de Madame Corice Canton Arman

400 000 / 450 000 €
SANS PRIX DE RÉSERVE

Depuis 1961, Arman soumet à sa pulsion agressive divers objets qu'il entreprend de briser par la coupe, la calcination ou la pétrification. Ces procédures de destruction innovent sur le terrain des Colères qu'elles poursuivent par d'autres moyens. Parce que les Colères rompent avec les codes de l'échange courtois et de la mondanité (qui musellent tout écart pulsionnel), elles constituent une "*menace à l'équilibre du sujet et de la société*"[1].

Les petites maisons se situent à la fois sur le terrain des accumulations et des coupes. Arman tranche l'extrémité des violons dans leurs étuis et les agglutine sur un panneau de bois. Des "*petites maisons*" émergent de ces débris, comme si l'objet détruit engendrait son envers, un objet construit. Aussi, Arman porte le processus de destruction à un point ultime puisque il s'annule lui-même. L'artiste manifeste également un souci de composition qui s'apparente à du "*cubisme appliqué*" : les cubistes ont morcelé les objets comme Arman a réduit la musique au silence. Il s'en explique ainsi : "*il y a une logique dans la destruction : si on casse une caisse rectangulaire on obtient une composition cubiste ; si on casse un violoncelle on aboutit à un résultat romantique.*"

Par-delà l'éventuel hommage aux *Guitares* de Picasso, on s'est souvent demandé pourquoi les colères et les coupes s'exerçaient de manière privilégiée contre les instruments de musique. Restany prétend qu'il "*faut sans doute y voir la projection agressive du sur Moi de l'artiste sur la personnalité introvertie de sa femme musicienne*". Mais dans *Les petites maisons*, la coupe est une accumulation : le geste est pérennisé par sa fixation sur une plaque de bois, de façon à protéger et conserver une émotion à un instant du temps. En représentant un événement destructeur, Arman suspend le temps et le mouvement de création et de décréation qu'il anime.



69

ARMAN

(1928-2005)

CYCLOFIAT, 1960

Phares de vélos dans boîte en bois
70 x 40 x 13 cm (27,30 x 15,60 x 5,07 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

EXPOSITIONS :

Paris, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois "No comment", 20 janvier-24 février 2006
Paris, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois "Le Nouveau Réalisme", mai-juin 1997
Zurich, Pavillon Werd, "Arman Retrospektive", 1986, reproduit p.43, n° 13
Parma, Palazzo Sanvitale, "Arman", 1984, reproduit p.44, n° 13
Objekte, Retrospektive 1955-1983" 1984, reproduit p.40, n° 12
Lugano, Museo Civico de Belle Arti, Villa Ciani, "Arman, Parade der Dunkerque, Musée d'Art Contemporain, "Arman, Parade der Objekte, Retrospektive 1955-1983", 1984, reproduit p.28, n° 11
Antibes, Musée Picasso, "Arman, Parade der Objekte, Retrospektive 1955-1983", 1983, reproduit p.28, n° 11
Tübingen, Kunsthalle, "Arman, Parade der Objekte, Retrospektive 1955-1982", 1983, reproduit p.40, n° 11
Tel Aviv, Tel Aviv Mueum, "Arman, Parade der Objekte, Retrospektive 1955-1982", 1982
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, "Arman, Parade der Objekte, Retrospektive 1955-1982", 1982, reproduit p.40, n° 11
Hannover, Kunstmuseum, "Arman, Parade der Objekte, Retrospektive 1955-1982", 1982, reproduit p.40, n° 11
Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, "Arman, Selected Works: 1958-1974", 1975, reproduit sous le n° 6
Des Moines, Des Moines Art Center, "Arman, Selected Works: 1958-1974", 1975, reproduit sous le n° 6
Seattle, Henry Art Gallery, "Arman, Selected Works: 1958-1974", 1974, reproduit sous le n° 6
La Jolla, USA, La Jolla Museum Contemporary Art, "Arman, Selected Works : 1958-1974", 1974, reproduit sous le n° 6
New York, J. Gibson Gallery, "Arman", 1973, reproduit dans le catalogue de l'exposition p.22
Paris, Galerie l'Œil, "Les Moments d'Arman", 1972, reproduit sous le n° 13 p. 27

BIBLIOGRAPHIE :

"L'Oeil", n° 206/207 reproduit p. 27 sous le n° 13
Jan van der Marck, "Arman", Abbeville Press, 1984, reproduit p. 65 sous le n° 61
Bernard Lamarche-Vadel, "Arman", Editions de La Différence, Paris 1987, reproduit p. 86
Denyse Durand-Ruel, "Arman, Catalogue Raisonné II", Editions de La Différence, Paris 1991, reproduit sous le n° 71 p. 40 et sur la couverture

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Arman sous le n° APA#8002.60.009 avec la collaboration de Madame Corice Canton Arman

200 000 / 220 000 €
SANS PRIX DE RÉSERVE

"Après mon vide, le plein d'Arman. Il manquait à la mémoire universelle de l'art cette momification décisive du quantitativisme"
Yves Klein

Cyclofiat fut réalisé la même année que le célèbre *Manifeste du Nouveau Réalisme* dans lequel Restany professait "*l'appropriation immédiate et directe de la réalité objective, à travers un aspect de sa totalité*". Parodie de la peinture archéologique mais prise dans sa dimension prospective, la procédure accumulative exprime l'inquiétante invasion des déchets dans la société industrielle. En ce sens, "tout objet manufacturé est susceptible de parvenir un jour ou l'autre au statut d'objet accumulé", déclare l'artiste.

Cyclofiat s'inscrit au carrefour de deux séries accumulatives. La première est consacrée aux objets locomoteurs, de la machine primaire (chaussure, bicyclette) à la machine complexe (voiture, tank, locomotive) dont le mouvement est augmenté par le nombre. La seconde s'intéresse aux objets technos et aux pièces mécaniques, de l'appareil photo à la perceuse, du téléphone à la radio. Arman agglutinera aussi les luminaires (ampoules, catadioptres, et ici, lampes de vélos).

D'après Arman, l'accumulation et la mise en boîte de ces rebuts relèvent moins d'un esprit sociologique que d'une démarche esthétique. Dans ces surfaces, "*l'élément unique dans son choix se trouve être une proclamation monotypique bien que plurale par son nombre et donc très proche des démarches monochromes d'Yves Klein*". Il ne s'agit donc pas tant de réfléchir sur le statut de l'objet calamiteux (vieilles lampes, fourchettes, tenailles, hélices, brûleurs de cuisinière, réveils usagés), ici déchu de sa valeur d'usage au profit du seul empire comptable, que d'envisager la concentration expressive et quasi abstraite de l'ensemble : "*rappelons la phrase historique, dit Arman : mille mètres carrés de bleu sont plus bleu qu'un mètre carré de bleu, je dis donc que mille compte-gouttes sont plus compte-gouttes qu'un seul compte-goutte*". Aussi peut-on affirmer, avec Bernard Lamarche-Vadel qu'"*Arman, nouveau réaliste, est un pur abstrait*"[2].

[1] Bernard Lamarche-Vadel, Arman, Paris, La Différence, 1999.
[2] Bernard Lamarche-Vadel, Arman, Paris, La Différence, 1999.



70

CÉSAR
(1921-1998)

EXPANSION N° 5, 1969

Mousse de polyuréthane expansé peinte en bleu
206 x 120 x 107 cm (80,34 x 46,80 x 41,73 in.)
PROVENANCE :
Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon, Paris
Collection particulière, Paris
EXPOSITIONS : (sélection) :
Hannover, Sprengel Museum, "Le Nouveau Réalisme", 29 septembre 2007-27 janvier 2008, reproduit sous le n°147 p. 218
Paris, les Galeries Nationales du Grand Palais, "Le Nouveau Réalisme", 28 mars-2 juillet 2007
São Paulo, Museu Brasileiro da Escultura Narilisa Rathsam, 6 avril-30 mai 1999, reproduit p. 158
Milan, Palazzo Reale, "César", 15 mai-12 juillet 1998, reproduit p.39.
Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, "César", 10 juin-19 octobre 1997, reproduit en couleurs p.129
Taipei, Fine Arts Museum, "César, une rétrospective", 21 décembre 1996-2 mars 1997, reproduit en couleurs p.127.
Marseille, Centre de la Vieille Charité, "César, œuvres de 1947 à 1993", 11 juillet-12 septembre 1993, reproduit en couleurs p.123
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, "César, rétrospective des sculptures", 25 novembre 1976-23 janvier 1977
BIBLIOGRAPHIE : (sélection) :
Pierre Restany, "César", Editions de La Différence, Paris 1988, reproduit en couleurs p.223
"César", Editions Galerie Enrico Navarra, Paris 1996, reproduit en couleurs

400 000 / 450 000 €
SANS PRIX DE RÉSERVE





Galerie Mathias Fels, 1967 : réalisation et partage d'une expansion en public

"Grâce à l'apport de mes recherches techniques, la surface s'est mise à jouer un rôle qui n'était pas simplement de protection. La peau est stratifiée, mastiquée, poncée, laquée, lustrée. On recouvre la pièce d'une couche de laine de verre. Lorsque c'est sec, cela forme une véritable carrosserie [...]. Lorsqu'on a fait ça on passe plusieurs couches de laque. La laque vinylique est un produit visqueux et transparent et on a la liberté de la charger plus ou moins en couleur [...]. On lisse les deux dernières couches transparentes et la lumière a l'air de venir de l'intérieur de la pièce. On a l'impression que la pièce est profonde. Ça vient du cœur, couche par couche."
César

A l'occasion d'une étude pour la réalisation d'un moulage géant de son pouce, César est amené, en 1965, à expérimenter les propriétés du polyuréthane expansé, sorte de résine liquide qui cristallise à l'air libre en augmentant considérablement en volume. La découverte des propriétés de ce matériau sera déterminante pour l'artiste qui est fasciné par la qualité de présence de cette coulée de mousse qui prend forme sous ses yeux. Si l'on se souvient que l'"effet de présence" est posé par César comme qualité première de toute sculpture, la série des *Expansions* qu'il réalise à partir de 1967, loin d'apparaître comme une sorte de contre-pied radical - notamment par rapport aux compressions - se laisse appréhender dans la perspective absolument logique d'une œuvre qui cherche à explorer le langage de la matière sous toutes ses formes possibles. Si César juxtapose deux langages à première vue radicalement différents, la compression et l'expansion, c'est qu'il y voit deux versants d'un même phénomène : le travail pur de la matière hors de toute intervention humaine.
Il faut cependant préciser quelque peu ce propos. De la même manière que la fascination pour les compressions de métal puis d'automobiles avait conduit César à reprendre à son compte, en *l'orientant,* le travail de formatage de la matière obtenu grâce à la presse industrielle, la réaction chimique produite par le polyuréthane, matériau capable de sécréter sa propre forme, va être exploitée de manière concertée par le sculpteur.
César soumet les expansions à plusieurs opérations dans lesquelles s'indique son autorité artistique.
Rappelons qu'à l'origine les expansions étaient présentées comme des happenings, un rituel de participation collective au terme duquel elles étaient détruites et partagées entre les spectateurs. L'artiste avait donc un rôle non négligeable en ce qu'il fragmentait et répartissait l'œuvre, faisant de ce grand corps plastique le substrat d'une multiplicité de petits morceaux dans laquelle l'expansion survivait au-delà de la performance. Puis l'intervention de l'artiste dans le processus de constitution même de l'œuvre s'est faite beaucoup plus précise et déterminante. Dans un premier temps, César retravaille la forme obtenue au terme du processus d'expansion : les coulées de mousse solidifiées sont remoulées, polies et recouvertes de couches de laque vinylique qui constituent "une peau nacrée et lumineuse" qui donne à l'œuvre "la qualité d'un marbre moderne". (D. Abadie).
Dans un second temps, César intervient en amont du processus, dans un geste qui rappelle en tout point celui des compressions dirigées. Il choisit ainsi de répandre la substance sur un support non plan, de sorte que la coulée épouse les contours d'une forme choisie à l'avance.
L'Expansion n°5 garde ainsi la trace du mouvement vertical dont elle est issue. Le résultat solidifié en est une forme érigée, très évidemment phallique, qui contraste avec les traditionnelles expansions horizontales. Ici, la matière n'indique plus la prise de possession d'un espace, la conquête lente et patiente d'un territoire, mais fait plus directement figure de geste métonymique par lequel l'artiste, qui avait déjà organisé l'érection de son pouce géant, affirme fièrement sa présence. Autoportrait déplacé que cette expansion verticale, aux doux reflets bleutés, qui s'impose par l'évidence de sa présence (plus de deux mètres de haut) et n'est pas sans rappeler l'interrogation étrangement anthropomorphique que proposent certaines œuvres du minimalisme américain.



Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1976 : vue de l'exposition César

71 Pas de lot

72

CÉSAR
(1921-1998)

LA PACHOLETTE, 1966-1990

Bronze à patine soudé brune signé en bas au milieu sur la terrasse et numéroté 8/8 au dos
Fondeur Romain Barelier
Il s'agit d'un tirage de 8 ex + 4 EA
190 x 200 x 200 cm (74,10 x 78 x 78 in.)

PROVENANCE :
Atelier de l'artiste

EXPOSITIONS :
Sao-Paulo, Museu Brasileiro da Escultura Narilisa Nathsam, 6 avril-30 mai 1999, un exemplaire similaire reproduit p. 77
Marseille, Centre de la Vieille Charité, "César, œuvres de 1947 à 1993", 11 juillet-12 septembre 1993, un exemplaire similaire reproduit p. 110

BIBLIOGRAPHIE :
Pierre Restany "César", Editions de la Différence 1988, un exemplaire similaire reproduit p. 211
Jean-Charles Hachet, "César ou les métamorphoses d'un grand Art", Editions Varia, 1989, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 96 p. 50
"César", Editions Galerie Enrico Navarra, Paris 1996, reproduit en couleur page 88 et 89.
Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n° 392 et sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en préparation avec l'accord de Madame Stéphanie Busuttil

300 000 / 400 000 €

La *Pacholette* se situe au croisement de deux traditions dans le vocabulaire formel de César. Elle s'inscrit d'une part, de manière évidente, dans la lignée des nombreuses *Poules* que réalise l'artiste tout au long de sa carrière. Cet animal occupe en effet une place de choix dans le vaste bestiaire de César, qui avait présenté, lors de sa première exposition en 1954, un chat, une chauve-souris, un scorpion… et déjà un coq. Mais il faut attendre 1956 pour assister à l'apparition des premières poules en fer soudé, puis, à partir de 1962, des poules en tôle de compressions qui intègrent le nouveau travail sur la matière que l'artiste avait commencé à développer avec ses compressions de voiture. En 1966, César crée la première *Pacholette* en fer et acier soudé, puis fait des poules en plâtre dans les années 70 avant de composer, en 1991, une poule en bronze soudé nommée *Fanny, Fanny*. C'est dire que ce motif ponctue, à intervalles réguliers, l'ensemble du parcours du sculpteur, qui le déclina à l'envie, au gré des différents matériaux qui lui tombaient sous la main.

Mais la *Pacholette* se distingue de ses congénères par le nom singulier que lui a donné César, à la faveur duquel la prédilection de l'artiste pour les gallinacés rejoint une autre de ses obsessions formelles, la représentation du corps féminin. Rappelons en effet que le terme "pacholette" désigne, dans le patois marseillais dont César était si friand, le sexe féminin. Une œuvre antérieure à la *Pacholette*, *Mounine*, jouait également sur ces réminiscences grivoises, cet attachement aux jeux de mots et à la création visuelle qui peut en découler. Or l'œuvre en question, datant de 1957, appartient à la série des plaques que compose l'artiste dans les années 50, et l'on sait tout ce que des œuvres comme *Plaque femme* de 1963 (voir notice) et surtout *Hommage* de 1960, comportent de représentation très suggestive, bien que non figurative, du corps féminin.

Cette mise en perspective permet alors de comprendre l'attachement si particulier de César au motif de la poule. La poule, c'est la poulette, la pacholette, la petite femme des quartiers populaires et de l'enfance à laquelle César n'a cessé de rendre hommage sur un mode à la fois ironique et tendre. L'œuvre qui est proposée ici est une réédition en bronze de la sculpture de 1966. Nous nous permettons cependant de rappeler toute la haine que César vouait à ce terme d'"édition", qui tendrait à faire de l'œuvre en bronze une simple réplique d'un original : *"Je n'admets pas le mot édition. Ce sont des variations, pas du tout des fontes classiques. Je suis devenu, grâce à Bocquel, au fils Barelier, créateur dans les bronzes. Chaque pièce a son originalité [...]. J'interviens tout le temps. Entre le fer et le bronze ça n'a plus rien à voir [...] chaque tirage est différent parce que quand il y a un boulon, je fais un trou, je remets un boulon."* Comme l'explique Daniel Abadie, il faut rendre aux bronzes de César toute leur qualité d'original, et voir en eux *"une tentative de conjuguer dans la même oeuvre deux données essentielles de la sculpture moderne : la qualité statuaire, héritée de la tradition, et la pratique de l'assemblage à laquelle César a consacré une grande part de son œuvre. (D. Abadie)"* Chaque œuvre demande en effet une intervention spécifique de l'artiste, qui aime à ce propos parler de la création comme d'un éternel recommencement, proche d'une démarche amoureuse: *"recommencer ce n'est pas refaire. C'est être comme dans un couple, un type amoureux pour qui chaque fois c'est la première fois. C'est ça la création."*



« La compression s'est imposée comme une méthode d'action sur le métal. Le langage qui découle de cette méthodologie vise à l'essentiel, c'est-à-dire dégager l'expressivité intrinsèque de tel ou tel matériau. »
César

74

CÉSAR
(1921-1998)

COMPRESSION DE MOTOCYCLETTES VESPA, 1970

Métal compressé
59 x 43 x 23 cm (23,01 x 16,77 x 8,97 in.)
PROVENANCE :
Succession Atelier César

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n° 2524
Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de "César" actuellement en préparation avec l'accord de Madame Stéphanie Busuttil

60 000 / 80 000 €

Lorsqu'il expose au Salon de Mai 1960 ses premières compressions d'automobiles, trois parallélépipèdes de métal brut directement sortis d'une presse industrielle, César a bien conscience d'accomplir un "geste limite" proche de celui de Klein (le Vide), d'Arman (le Plein) ou de Hains et Villeglé (les collages-décollages), par lequel il s'inscrit dans le groupe des Nouveaux Réalistes qui sera officiellement fondé quelques mois plus tard. Malgré son apparente radicalité, ce geste s'accomplit cependant dans la continuité du travail que l'artiste mène depuis quelques années sur la ferraille d'origine industrielle, qui est rapidement devenue son matériau de prédilection. La découverte de la presse hydraulique revêt dans ce contexte une véritable valeur d'accélérateur artistique : elle convertit l'artiste, qui réalisait jusqu'à présent d'étonnantes sculptures anthropo ou zoomorphes, à une esthétique débarrassée de toute volonté de représentation, geste lourd de conséquence pour un ancien étudiant des très classiques Beaux-Arts. Et de fait, si le détour par l'objet quotidien élevé à la dignité de matière première de l'oeuvre d'art est somme toute chose relativement banale à l'époque, la spécificité du geste de César prend toute sa dimension si l'on rappelle que les compressions sont considérées par leur auteur comme d'authentiques sculptures - ruines compressées d'une civilisation où la machine peut désormais suppléer la main.





75

CÉSAR
(1921-1998)

HOMMAGE À MORANDI, 1989

Brocs émaillés écrasés sur panneau dans plexiglas signé en bas à droite
110 x 134,50 x 8,50 cm (42,90 x 52,46 x 3,32 in.)
Cette œuvre est annotée au dos : SOA 111 N.M 81

PROVENANCE :
Succession Atelier César

EXPOSITIONS :
Tokyo, Galerie Yoshi, "César", reproduit sous le n°4

BIBLIOGRAPHIE :
Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n°3906 et sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en préparation avec l'accord de Madame Stéphanie Busuttil.

40 000 / 50 000 €

"Ces objets pauvres et vieillis, cabossés par l'usage, que Morandi laissait s'accumuler dans son atelier, qui portent les traces de l'oubli et qu'il peignait avec gravité et recueillement, abordent avec César le dernier acte de leur abandon. Une dernière fois disposés pour un ultime hommage au maître de Bologne. Une dernière fois intacts. Mais il suffit de regarder un peu longuement ces "tableaux-reliefs" pour découvrir dans le tremblement de leurs contours, dans les couleurs et ces éparpillements d'émail qui les environnent comme si les cafetières, les brocs et les bouilloires étaient compressés sur un dessin de Seurat, l'émotion, le trouble, qu'éprouve César à pratiquer ces opérations où s'annule une forme pour en créer une autre qu'il dirige et assume[3]."



76

NIKI DE SAINT-PHALLE
(1930-2001)

OISEAU (LAST NIGHT I HAD A DREAM), 1968

Sculpture en polyester peint
88 x 144 x 22 cm (34,32 x 56,16 x 8,58 in.)
EXPOSITIONS :
Munich, Galerie Wolfgang Ketter, et "Niki de Saint-Phalle", 1990, reproduit au catalogue
BIBLIOGRAPHIE :
"Niki de Saint-Phalle, Catalogue Raisonné, 1949-2000", Volume 1, Editions Acatos, Lausane, 2001, reproduit sous le n°514 p.238
PROVENANCE :
Collection particulière, Belgique

50 000 / 80 000 €

77

ARMAN
(1928-2005)

LE PARADIS DES ASTHMATIQUES, 1964

Valves à oxygène dans résine
160 x 125 cm (62,40 x 48,75 in.)
PROVENANCE :
Sidney Janis Gallery, New York
Collection Sylvio Perlstein, Anvers
Collection particulière, Paris
EXPOSITIONS :
New York, Sidney Janis Gallery, “Arman”, 1964, reproduit sous le n°29 du catalogue
BIBLIOGRAPHIE :
Ronny van de Velde, “Modern Art & Contemporary Painting & Sculpture”, Anvers 1987 reproduit sous le n° 4
“Chroniques Niçoises, Genèse d’un Musée”, Editions Musée de Nice, reproduit p. 273

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Arman sous le n° APA#8003.64.076 avec la collaboration de Madame Corice Canton Arman

250 000 / 300 000 €
SANS PRIX DE RÉSERVE



78

NIKI DE SAINT-PHALLE
(1930-2001)

LE PENDU, 1988

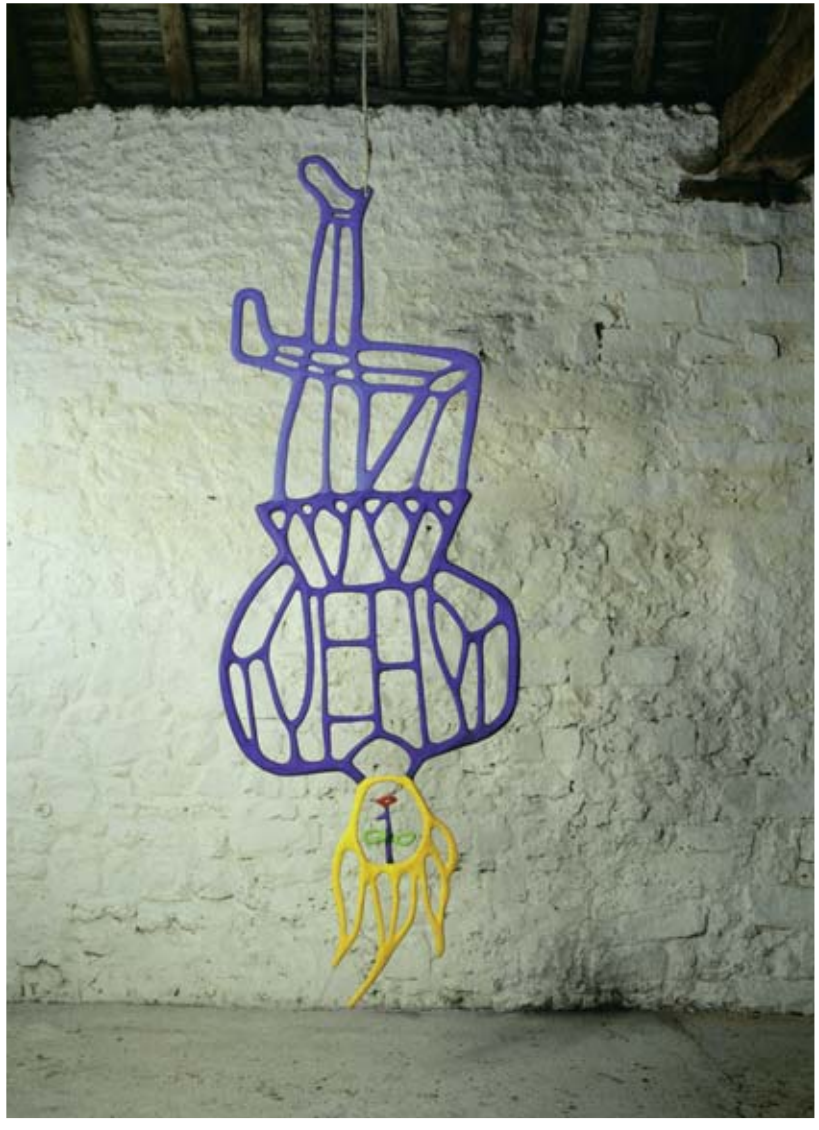
Sculpture en polyester peint signé et numéroté 2/3 au dos
280 x 100 x 10 cm (109,20 x 39 x 3,90 in.)

PROVENANCE :
Galerie de France, Paris
Collection particulière, Belgique

EXPOSITIONS :
Caracas, Museo de Arte Contemporaneo de Caracas Sofia Inber, mars-mai 1996, "Niki de Saint-Phalle", reproduit au catalogue p.46
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, "Niki de Saint-Phalle", juin-septembre 1993, reproduit au catalogue p.264
Glasgow, Mc Lellan Galleries, "Niki de Saint-Phalle" 22 janvier-4 avril 1993 reproduit au catalogue p.264
Allemagne, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, "Niki de Saint-Phalle" reproduit au catalogue p.264

60 000 / 80 000 €

LE PENDU, carte no. XII
Le Pendu a fasciné les poètes et les artistes à travers les âges. T.S. Eliot se référait à lui dans son poème "The waste land". Mystérieux et ambigü, le pendu est suspendu par son pied. Qu'est-ce que ça veut dire ? Il est dans la position de visionner le monde à l'envers, donc, d'une nouvelle manière. Cette carte représente aussi la compassion."





80

JEAN-PIERRE RAYNAUD
né en 1939

CROIX POUR CERCUEIL AVEC PLANTE MORTE, 1972

Assemblage en quatre panneaux : bois, métal, pot en terre, plantes séchées, peinture, signé et daté au dos
143 x 264 x 25 cm (55,77 x 102,96 x 9,75 in.)

PROVENANCE :
Ancienne collection René Mollaert, Belgique
Galerie HM, Bruxelles
Collection particulière, Belgique

EXPOSITIONS :
Bruxelles, Galerie HM, "Artistes français", 1975
Bruxelles, Galerie HM, "De Magritte à Raynaud", 1974
Paris, Galerie Alexandre Iolas, "Raynaud, Funéraires", 1973

BIBLIOGRAPHIE :
F. Pluchart, "Les joyeuses funérailles de Raynaud", Combat, 1973, 26/III reproduit p.10
Artitudes n°3, II-II, 1973, p.51
E. de Martelaere, "Jean-Pierre Raynaud", Editions E.M.A., Bruxelles, 1975
Denyse Durand-Ruel, "Jean-Pierre Raynaud, Catalogue Raisonné 1962-1973", Tome 1, Editions du regard, 1998, reproduit sous le n°399 p.205

Il s'agit de 4 panneaux de 143 x 66 x 25 cm qui doivent être placés à 20 cm du sol

35 000 / 40 000 €

"La période des quatre couleurs est de celles qui expriment le plus crûment les obsessions de l'artiste. Ornements mortuaires, cercueils, objets donnant la mort, dont l'agressivité dans l'espace où elles sont situées contraste avec une vivacité coloriée tout à fait surprenante.
Les quatre couleurs étaient pour Raynaud comme il déclarait un "feu d'artifice", une façon d'exorciser le vocabulaire restreint des premiers assemblages tout en poursuivant une démarche rigoureuse.
Alfred Pacquement "An Art of Memory" catalogue The Menil Collection Houston, 1991"



81

CÉSAR
(1921-1998)

RELIEF, 1955-1990

Plaque en bronze à patine noire signé et daté "1955" en bas à droite
72 x 99 x 12 cm (28,08 x 38,61 x 4,68 in.)

PROVENANCE :
Collection Mourtala Diop, Dakar
Collection particulière, Belgique

EXPOSITIONS :
Dakar, Musée de l'Ifan, Collection Mourtala Diop, 1993, un exemplaire similaire reproduit
Paris, Salon de Mars, Galerie Gismondi, 1991, un exemplaire similaire reproduit
New York, Allan Stone Gallery, "César", 1960, un exemplaire similaire reproduit
Minneapolis, Institution of Arts, "European Art Today", 1959, un exemplaire similaire reproduit

BIBLIOGRAPHIE :
Musée de l'Ifan, Collection Mourtala Diop, p.47, un exemplaire similaire reproduit
Denyse Durand-Ruel, Catalogue Raisonné, Volume I, 1947-1964, Editions de la Différence, 1994, n° 138, un exemplaire similaire reproduit p.115

En 1990, Edition en bronze, Fondeur Barelier, 8 ex + 4 EA
Sur certains exemplaires, César a rajouté des éléments en fer et les a signés verticalement.

20 000 / 25 000 €



82

82

VASSILIAKIS TAKIS
né en 1925

SIGNAUX, CIRCA 1990

Ensemble de six signaux lumineux chacun signés du monogramme à la base
Dimensions variables
1- 185 cm - 2-190,5 cm - 3- 206 cm - 4- 202 cm
5- 202 cm - 6-214 cm
PROVENANCE :
Acquis directement auprès de l'artiste par l'actuel propriétaire

Nous remercions Monsieur Renos Xippas de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre
50 000 / 70 000 €



Détail lot 82

83

ARMAN
(1928-2005)

GRANDFATHER'S INCINERATION, 1984

Bronze à patine noire signé en bas vers la droite, numéroté 5/8 au dos
Fondeur Bocquel
225 x 45 x 25 cm (87,75 x 17,55 x 9,75 in.)
PROVENANCE :
Galerie GKM, Malmö
Collection particulière, Belgique
EXPOSITION :
New York, Marisa Del Ré Gallery, "The Day after", 10 octobre-3 novembre 1984
BIBLIOGRAPHIE :
Bonanate Luigi, "La Svizzera, l'ONU e il sistem Internationale", Ragioni Critiche, février 1986, reproduit p. 8-10
Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n° 3366

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Arman sous le n° APA#8103.84.002 avec la collaboration de Madame Corice Canton Arman
Cette œuvre fait partie d'une installation intitulée "The Day after", 1983-1984, qui a fait l'objet d'une exposition à la Galerie Beaubourg notamment pendant la FIAC, Paris, en 1984

40 000 / 50 000 €



85

85

ARMAN
(1928-2005)

MIRROR, MIRROR, 1984

Bronze à patine noire signé en bas à droite et numéroté 3/8 en bas à gauche
Il s'agit d'une édition de 8 exemplaires + 4 EA
81 x 60 x 5,50 cm (31,59 x 23,40 x 2,15 in.)
PROVENANCE :
Galerie GKM, Malmö
Collection particulière, Belgique
Cette œuvre est enregistrée dans les archives Arman sous le n° APA#8103.84.002 avec la collaboration de Madame Corice Canton Arman

Cette œuvre fait partie d'une installation intitulée "The Day after", 1983-1984, qui a fait l'objet d'une exposition à la Galerie Beaubourg notamment pendant la FIAC, Paris, en 1984

10 000 / 12 000 €



83

“Tout l'art de César repose sur un profond instinct organique du métal.”
Pierre Restany

86

CÉSAR
(1921-1998)

PLAQUE FEMME, 1963

Bronze à patine verte signé en bas sur la terrasse, numéroté 5/8 au dos
Fondeur Bocquel
240 x 150 x 59 cm (93,60 x 58,50 x 23,01 in.)

PROVENANCE :
Musée César, Marseille : Bronze 1/8, un exemplaire similaire
Collection particulière, Belgique

EXPOSITIONS :
Monaco, Forum Grimaldi, “César, l'instinct du fer”, 2002, un exemplaire similaire reproduit p.115
Taipei, Musée des Beaux-Arts, “César, une rétrospective”, 1996-1997 un exemplaire similaire reproduit p.109
Vence, Galerie Beaubourg, Château Notre Dame des Fleurs, “Portraits de Femmes”, 1994, un exemplaire similaire reproduit p. 19
Monte-Carlo, Marisa del Re Gallery, Festival International des Arts,”César à Monte-Carlo”, 1994, un exemplaire similaire reproduit p. 105
Marseille, Musée de la Vieille Charité, “Rétrospective César”, un exemplaire similaire reproduit p.105
Sète, Musée Paul Valery, “César, les Bronzes”, un exemplaire similaire reproduit p.25
Marseille, ARCA, Centre d'Art Contemporain, “Jardin secret”, 1986, un exemplaire similaire reproduit p. 57
Dunkerque, Musée d'Art Contemporain, “César 1955-1985”, 1985, reproduit
Jouy en Josas, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, “Les fers de César”, 1984, un exemplaire similaire reproduit p. 69
Paris, Pavillon des Arts, “César”, 1983, un exemplaire similaire reproduit
Tokyo, Seibu Museum of Art, “César Tokyo 1982”, 1982, un exemplaire similaire reproduit sous le n°26 p.44
Liège, Musée d'Art Moderne , Parc Boverie, “César”, 1982, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 25 p. 34
Perpignan, Fondation Château de Jau, “Arman et César”, 1979, reproduit
Antibes, Musée Picasso, “César la question de la Sculpture”, 1978, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 16 p. 26
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, “César, Rétrospective des sculptures”, 1976, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 25 p. 39
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, “César, Rétrospective des sculptures”, 1976, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 25 p. 39
Knokke-le-Zoute, Casino, “César, Rétrospective des sculptures”, 1976, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 25 p.39
Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture, “César, Rétrospective des Sculptures”, 1976, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 25 p.39
Genève, Musée Rath, “César, Rétrospective des Sculptures”, 1976, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 25 p.39
Mila, Rotonda Besana, “César, Rétrospective”, 1974, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 3
Arles, Cloître St Trophisme, 1973, “César, Arles 1973”, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 2
Marseille, Musée Cantini, “César Rétrospective”, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 26
Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum, “César”, 1966, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 20
Amsterdam, Stedelijk Museum, “César”, 1966, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 21
Paris, Musée des Arts Décoratifs, “Trois sculpteurs, César, Roël d'Haese, Tinguely”, 1965, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 21 du catalogue
Kassel, Documenta III, 1964, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 2 p. 216

BIBLIOGRAPHIE :
Pierre Volboudt, “César: l'œuvre récente, XXe siècle”, n° 22, XII, p. 83, 1963, un exemplaire similaire reproduit
L'Arte Moderna n° 107, vol XII, Fratelli Fabbri, Ed Milano, p. 315, 1967, un exemplaire similaire reproduit
Pierre Restany, “César”, Ed. André Sauret, Paris, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 41 p. 59, 1975
Annexions, Alternes/1, un exemplaire similaire reproduit p. 70, 1980
Pierre Restany, “César”, Editions de la Différence,, un exemplaire similaire reproduit p. 191, 1988
Pierre Restany, “César”, Electra Spa, Milan, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 22 p. 35, 1988
Jean-Charles Hachet, “César ou les métamorphoses d'un grand art”, Editions Varia, reproduit sous le n° 28 p. 29, 1989
Catalogue Exposition IIIe Biennale de sculpture, Monte-Carlo, 1991
Denyse Durand-Ruel, “César Catalogue Raisonné”, Volume I, 1947-1964, Editions de la Différence, 1994, reproduit sous le n° 521 p. 395

150 000 / 200 000 €

En 1957, la collaboration entre César et le métal prend une nouvelle forme : l'artiste fabrique désormais des plaques de métal soudé, sortes de bas reliefs ou “tableaux de fer” : “le domaine de référence de l'artiste se déplace ici du sculptural au pictural, les plaques se définissent plus comme des tableaux que comme des formes se déployant dans l'espace.” (Guy Tossato).
Or, loin d'être des œuvres purement abstraites, ces plaques se font support privilégié pour l'évocation du corps féminin, ce que vient confirmer un certain nombre de titres comme *Mounine* de 1957, *Hommage* de 1960 ou encore *Plaque femme* en 1963.
C'est que César perçoit dans le vocabulaire formel de la plaque un potentiel plastique tout à fait singulier. Comme le fait remarquer Catherine Francblin, la bidimensionnalité de l'œuvre court-circuite toute application d'une pulsion scopique qui chercherait à s'approprier visuellement le corps de la femme : “en accentuant la radicalité de la vision frontale, César interdit au spectateur quelque chose comme la prise de possession visuelle de l'objet : il interdit au regard d'entrer dans le corps de la femme”.





87

NIKI DE SAINT-PHALLE
(1930-2001)

FONTAINE AUX QUATRE NANAS, 1974-1991

Sculpture en polyester peint signé et numéroté 3/3 en bas sur la bordure
Porte le cachet Haligon
225 x 225 x 55 cm (87,75 x 87,75 x 21,45 in.)

PROVENANCE :
Ancienne collection Myléne et Francis de Puydt, Gand
Collection particulière, Belgique

EXPOSITIONS :
Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, "Niki de St Phalle", 2002, un exemplaire similaire reproduit p. 187
Luxembourg, "Niki de Saint-Phalle, A travers la ville", 1995, un exemplaire similaire reproduit p.34
Glasgow, Mc Lellan Galleries, "Niki de Saint-Phalle", 22 janvier-4 avril 1993 (a), un exemplaire similaire reproduit
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, "L'Invitation au musée", juin-septembre 1993, un exemplaire similaire reproduit p. 245
Allemagne, Museum, Kunst-und Ausstellunghalle der Bundesrepublik Deutschland, "Niki de Saint-Phalle", 19 juin-1er novembre 1992, un exemplaire similaire reproduit

BIBLIOGRAPHIE :
Ponthus Hulten, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, "Niki de Saint-Phalle" Paris Musées, 1993, un exemplaire similaire reproduit au catalogue p. 245
Une de ces sculptures fait partie de la collection du MAMAC (Nice), Donation de l'artiste

250 000 / 300 000 €

En décembre 1992, dans une lettre adressée à sa mère, Niki de Saint-Phalle affirme avoir fait du corps féminin la cible d'un désir agressif destiné à réparer l'outrage subi dans l'enfance contre son propre corps[2] : "*puisque je n'étais pas encore parvenue à extérioriser ma rage, mon propre corps devint la cible de mon désir de vengeance*"[3]. En témoignent ses premiers tableaux-reliefs et ses mariées inquiétantes dont la carcasse métallique aimante pêle-mêle les outils les plus acérés : cailloux, tessons, boutons, assiettes brisées, pistolets, clous et crânes.
Mais à ces femmes parturientes au corps violenté, à ces sorcières filasses et monstrueuses succède progressivement la resplendissante tribu des Nanas. Si les Nanas sont des anti-mariées, tant leurs corps pleins triomphent du bric et du broc des premières carcasses, elles participent du même désir d'échapper à la domination masculine. Ainsi, les Nanas potelées de Niki de Saint-Phalle s'affranchissent d'une angoisse enfantine en lui donnant un tour radieux, un corps vainqueur : "*le démon doit être exorcisé, sacrifié*"[4]. Le prénom d'emprunt que l'artiste s'est choisi - Niki, de *Nikê*, en grec, la Victoire - inscrit d'ailleurs tout son travail dans le sillage des guerrières et de leur déesse du combat, Athéna Nikê.
L'omniprésence des Nanas dans le travail de Niki est donc aussi le signe d'une omnipotence : "*les hommes avaient le pouvoir et ce pouvoir je le voulais*", écrit-elle à sa mère. Les Vénus rebondies, les petites filles sautillantes, les déesses callipyges dominent par leur corpulence l'homme fluet, le skinnie agressé, amaigri ou absent. Ainsi, et surtout à partir de 1968, les Nanas se déclinent à l'infini en Nanas-Maisons, Nanas-Fontaines, Nanas-Gonflables, Nana-Power, Nanas vertes à sac noir, Dancing-Nana, Floating-Nana, Upside-down Nana. Niki imagine même les plans d'une Nana-Ville. Pour Niki de Saint-Phalle, il s'agit aussi et surtout de construire un asile heureux, de s'échapper dans un monde merveilleux et plus innocent : "*l'imaginaire, c'est mon refuge, mon palais*". Les Nanas-Fontaines s'inscrivent pleinement dans cet hymne à la fécondité et à la liberté qui occupa si longtemps Niki de Saint-Phalle. Dans *La fontaine bleue aux quatre nanas,* les corps offerts dansent une ronde, découvrant une anatomie généreuse, aux couleurs chaudes et nombreuses, au graphisme enfantin et fantaisiste. L'eau s'écoule de tous les attributs de l'amour, de la bouche et des seins, et parfois même des yeux, rappelant la formule biblique : "*Dieu compte les larmes des femmes, l'eau salée des larmes des femmes deviennent fontaine sacrée*". Le jet perpétuel relève d'un symbolisme vitaliste évident, de l'eau amniotique à l'eau de source ou de vie. *La fontaine bleue aux quatre nanas* est une des dernières Nanas-Fontaines réalisées par Niki de Saint-Phalle en 1991. Elle continue le ballet aquatique et bouffon de la fontaine Stravinsky, construite en 1983, en collaboration avec Jean Tinguely.

[1] *Niki de Saint-Phalle*, Genève, George Naef, 2002, p. 178.
[2] Niki a été violée par son père à l'âge de onze ans.
[3] Niki de Saint-Phalle, *Mon secret*, Paris, La différence, 1994.
[4] Niki de Saint-Phalle, *Traces*, Lausanne, Acatos, 1999.



"J'aime le rond.
J'aime le rond, les courbes, l'ondulation,
Le monde est rond, le monde est un sein."[1]
Niki de Saint-Phalle



“Comme dans tous les contes de fées avant de trouver le trésor j’ai rencontré sur mon chemin des dragons, des sorcières, des magiciens, et l’ange de la tempérance.”
Niki de Saint-Phalle

88

SAINT-PHALLE ET TINGUELY
(1930-2001 / 1925-1991)

LE CHAMPIGNON MAGIQUE, 1989

Sculpture en polyester, fer et mosaïque de miroirs
300 x 210 x 170 cm (117 x 81,90 x 66,30 in.)

PROVENANCE :
Galerie de France, Paris
Collection particulière, Belgique

EXPOSITIONS :
Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, “Niki de Saint-Phalle”, juin-septembre 1993, reproduit au catalogue p. 266
Glasgow, Mc Lellan Galleries, “Niki de Saint-Phalle”, 22 janvier-4 avril 1993, reproduit au catalogue p. 266
Allemagne, Kunst und Ausstellunghalle der Bundesrepublik Deutschland, 19 juin-1er novembre 1992, reproduit au catalogue p. 266

BIBLIOGRAPHIE :
Ponthus Hulten, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, “Niki de Saint-Phalle”, Paris Musées, 1993, reproduit au catalogue p. 266

300 000 / 400 000 €

Jean Tinguely et Niki de Saint-Phalle travaillent main dans la main depuis 1961. Du *Jardin des Tarots* entamé en 1978 à la *Fontaine Stravinsky* inaugurée en 1983, leur duo fait moins apparaître une unité d’inspiration qu’une alliance féconde de deux complexions distinctes. Grand architecte des rêves de Niki, Jean réalise les squelettes métalliques de ses sculptures qu’elle remplit de chair et de matière. Il est animé d’une disposition sociologique qui l’amarre au réel (“*l’art doit être dans la société et pas en dehors d’elle*”, dit-il). Elle manifeste une inclination à la féerie qui l’en éloigne (“*l’imaginaire, c’est mon refuge, mon palais*”, dit-elle). Il est issu de la classe ouvrière, elle, de l’aristocratie française.
Pourtant, tous deux puisent aux sources du conte et du jeu d’enfant. Ils bâtiront ensemble, d’ailleurs, une maison de jeux pour enfants entre 1972 et 1975 (*Le dragon*). Niki emprunte aux histoires bibliques ou mythologiques, aux légendes médiévales ou aux fables aztèques un bestiaire fantastique, des objets magiques, des récits et des lieux canoniques. Chez Tinguely aussi, la ferraille, pour inquiétante soit-elle, est source de spectacles. L’œuvre feinte, machinée, parce qu’elle s’anime et vit, engendre une scène merveilleuse.
Le champignon magique (1989) superpose l’univers visuellement menaçant du réalisme industriel et l’esprit enfantin des légendes populaires. Clin d’œil aux matériaux précieux du conte, le brillant des miroirs métamorphose la roche aride en un lieu enchanteur. La plante qui y grimpe et bourgeonne noue un dialogue original entre la nature et la sculpture que Niki avait déjà orchestré dans son *Jardin des Tarots*. Le motif végétal rappelle étrangement la légende de *Jack et le haricot magique*. Dans ce conte anglais, Jack escalade de feuille en feuille la tige du haricot magique qui le conduit au château des nuages. Point de jonction symbolique entre le ciel et la terre, le haricot permet aux hommes sages de grimper vers les cieux pour en percer les mystères. Au terme d’une ascension périlleuse, l’énigme de la condition humaine sera dévoilée au héros. Mais ici, le voyage en féerie se clôt sur une incertitude, comme le suggère l’amas de ferrailles qui jaillit en désordre de la montagne magique. L’ordre merveilleux débouche sur un univers réaliste et stérile qui rompt violemment avec la mécanique positive des contes. Chez Tinguely, la couleur rouille, naturelle, du fer non traité suggère une forme d’amateurisme ou de bricolage que semble démentir l’architecture de verre parfaitement élaborée de Niki de Saint-Phalle. Ce conflit des matières reproduit, sur un plan formel, le combat de l’horreur et de l’enchantement inhérent à l’univers des contes.
Le champignon magique travaille donc de nombreuses tensions, juxtaposant les pôles opposés du rêve et de la réalité, de l’ordre et du désordre, du fini et du non-fini, de la misère et de la joie, enfin peut-être aussi (mais pas forcément là où on l’attendrait) du féminin et du masculin. En définitive, la collaboration de Jean et de Niki n’est pas le fait d’une unité fendue aspirant à une retotalisation. Elle s’apparente bien plutôt à la juxtaposition de deux solitudes, successivement inspirées l’une de l’autre, mais aux langages définitivement irréductibles.





89

PAUL PAVLOS
né en 1930)

FORÊT, 1971

Sculpture en papier masicoté dans plexiglas signé et daté “1971” à la base
310 x 201 x 201 cm (120,90 x 78,39 x 78,39 in.)
PROVENANCE :
Ancienne collection Sammlung Ludwig, Aix-la-Chapelle, un exemplaire similaire
Collection particulière, Belgique
EXPOSITIONS :
Hambourg, Kunst-Kassette, “Pavlos”, 1972, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 69, non paginé
BIBLIOGRAPHIE :
Catalogue de l’exposition “Pavlos, Œuvres Galerie Lavignes-Bastille, de 1961 à 1989”, 28 février-25 mars 1989, un exemplaire similaire reproduit, non paginé

50 000 / 70 000 €



90

JEAN-PIERRE RAYNAUD
né en 1939)

SPACE POT, 2000

Pot en polyester peint à l’acrylique
Pièce unique
Diamètre : 120 cm
144 x 100 cm (56,16 x 39 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, Belgique
BIBLIOGRAPHIE :
Cette œuvre sera incluse dans le Tome 3 du Catalogue Raisonné actuellement en préparation
Un certificat de l’artiste sera remis à l’acquéreur

50 000 / 70 000 €

Les *Pots* et les *Drapeaux* procèdent de deux passions diamétralement opposées. Centripète, le pot obstrué est une forteresse de béton tout entière tournée vers l’intériorité. Son obturation violente et définitive est une réfutation de la vie, une négation brutale de la germination. Centrifuge, le drapeau est un signe collectif. Il constitue une échappée vers un dehors commun, une voie d’accès à l’autre. Avec son premier drapeau, réalisé en 1998, Raynaud voulait “*rencontrer le monde extérieur avec des signes qui n’étaient plus seulement mes signes*.”

Etendre un drapeau sur un pot semble relever d’un coup de force idéologique. Pourtant, pots et drapeaux possèdent en partage la capacité à faire série. Ils s’inscrivent dans la démarche fétiche et obsessionnelle de Raynaud, celle qui consiste à *“avoir un seul sujet et le répéter éternellement*”. Pots et drapeaux poursuivent également mais par d’autres moyens l’idée du monochrome de Klein. La trilogie chromatique des drapeaux belges et français constituent des couleurs efficaces, restituant en creux les couleurs du monde entier. “*Le drapeau a la vertu expressive et à la fois maximale au niveau émotionnel et minimale au niveau des moyens de signification*” (Maud Benayoun). Aussi les pots et les drapeaux échappent à la simple perception esthétisante car ils symbolisent une même violence guerrière, une égale crispation identitaire, à l’instar des cages, des containers, des sens interdits, et de tous les espaces clos de Raynaud.
Dans *Space-Pot* pourtant, la volonté conciliatrice prime sur le repli national puisque les drapeaux belges et français sont pris ensemble, sur un même pot-châssis, signalant dans le même temps les tensions qui divisent les wallons des flamands. Jean-Pierre Raynaud entretient des rapports privilégiés avec la Belgique depuis les années 1960 : “*je trouve la pensée belge très libre et non conventionnelle, malgré une guerre linguistique interne au pays*”. Raynaud réalisa en 2005 une exposition à partir du drapeau belge qu’il déclina sur toute sorte d’objets, trempant dans les trois couleurs un disque de Brel, un album de Tintin, ou encore un chapeau de Magritte.

« Fontaines ou sculptures, chacune fera ce qu'elle voudra dans un lieu, elles ne m'appartiennent plus, elles vivent leur vie propre avec leur soleil, leur lune, leur pluie. Quand une fontaine est dans la nature, elle atteint son point final, son apogée ; elle respire, elle s'oxygène. »
Pol Bury

91

POL BURY
(1922-2005)

FONTAINE, 2001

Sculpture en acier inoxydable brossé et poli miroir, pompe hydraulique
24 pieds à surface brossée, 24 cylindres à surface brossée et extrémité polie miroir
150 x 400 cm (58,50 x 156 in.)

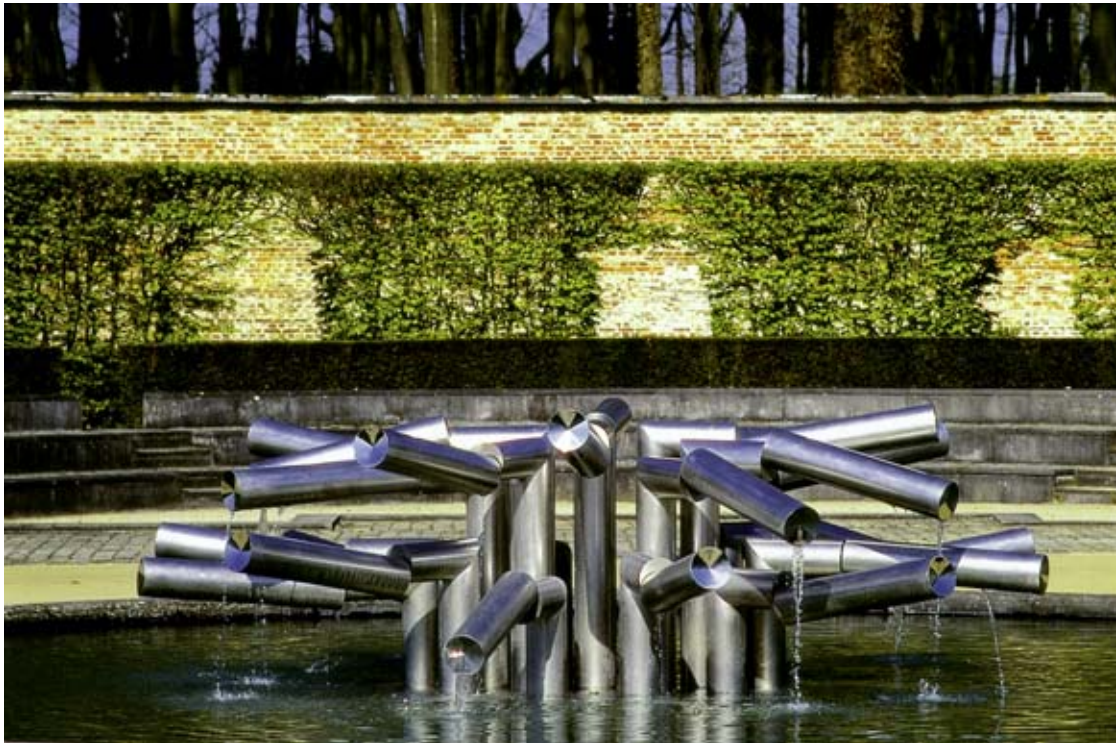
PROVENANCE :
Galerie Pascal Retelet, Saint-Paul de Vence
Collection particulière, Belgique

EXPOSITIONS :
Seneffe, Domaine du Château de Seneffe, Musée de l'Orfévrerie de la Communauté française de Belgique, "Pol Bury, des Fontaines et des Sculptures", 24 avril-13 novembre 2005, reproduit au catalogue p. 10
Italie, Parc Thermal, Montecatini-Terme, "Pol Bury", mai 2004

BIBLIOGRAPHIE :
Françoise Osteaux, "Pol Bury", Arte News, Bruxelles, juin 2005, reproduit sous le n° 20 p. 22
Jean-Paul Ameline, "Pol Bury, Catalogue Raisonné des Fontaines", Editions Louis Carré and Cie, 2006, reproduit sous le n° 54 p. 158

180 000 / 250 000 €

Proche un temps du groupe CoBrA, Pol Bury découvre les œuvres de Calder en 1950. Les *Mobiles et Stabiles* aperçus à la galerie Maeght l'impressionnent au point de le détourner progressivement de la peinture. En 1953, l'artiste belge réalise ses premiers *Plans mobiles* qui seront exposés en 1955 chez Denise René lors de l'exposition "Le Mouvement".
Bury devient alors l'un des artistes les plus en vue de l'art cinétique naissant, dont il propose toutefois une variante résolument personnelle. Considérant le mouvement comme un "symbole de précision et de calme d'une méditation en action", son œuvre est un véritable éloge de la lenteur. Maître du mouvement lent, il maîtrise le temps dans des réalisations mobiles qui dégagent à la fois quelque chose de troublant et une grande sérénité.
A partir des années 60, Bury remplace le bois et le liège, qui étaient alors ses matériaux de prédilection, par l'acier inoxydable et le cuivre. Surtout, il commence à créer ce qui deviendra sa marque de fabrique, de gigantesques fontaines d'extérieur en acier inoxydable, à tubes ou à boules, au sein desquelles l'imagination artistique s'allie au savoir technique de l'ingénieur.
En 1976, l'artiste crée en effet sa première fontaine hydraulique, l'occasion pour lui d'explorer une nouvelle forme de mouvement produit par la force de l'eau. Dans ces fontaines, l'eau est utilisée comme force motrice capable de mettre en mouvement les corps métalliques. L'eau circule dans les tuyaux jusqu'à ce que ceux-ci, devenus trop lourds, basculent et se vident. Le tuyau ainsi allégé se redresse et reprend son équilibre précédent jusqu'à ce que le procédé se répète.
Ce lent déplacement de colonnes évoque la croissance de la nature et propose à l'œil du promeneur une méditation renouvelée sur l'harmonie universelle.



« Je passe mon temps à recycler les formes et les matériaux de mes sculptures, de sorte qu'elles s'engendrent mutuellement, comme des personnes. »
Julian Schnabel



92

Si c'est avant tout en tant que représentant de ce qu'on a appelé, à tort ou à raison, la "bad painting" américaine ainsi qu'en qualité de réalisateur que Julian Schnabel a acquis la notoriété que l'on sait, on oublie parfois que l'artiste américain a également à son actif une importante œuvre sculptée.
Né à New York en 1951, il inaugure sa carrière artistique par une série d'investigations plastiques radicales qui le conduisent, à la fin des années 70, aux *Plate paintings*, ces larges surfaces composées de fragments d'assiettes dans lesquelles la grande question moderne du rapport entre le tableau et le réel se résout en une projection littérale de la matérialité tridimensionnelle sur la surface plane du tableau. Mais cette recherche picturale, qui s'inscrit à l'évidence dans la résonance des travaux néo-réalistes des décennies antérieures, prend chez Schnabel une dimension toute particulière. Cette peinture qui s'ouvre à la troisième dimension et à la matérialité va en effet s'épanouir, au début des années 80, en une pratique sculpturale autonome.
En 1982, Schnabel réalise *The raft*, immense peinture qui accueille, fiché au beau milieu de la toile, un arbre en bronze. Cette toile est déterminante car elle permet de comprendre comment la peinture de Schnabel en arrive à un stade où, saturée de trop de matérialité, elle va littéralement donner naissance à la sculpture. Encastrées l'une dans l'autre, peinture et sculpture vont progressivement se séparer, chaque art retournant à sa détermination formelle originale. On remarque en effet que l'apparition des premières sculptures autonomes de Schnabel est corollaire d'un retour à une certaine planéité picturale.

Mais la sculpture de Schnabel demeurera pour toujours tributaire de cette matérialité dont elle s'est extraite. Schnabel poursuivra en effet dans sa pratique de sculpteur le travail d'inclusion d'objets quotidiens qu'il avait amorcé dans les années 70. A l'origine de chaque sculpture, l'exercice minutieux d'un regard qui prélève des fragments du réel qu'il va ensuite inclure dans l'œuvre en les fondant dans le bronze (c'est là la grande qualité de ce matériau selon Schnabel, cette faculté d'unifier ainsi le divers en une seule forme dense).
En 1989, l'artiste commence une série de sculptures monumentales pour la composition desquelles il utilise un certain nombre d'objets trouvés, notamment des tables (c'est autour de cet objet que s'unira la série) qu'il récupère ça et là. Une œuvre comme *George Washington crossing the Delaware* est ainsi organisée autour d'un fragment de buffet en bronze réalisé par Vladimir Kagan, auquel il adjoint un moule de fondeur ainsi qu'une figurine en bois des mers du Sud, rapportée lors de l'un de ses voyages en Australie. Si de telles statues sont censées avoir une valeur magique, Schnabel y voit plutôt un "art d'aéroport" qu'il s'amuse à collectionner. La confrontation de cette statue d'inspiration primitive et de la figure historique qu'elle est censée représenter produit néanmoins un effet hautement incongru et une certaine charge ironique ne manque pas d'affleurer dans cette relecture pour le moins personnelle d'une page déterminante de l'Indépendance américaine. George Washington se voit en effet assimilé à un totem exotique qui inscrit, au cœur de l'un des mythes fondateurs des Etats-Unis, la présence de ces *natives* que l'histoire américaine ne cessera pourtant de vouloir refouler.



93

92

JULIAN SCHNABEL
né en 1951

GIRL IN A BOAT, 1987

Sculpture en bronze à patine verte reposant sur une structure en fer peint
Quatre exemplaires ont été réalisés + deux épreuves d'artistes
102 x 229 x 31 cm (39,78 x 89,31 x 12,09 in.)
PROVENANCE :
Galerie Bruno Bischofberger, Zürich
Galerie Marianne et Pierre Nahon, Vence
Collection particulière, Belgique
BIBLIOGRAPHIE :
"Julian Schnabel, Sculptures 1982-1998", Editions Bruno Bischofberger, 2001, reproduit p. 102

25 000 / 30 000 €
Voir la reproduction du détail page 150

93

JULIAN SCHNABEL
né en 1951

GEORGES WASHINGTON CROSSING THE DELAWARE, 1989

Sculpture en bronze à patine verte signé du monogramme "JCS", daté "1989" et numéroté 1/4 sur la tranche arrière gauche
236 x 234 x 91 cm (92,04 x 91,26 x 35,49 in.)
PROVENANCE :
Galerie Bruno Bischofberger, Zürich
Galerie Marianne et Pierre Nahon, Vence
Collection particulière, Belgique
BIBLIOGRAPHIE :
"Julian Schnabel, Sculptures 1982-1998", Edition Bruno Bischofberger, 2001, reproduit p. 123

60 000 / 80 000 €

« La gastronomie est la connaissance raisonnée de tout ce qui a rapport à l'Homme, en tant qu'il se nourrit. »
Brillat-Savarin





93A

ERIK DIETMAN
(1937-2002)

LE PHILOSOPHE CORSE ET SES AMIS, 1994

Technique mixte, assemblage d'objets, pierres et vanités en ivoire
230 x 120 cm (89,70 x 46,80 in.)
PROVENANCE :
Galerie Claudine Papillon, Paris
Acquis directement auprès de celle-ci par l'actuel propriétaire
EXPOSITIONS :
Erik Dietman, Mamac de Nice, "L'Éloge de l'Envie", 3 mars-20 mai 2001, reproduit p. 25
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, "Erik Dietman, Sans titre. Pas un mot. Silence !", 15 juin-29 août 1994, reproduit au catalogue p. 131

200 000 / 250 000 €
SANS PRIX DE RÉSERVE

Dans *Le philosophe corse et ses amis*, Erik Dietman transforme, non sans humour, le socle traditionnel de la sculpture en table, de sorte que les objets qui s'y trouvent placés sont d'abord donnés à goûter, et ce, par tous les sens. La référence gastronomique, constante chez cet héritier de Fluxus, qualifie autant l'activité de création (avaler, mélanger et lier) que le travail de réception (digérer, décanter). Dans ce ready-made culinaire, les convives de pierre, d'os et de bronze sont transfigurés en mets de choix. Cette batterie de figures canoniques de l'art du passé truffent la table comme autant de nourritures spirituelles offerts à la convivialité et l'échange.

94

ALFRED MANESSIER
(1911-1993)

ET GLORIAM VIDI RESSURGENTIS, 1961

Huile sur toile signée et datée “61” en bas à droite, contresignée du monogramme, datée “61” et titrée au dos
230 x 200 cm (89,70 x 78 in.)

EXPOSITIONS :
Valréas, (Vaucluse), Salon de l’Enclave, “Alfred Manessier”, 1973
Venise, XXXI Bienale Internazionale d’Arte de Venezia, 1963, n° 288

BIBLIOGRAPHIE :
J.P. Hodin, “Manessier”, Editions Ides et Calendes, Neuchatel, 1972 reproduit p. 201

50 000 / 70 000 €

“La découverte de l’Espagne ne fera qu’accentuer ces nouveaux traits du style de Manessier, et d’abord ce goût du rythme, qui n’est que force de l’amour. Rien n’est plus caractéristique de cette période que Et Gloriam vidi Ressurgentis […] : des taches, non pas informelles, mais libres, et cependant bien situées dans le rythme qui les entraîne. Comme dans la période précédente, c’est la couleur noire qui est la structure, la substance solide des choses, des êtres, à moins qu’elle ne les enserre pour leur donner existence et vie. Et ce sont les autres couleurs - le bleu, le brun, le jaune clair dans *Et Gloriam vidi Ressurgentis* […] qui expriment les sentiments : […] la joie pascale à la vue du Christ ressuscité, triomphant de la mort. La couleur est, chez Manessier, ce qu’est la mélodie chez le musicien. Le peintre l’a, lui-même, souvent suggéré, en comparant son art à la musique. Et elle envahit, recouvre, colore le noir pour lui donner un sentiment : un sens”.

Léopold Sédar Senghor “L’art de Manessier”, in *Ethiopiques*, Revue socialiste de culture négro-africaine, n° 8, 1976. (Allocution prononcée le 28 mai 1976 à l’occasion de l’inauguration de l’exposition du peintre à Dakar).





95

JOSEPH LACASSE
(1894-1975)

PEINTURE ROUGE ORANGE, 1957-59

Huile sur toile signée et datée “1957-59” au dos
160 x 130 cm (62,40 x 50,70 in.)
PROVENANCE :
Galerie Jacques Massol, Paris
Ancienne collection Rieux, référencée sous le n° 101
Collection particulière, Paris, acquis en 1975

50 000 / 70 000 €



96

SERGE CHARCHOUNE
(1888-1975)

CONC-PO VIOLONCELLE D'E. LALO, 1960

Huile sur toile signée en bas à droite, contresignée, titrée, datée “1960” et située au dos
129 x 96 cm (50,31 x 37,44 in.)

BIBLIOGRAPHIE :
Cette œuvre sera reproduite et répertoriée dans le Tome IV du “Catalogue Raisonné de l'Œuvre Peint de Serge Charchoune” actuellement en préparation par Monsieur Pierre Guénégan
Un certificat d'authenticité de Monsieur Pierre Guénégan sera remis à l'acquéreur

25 000 / 35 000 €



97

ANDRÉ LANSKOY
(1902-1976)

LE MYSTÉRIEUX BONHEUR, 1967

Huile sur toile signée en bas à droite titrée et datée “67” au dos
65 x 81 cm (25,35 x 31,59 in.)
PROVENANCE :
Galerie Angelo Pittiglio, Paris
Collection particulière, Paris
BIBLIOGRAPHIE :
Pascaline Dron, Angelo Pittiglio, “Lanskoy”, Editions Pittiglio, 1990, reproduit sous le n° 88

Un certificat de Monsieur Angelo Pittiglio sera remis à l’acquéreur
Un certificat de Monsieur André Schoeller pourra être remis sur demande à l’acquéreur

40 000 / 60 000 €



97A

JEAN-MICHEL ATLAN
(1913-1960)

SANS TITRE, 1958

Huile sur toile signée en bas au centre
52 x 79 cm (20,28 x 30,81 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, Copenhague
EXPOSITIONS :
Copenhague, “III° Hommage à Atlan”, Salon Corner, 1982
BIBLIOGRAPHIE :
E. Lucie-Smith, “Art Now”, Tokyo, Editions Kodansha Ltd, 1971, Editions Mondadori, 1976
L’Art d’aujourd’hui”, Paris, Editions F. Nathan, 1977, réédition 1989, reproduit en couleur p. 112
“Catalogue du III° Hommage à Atlan”, Copenhague, Salon Corner, 1982, n° 9
Jacques Polieri, Kenneth White, “Atlan, Catalogue Raisonné de l’Œuvre Complet”, Editions Gallimard, 1996, reproduit sous le n° 575 p. 326

40 000 / 50 000 €



98

PIERRE DMITRIENKO
(1925-1974)

LUMIÈRE DE PLUIE, 1960

Huile sur toile signée et datée “1960” en bas à gauche, contresignée, titrée et datée “1960” au dos
100 x 121 cm (39 x 47,19 in.)

EXPOSITIONS :
Paris, Galerie Jacques Massol, fevrier 1961, reproduit sous le n°12 du catalogue
Ce tableau sera inclus dans le Catalogue Raisonné actuellement en préparation par Monsieur Rurik Dmitrienko

20 000 / 30 000 €



❍**99**

PIERRE DMITRIENKO
(1925-1974)

CARRIÈRE, 1955

Huile sur toile signée et datée “1955” en bas à gauche, contresignée, titrée et datée “novembre 1955” au dos
116 x 91 cm (45,24 x 35,49 in.)
PROVENANCE :
Galerie Georges Moos, Genève
Collection Jack Palance, 2007
Ce tableau sera inclus dans le Catalogue Raisonné actuellement en préparation par Monsieur Rurik Dmitrienko.

35 000 / 50 000 €



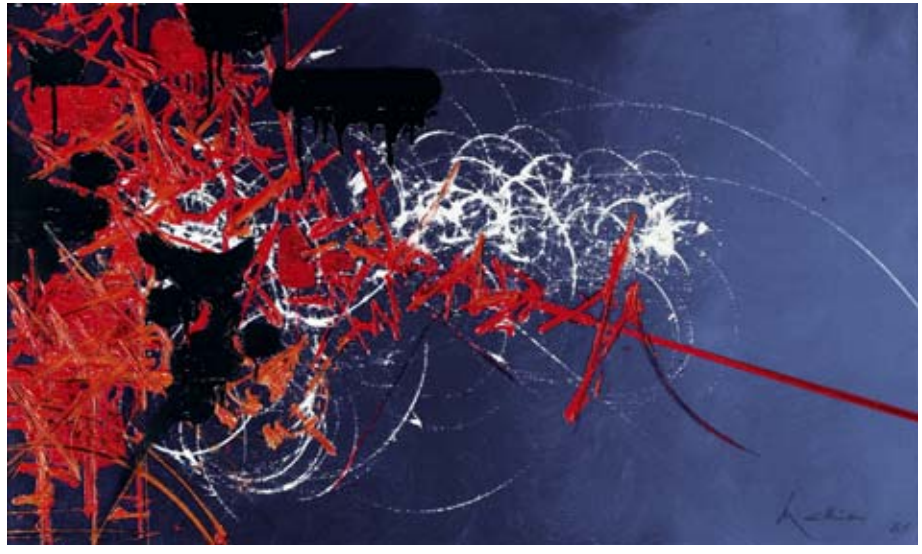
100

HANS HARTUNG
(1904-1989)

T 1980-H25, 1980

Acrylique sur toile signée et datée “80” en bas à droite, doublement contresignée, titrée et datée au dos
65 x 92 cm (25,35 x 35,88 in.)
PROVENANCE :
Galerie Daniel Gervis, Paris
Collection particulière
Un certificat de la Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman sera remis à l’acquéreur.
Cette œuvre sera incluse au “Catalogue Raisonné de l’Œuvre de Hans Hartung” actuellement en préparation.

30 000 / 40 000 €



102

GEORGES MATHIEU
né en 1921

RITES PERDUS, 1987

Huile sur toile signée et datée “86” en bas à droite, contresignée, titrée, datée “Déc 87” et dédicacée au dos
60 x 100 cm (23,40 x 39 in.)
PROVENANCE :
Atelier de l’artiste, collection particulière
Collection particulière, Paris
EXPOSITIONS :
New York, Wally Findlay Galleries, “Mathieu, Recent Paintings by the Master of Lyrical Abstraction”, 20 mai-20 juin 1987, reproduit p. 16

Nous remercions Monsieur Jean-Marie Cusinberche pour les renseignements qu’il nous a aimablement communiqués sur cette œuvre

30 000 / 40 000 €

« Je voudrais ne rien exclure de mon étonnement. Je voudrais faire des tableaux avec beaucoup de choses, avec toutes les contradictions. Avec l'inattendu, je voudrais devenir si agile, si sûre de mes mouvements et de ma voix que rien ne puisse m'échapper : ni la légèreté des oiseaux, ni la lourdeur de la pierre ni la lumière des métaux. »
Vieira da Silva

103

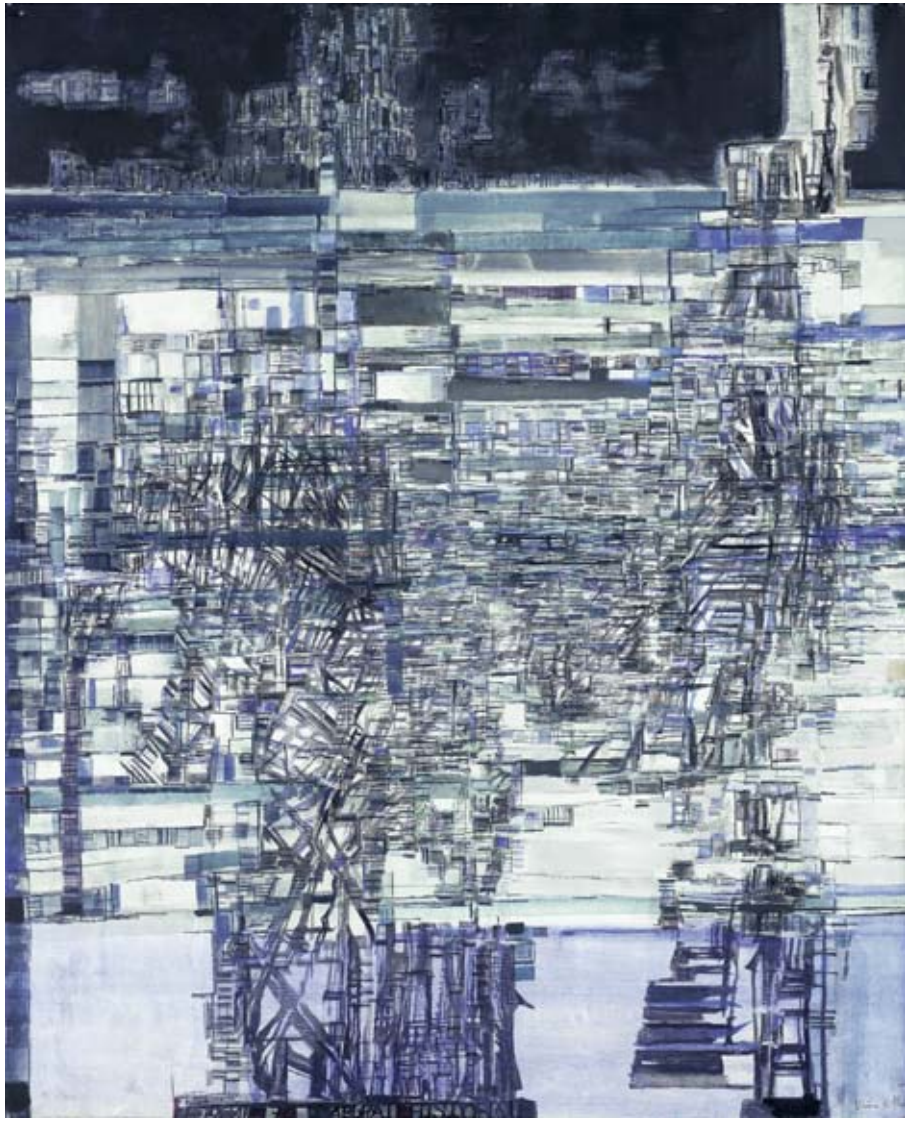
MARIA ELENA VIEIRA DA SILVA
(1908-1990)

TABLEAU HISTORIQUE, 1980

Huile sur toile signée en bas à droite
100 x 81 cm (39 x 31,59 in.)
PROVENANCE :
Galerie Jeanne Bûcher, Paris
Collection particulière, Paris
BIBLIOGRAPHIE :
Guy Weelen, Jean-François Jaeger, "Vieira Da Silva, Catalogue Raisonné", Editions Skira, 1994, reproduit sous le n° 3158 p. 625

170 000 / 220 000 €

A la frontière entre figuration et abstraction, le monde de Vieira da Silva est construit à partir d'unités colorées et de lignes qui s'enchevêtrent en créant des espaces labyrinthiques. Proche de l'Ecole de Paris dans les années 50, le peintre se désintéressera toutefois de manière constante des débats et querelles qui agitent alors la scène artistique. Méditant les leçons du cubisme, celle qui cherche à "voir le monde d'un autre œil" développe dans ses tableaux une véritable phénoménologie de la perception. Elle élabore ainsi des perspectives en constantes ruptures, dans l'espoir de faire surgir un ordre poétique au sein du réel dont elle révèle les passages secrets, les insaisissables réseaux et les vibrations harmoniques. Ses tableaux recréent le monde sous la forme d'un kaléidoscope d'innombrables petits carrés dont les variations, les combinaisons, esquissent une réalité fuyante. L'œuvre ultime de Vieira da Silva, de 1970 à sa mort en 1992, est marquée par la déconstruction progressive des systèmes de représentation de l'espace. C'est désormais la couleur qui structure la toile et non plus - ou plus seulement - cette architecture de lignes si caractéristique des périodes précédentes. Si la surface du tableau est toujours tressée et tramée, touche après touche, "la lumière devient indissociable de la forme" (J-C Daval). L'artiste utilise une palette de plus en plus claire, avec de larges espaces blancs, comme si la lumière de son Portugal natal venait faire retour dans les toiles de la fin. L'espace pictural s'ouvre alors sur la profondeur de l'infini, faisant surgir un espace immense au sein d'un petit morceau de toile : "Je peins l'espace pour voir de l'autre côté" déclarait en effet l'artiste, dont le vœu le plus cher était de "peindre ce qui n'est pas là, comme si c'était là".





« On naît dans une boîte (matrice), vit dans une boîte (appartement), et finit après la mort dans une boîte (cercueil). Au fond, on fabrique soi-même depuis sa naissance jusqu'à sa mort des petites boîtes, c'est à dire qu'on fabrique des boîtes dans une boîte. »

104

TETSUMI KUDO
(1935-1990)

PORTRAIT OF ARTIST IN THE CRISIS, 1976

Cage en métal peinte, masque, plastique, laine et fleurs en plastique
signé et daté "1976" sous la cage, titré sur une étiquette en bas à gauche
53 x 40 x 25,50 cm (20,67 x 15,60 x 9,95 in.)

10 000 / 15 000 €

A partir des années 1960, Tetsumi Kudo met en boîte et en cage une humanité malade et monstrueuse dont le corps fragmenté signale une mutation biologique de grande ampleur. Sur un mode ricanant et burlesque, il "*témoigne d'une mort moderne, peut-être d'une survie biochimique dans la civilisation scientifique qui est la nôtre*" (Anne Tronche). Parées de couleurs criardes frisant le mauvais goût, les cages sont autant de cellules de dissection où l'homme moderne, converti en cobaye, est soumis aux ravages d'une technologie toute puissante. Dans ce petit musée des horreurs, se conservent des pénis inutiles fixés sur des perchoirs ou des cœurs en pot enlacés de fils multicolores, signes d'une vie sentimentale défunte et d'une intégrité organique en perdition.



105

KAREL APPEL
(1921-2006)

THE CONVERSATION, 1984

Huile sur toile signée en bas à gauche, titrée et datée "1984" au dos
122,50 x 152,50 cm (47,78 x 59,48 in.)
PROVENANCE :
Acquis directement auprès de l'artiste par l'actuel propriétaire

70 000 / 90 000 €

“Appel est un métaphysicien du jeu et de la fête ; il nous éveille à la drôlerie inexplorée et aux délices de la vie, notre vie. […] Dans la création de son monde décoré, Appel transforme les petites figurations en ensembles ouverts à tout. Son monde de masques est celui des archétypes qui n’admettent ni développement ni caractérisation. Son raffinement de coloriste est vaste, et il joue avec le spectre des couleurs comme un musicien avec un instrument à cordes. Il nous rappelle qu’on ne peut jouer sans règles ni ordre.”
Marshall McLuhan

106

KAREL APPEL
(1921-2006)

THE KISS, 1987

Huile sur toile signée en bas à droite, titrée et datée “1987” au dos
195 x 150 cm (76,05 x 58,50 in.)
PROVENANCE :
Acquis directement auprès de l’artiste par l’actuel propriétaire
Collection Monsieur Bertrem, Belgique
BIBLIOGRAPHIE :
Guy Pieters, “Karel Appel”, 1988, reproduit sous le n°15 du catalogue

80 000 / 120 000 €



107

ANDY WARHOL
(1928-1987)

TERRIER N°66, 1983

Acrylique et sérigraphie sur toile signée et datée “83” au dos sur la toile
35,50 x 28 cm (13,85 x 10,92 in.)

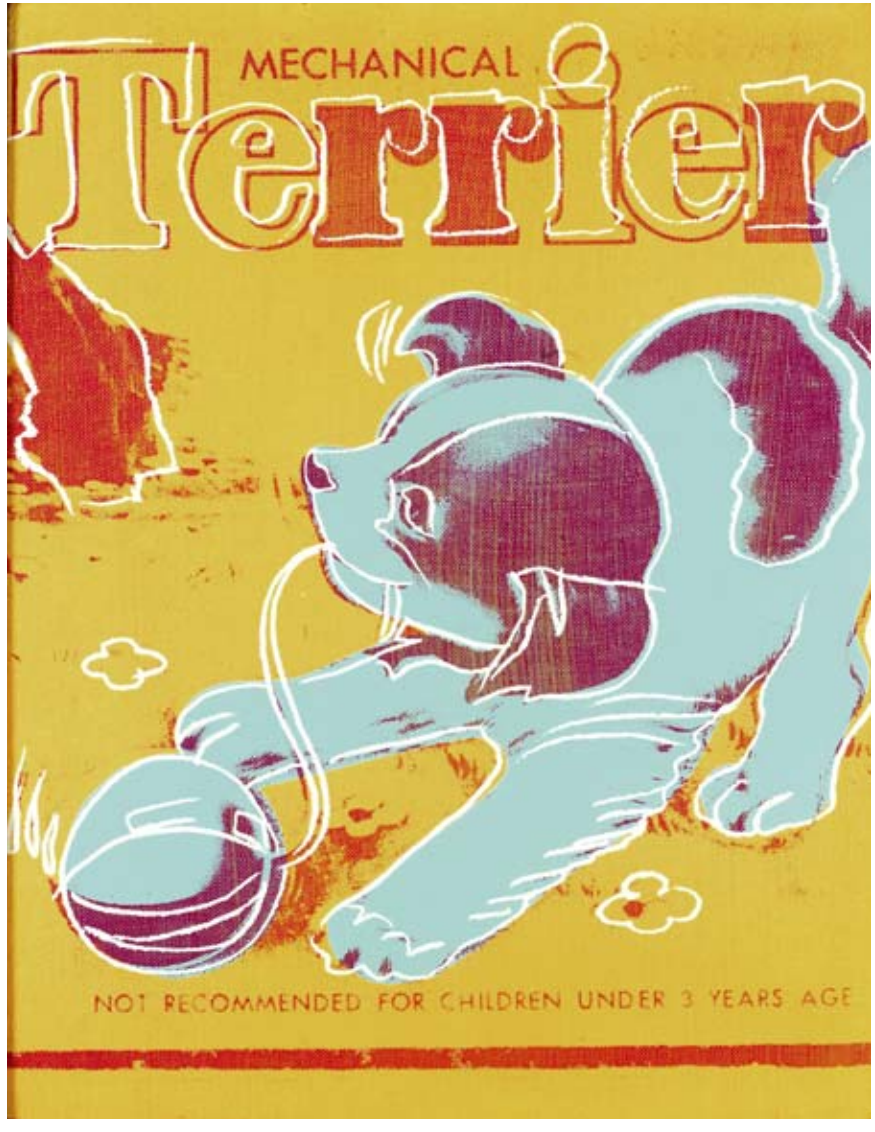
PROVENANCE :
Galerie Bischofberger, Zürich
Galerie Würthle, Allemagne
Collection particulière, Allemagne

EXPOSITION :
Lausanne, Fondation de l’Hermitage, “Andy Warhol”, Collection José Mugrabi, 25 mai-1er octobre 1995, un exemplaire similaire reproduit sous le n° 96, non paginé

Cette œuvre fait partie de la série des “Children’s Paintings”

100 000 / 150 000 €

Parmi les nombreux objets et images qu’il aimait collectionner, Andy Warhol avait une prédilection toute particulière pour les jouets et les livres d’enfants, qu’il achetait pour la plupart au marché aux puces et dans les brocantes. Aussi, lorsque le galeriste zurichois Bruno Bischofberger lui proposa d’organiser une exposition de dessins de jouets d’enfants, l’artiste accepta sans hésiter. Il réalisa une série de peintures à partir d’images et de jouets tirés de sa collection personnelle, chien, panda jouant du tambour, perroquet, clown à roulette, vaisseau spatial ou cosmonaute. Chaque image fut reproduite plusieurs fois, dans différentes couleurs, suivant le procédé de la sérigraphie (sérigraphie et acrylique sur toile). Lors du vernissage, le 3 octobre 1983, on eut soin d’accrocher ces P*aintings for children* relativement bas, afin que les enfants, premiers destinataires de l’exposition, puissent les voir facilement. La salle avait par ailleurs été entièrement tapissée d’un papier mural également sérigraphié, qui représentait un poisson provenant lui aussi d’un livre d’images pour enfant.
Dans la continuité d’une série comme celle des D*o-it-yourself (Flowers),* qui empruntait à l’imagerie propre aux kits de peinture avec des chiffres pour enfants, Warhol poursuit son travail de déstabilisation de la peinture moderne en ayant recours à des techniques picturales excluant a priori tout travail d’invention et tout savoir faire artistique. Mais devant la délicatesse touchante des P*aintings for children,* véritable condensé nostalgique de la culture d’une époque, la naïve simplicité de ces images se double d’un pouvoir d’évocation vibrant qui n’est pas le moindre tour artistique de Wahrol. L’enfance de l’art, en quelque sorte.



❍**107 bis**

DADO

né en 1933

L'ATELIER, 1971

Huile sur toile signée et datée "71" en bas à gauche
190 x 250 cm (74,10 x 97,50 in.)

PROVENANCE :

Galerie André François Petit, Paris
Galerie Jeanne Bûcher, Paris
Collection particulière, USA

EXPOSITIONS :

Paris, Galerie André François Petit, "Dado, 15 ans de peinture", mars-avril 1981

BIBLIOGRAPHIE :

Alain Bosquet "Dado un univers sans repos", Editions de la Différence, 1991, reproduit en couleur p.46

20 000 / 25 000 €

Si les nombreuses photographies qui nous renseignent sur l'atelier d'Hérouval dans lequel Dado s'est installé en 1960 laissent présager que ce lieu, où cohabitent pêle-mêle fragments de poupées, animaux morts, morceaux de bois flottés, tableaux et sculptures inachevés, tient autant de la caverne d'Ali Baba que de l'antre interdite où se préparerait quelque sabbat nocturne, la toile de 1971 intitulée *L'atelier* nous en propose une vision proprement apocalyptique. Reprenant le topos pictural de l'atelier de l'artiste, Dado le transforme en une véritable scène macabre, à la fois fantastique et très réaliste, notamment dans la précision quasi hallucinatoire des détails.
La toile figure un atelier en plein air, au centre duquel une créature à la peau déchirée, ni vraiment humaine ni tout à fait animale, se tient accroupie et regarde en hurlant les vestiges d'un chevalet gisant au milieu de débris divers. Si le chevalet et les pots renversés sont des éléments attendus, que dire des fragments de corps épars et des têtes décapitées dont la prolifération occupe tout l'espace ? Et surtout pourquoi ce chromatisme rose pastel, étrangement inquiétant dans ce contexte ? Comme le rappelle Alain Bosquet, "le rose n'est ni irrémédiablement menaçant, ni garant de sécurité : tout est en suspens plutôt". On verra dans ce suspens la marque d'une ambiguïté, celle de l'interprétation que l'on peut faire de cette scène. S'agit-il de la représentation d'un monde post-apocalyptique, dans lequel il n'y aurait plus de place pour l'opération artistique, ou cette toile propose-t-elle au contraire la formalisation d'un processus actif de dé-création ? Si l'atelier de l'artiste est une scène de massacre, c'est que s'y délivre la promesse d'une "éclosion magnifique mais douloureuse" (D. Cordier), celle d'un nouveau corps humain qui prendrait forme sur les ruines de ce corps esthétisé proprement morbide qui était celui de la tradition classique.





108

JAUME PLENSA
né en 1955

INTERIOR IV, 1990

Technique mixte et collage sur papier carton signé et daté “1990” en bas au milieu
120 x 195 cm (46,80 x 76,05 in.)
PROVENANCE :
Galerie Philippe Guimiot, Bruxelles, 1990
Collection particulière, Nice
Nous remercions Monsieur Jaume Plensa de nous

20 000 / 30 000 €



109

JOSÉ MARIA SICILIA
né en 1954

TABLE À REPASSER, 1985

Huile sur toile signée, titrée et datée “85” au dos
190 x 260 cm (74,10 x 101,40 in.)
PROVENANCE :
Galerie Jousse-Seguin, Paris
Collection particulière, Paris

40 000 / 50 000 €



110

ANSELM KIEFER

né en 1945

DEIN GOLDENES HAAR MARGARETE, 1981

Technique mixte sur papier photographique titré en haut vers la droite, signé et daté “1981” au dos
65 x 90 cm (25,35 x 35,10 in.)

PROVENANCE :

Marian Goodman Gallery, New York
Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles
Lattuada Studio, Milan
Collection particulière, Italie

60 000 / 80 000 €



111

ALAIN JACQUET

né en 1939

LA BATAILLE DES PYRAMIDES, IMAGE D'ÉPINAL, JANVIER 1962

Huile sur toile signée, titrée et datée “janvier 1962” au dos
192 x 203,50 cm (74,88 x 79,37 in.)

PROVENANCE :

Galerie de France, Paris
Collection particulière, Paris

EXPOSITIONS :

Châteauroux, Couvent des Cordeliers, “Alain Jacquet, Camouflages 1961-1964”, 2002
Paris, Galerie de France, “Collection particulière”, 4 octobre-10 décembre 1994

BIBLIOGRAPHIE :

Guy Scarpetta, “Alain Jacquet Camouflages 1961-1964”, Editions de Cercle d’Art, 2002, reproduit sous le n° 20, non paginé
“Collection particulière”, Paris, Galerie de France, 4 octobre-10 décembre 1994, reproduit p. 125
Nous y joignons le dessin préparatoire double-face signé, titré et daté “62” en bas à gauche : 24 x 32 cm

40 000 / 50 000 €

“Soldats, songez que du haut de ces pyramides, quarante siècles vous contemplent !”
Napoléon

Représentant majeur du Mec-Art, Alain Jacquet s’empare de façon ludique des monuments de l’histoire de l’art qu’il maquille en images de publicité ou en peintures Pop, comme dans cette *Bataille des Pyramides* datée de 1962. Le décalage parodique entre un fond classique et son traitement trivial révèle la nature commune de ces images, dont les codes et référents sont connus de tous. La célèbre bataille des Pyramides qui scella le triomphe de Napoléon sur les Mamelouks en 1798 donna lieu à tant de reproductions qu’elle en devint une “image d’Epinal”, d’autant qu’elle fut très habilement exploitée par la propagande napoléonienne, exaltant l’image mi-épique, mi-exotique du glorieux général. La reprise d’“*une imagerie archétypale, signifiante pour tous*” n’est pas sans rappeler le goût de la citation des artistes Pop, tel l’hommage parodique de Lichtenstein à Monet ou les emprunts amusés de Warhol aux clichés culturels de l’histoire de l’art.





112

GÉRARD SCHLOSSER
né en 1931

AMADEUS, 2006

Acrylique sur toile sablée signée, titrée et datée “2006” au dos
130 x 97 cm (50,70 x 37,83 in.)

15 000 / 20 000 €



113

GUDMUNDUR ERRO
né en 1932

MADE IN JAPAN N° 3, 1971

Huile sur toile signée et datée “1971”
162 x 130 cm (63,18 x 50,70 in.)
PROVENANCE :
Collection Givaudan, Paris
Collection particlulière, Vienne
BIBLIOGRAPHIE :
“Erro, Catalogue Général 1950-1974”, Editions du Chêne, Paris, 1976, reproduit en noir et blanc sous le n° 7 p. 191 et en couleur n°32 p. 224,

30 000 / 40 000 €

“Un peintre, à l’heure actuelle, ne peut faire comme si rien auparavant n’avait existé. Tout, absolument tout a déjà été photographié, filmé, dessiné. Alors pourquoi vouloir créer encore de nouvelles images ? [...] Toutes les images sont dignes d’intérêt, qu’elles soient politiques, sociologiques, historiques, scientifiques, culturelles ou érotiques, qu’il s’agisse de B.D., de caricatures, de reproductions, d’affichages, tout pourvu que ce soit imprimé. La peinture est un moyen de tenter de découvrir la signification d’un monde confus. Chaque tableau est pour moi une nouvelle “vieille histoire” que je me raconte à moi-même pour peupler les obsessions de l’enfant que je n’ai cessé d’être.”
Erro



114

GUDMUNDUR ERRO
né en 1932

SIHANOUK, 1974

Huile sur toile signée et datée “1974” au dos
162 x 130 cm (63,18 x 50,70 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, Vienne
BIBLIOGRAPHIE :
“Erro, Catalogue Général 1950-1974”, Editions du Chêne, Paris, 1976, reproduit en noir et blanc p. 203 sous le n° 11

30 000 / 40 000 €

Grand pêcheur d’images, Erro accumule au fil des ans une gigantesque encyclopédie de clichés qu’il classe et colle suivant une logique du choc et de la discontinuité. Bandes-dessinées, revues scientifiques, dictionnaires illustrés, livres pour enfants, catalogues raisonnés fournissent la matière première d’une oeuvre démystifiante qui dégonfle tous les stéréotypes de la culture dominante. Ici, les postures érotiques du kamasutra se mêlent aux machines technologiques, tank et fusée, au symbolisme sexuel évident. La violence et la sexualité sont des motifs privilégiés de Erro.



115

PETER KLASEN
né en 1935

FRAGMENTS M/18 EXTINCTEUR, 2001

Acrylique sur toile signée, titrée, datée “2001” au dos
200 x 180 cm (78 x 70,20 in.)
PROVENANCE :
Acquis directement auprès de l’artiste par l’actuel propriétaire

20 000 / 30 000 €



116

CLAUDE & FRANÇOIS-XAVIER LALANNE

CENTAURE MOYEN, 1988

Bronze à patine doré
127 x 85 x 30 cm (49,53 x 33,15 x 11,70 in.)
PROVENANCE :
Galerie JGM, Paris
Collection particulière, Belgique
BIBLIOGRAPHIE :
Bernard Frank, “Les Lalanne”, JGM Galerie, reproduit p. 20

35 000 / 45 000 €

1 ET 2. JOSEF ALBERTS

HOMMAGE TO THE SQUARE

"Everything we can see could easily be completely different. A priori, there is no order in things."
Ludwig Wittgenstein

From the Bauhaus where he was trained, Josef Albers took away the intuition that simple shapes like the line, triangle, or square constitute a universal language capable of conveying profound truths about the world surrounding us. But although he chose to spend the last 25 years of his life investigating a single form, the square, it is because he realizes that this simple formal vocabulary can be a particularly strong visual experience. The series entitled *Homage to the square* proposes a rigorous and carefully programmed exploration of strictly optical qualities through several hundreds of variations. The alternation between warm and cool tones, color intensity and the wavering colors solicits the very conditions of everyday perception in an especially poignant way.

3. JEAN DEGOTTEX

METASPHERE (II), 1965

"For Degottex, the graphic appearance of a given sign is the self-manifestation of essential expressiveness."
Margit Rowell[1]

In the early part of the 1950s, Degottex became, along with George Mathieu and Simon Hantaï, one of the pioneers of a lyrical abstraction that turned its back on both representational art and a certain geometric formalism, seeking in the gesture the determinant graphic contribution.

Looking to Zen philosophy, the artist began to develop a remarkable calligraphy, leading him to experiment with a world from which all subjects were abolished. Degottex's pictorial gestures have little to do with automatic writing that uses the esthetic alphabet as a personal idiom. On the contrary, it involves a letting-go, where what is expressed is not the artist's limited personal existence but rather life itself, the substance of universal human experience. Degottex quotes Mallarmé: "I am now impersonal, no longer the Stéphane you know, but a faculty used by the spiritual universe to see itself and develop through what used to be me." The gestural style is clearly an authentic metaphysical expression.

It was in this context that the *Métasphères* series saw the light in the mid-1960s. On more or less bare canvases tending to the monochrome, a perfect circle is always drawn. This sign, which we can clearly understand in its symbolic dimension as a "poetic association with the solar circle" (Jacques Busse), becomes a place for an impersonal union with the cosmos. Here the sign does not refer to any absent signified. It is all there on the canvas in the fullness of a sign drawn by a sure hand that knows how to create a void within to welcome the world and carry it with his gesture.

[1] *La peinture, le geste, l'action*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 97.

4. AGNÈS MARTIN

UNTITLED, 1965

"My paintings have neither objects nor space nor time nor signifiers -no forms. They are light, lightness, about merging, about formlessness, breaking down form."
Agnes Martin

Delivered from any reference to the external environment, Agnes Martin's work is an invitation to silence and self-examination. Born in the Canadian west in 1912, the artist, a naturalized American, moved to New York in 1957 before retiring 10 years later to New Mexico to lead a simple life in the house she built herself in the style of the Pueblo Indians. Between 1957 and 1967, she met Ellsworth Kelly, James Rosenquist, and Robert Indiana while developing the fundamentals of her artistic approach.

Her work involves a spiritual journey and an ideal of serenity that can only be attained through true "*dissolution of the ego* in direct contradiction to the Western tradition centered on the cult of the self. Here, humility and self-abandonment are directly linked to the abandonment of form, as her painting conveys an image of the void that replaces our defeated pride - not the absurd existential void but the joyous void inspired by Tantric and Taoist philosophy.

Agnes Martin's grids, often drawn in pencil or graphite, are so light and delicate that they only barely emerge from the canvas, ready to dissolve back into the surface once again, to completely submit to the fascination of the void. The thin geometrical network does not cover the entire system, as in this drawing dated 1965, but rather creates a vacant area within the framework of the canvas a few centimeters from the edge.

According to Martin, it is not color but rather "*it's composition that's the whole thing*". The compositional balance is born of recurrently uniform and equidistant lines separated by microintervals. An emblem of the separation of spirit and matter, the grid sketches a balanced and limitless mental landscape. However, dissonance overrides the structural effect. The canvas's square shape, for example, is disturbed by the grid's rectangles. *"When I cover the square surface with rectangles, it lightens the weight of the square, destroys its power."* In the same way, the horizontal line is drawn in a single direction, from left to right, following a linear path. In the repetitive movement she suggests suspended motion, analogous to walking in place: "*Walking gives the impression of covering time and space, but in reality we always remain at our point of departure*." Canvases lightened by recurrence "appear" to be levitating.

The compositional severity is also lightened by the deliberate intrusion of slight defects, slightsmall errors in the drawing that suggestimply the human presence of a human hand. These minute deviations from the prescribed system simultaneously create an impression of precision and allusion. The sensual technique, the slight vacillations in the line, remind us of the fortunate gap that separates reality from the Platonic ideal she aspires to. *"I hope to have clearly shown that my work deals with perfection as it is perceived by the mind, but the paintings are far from perfect – not at all perfect in fact – like ourselves."* Her construction of a subversive and personal balance relates Agnes Martin more to Expressionism than to the objectivity of Minimalism.

The Canadian artist seeks to pursue "*a memory of perfection*" that is unattainable but tirelessly pursued. "*In our mind, there is an awareness of perfection*," she said, faithful to the Classical ideal, the "*Ideal in the mind*" that goes beyond humanity by taking it to its highest degree of perfection. "*Classicism is not about humanity and the work is not about the world. Classicists are people who look around and turn their back on the world."*

According to the artist, this "art without a theme is an art without meaning". Far from any concrete form, the artist does not paint a landscape but a perceptual space. Thus her canvases require inner awareness and a contemplative stance similar to thehow we experience of a deserted beach, a garden of trees, or the sun gleaming on the water. "*Whoever is capable of sitting on a rock in the middle of a field is capable of seeing what I paint.*"

Martin's *oeuvre* is based on a secret tension between what we see (a grid) and what we recognize (an image of nature): "*wind on the grass, the sparkling succession of waves, a bird flying."* These insistent references to nature - also seen in the titles of the paintings - are not thematic or descriptive. They primarily suggest that this iconography of the full and the empty has a natural analogy in the landscape. Agnes Martin explains the matter withsimply simplicity: *"Mymy paintings have neither objects nor space nor time nor anything - no forms. They are light, lightness, about merging, about formlessness, breaking down form. In front of the ocean, we do not think of form. We can penetrate it if nothing bars our path. A world without objects, no interruptions – to create a world without interruptions or obstacles. This means to accept the need to enter the visual field simply and directly as if we were crossing a deserted beach to contemplate the ocean."*

7. FRANÇOIS MORELLET

2 TRAMES DE TIRETS 0°90° LONGUEUR 40 MM,ESPACEMENTS 85 MM ET 120 MM, 1974

In 1952, François Morellet, age 26, chose geometric abstraction. But contrary to Malevitch or Mondrian, to whom his painting does owe some small debt, he denies the entire symbolic, mystical, or metaphysical dimension implied by his grids. Trimmed of any subjective caprice, the work must result from an applied programmed system that designates nothing other than itself

In 1958, he created his first "screen": lines, or "dashes" of varying thickness and quantity distributed in more or less crowded networks according to a mathematical principle. The distribution of these elementary geometrical forms varies according to a rule determined in advance. As always in Morellet's work, the title of the work indicates the mode of composition. Thus in the present canvas dated 1974 is composed of two series of perpendicular dashes ("2 trames de tirets 0°90°") of identical length ("40mm") and spaced at "85 mm et 120 mm". In Morellet's work, the format is standardized, usually limited to 80 x 80 cm, with the exception of a few larger canvases, of which "2 trames de tirets 0°90°" is a rare and unusual example.

The network of homogenous lines coincides exactly with the plane of the painting such that the structure seems to be a visible appendix of an invisible screen that could continue beyond the frame. Thanks to the equality between all the points of the painting, no visual focus is preferred. All depth phenomena are eliminated. In the beginning of the 1970s, following a period working with neon lights, Morellet investigated new materials, as shown by the use of the iron grid in "2 double trames -2° + 2°".

8. FRANÇOIS MORELLET

2 DOUBLE TRAMES-2° + 2° (12 MM#), 1972

"For the last fifty years I have imposed upon myself, for ever and ever (which no longer involves much of a commitment) the sole use of geometrical elements to create my work in a neutral, precise way, using a pre-established system that is meant to be simple and obvious. Hoping that after having eliminated the representational, the spontaneous, sensibility, the ego, all the

things one looks for in a work of art, there still remains something for the bizarre, specialized connoisseurs I appreciate."

François Morellet, *Éloge des culs-de-sac, ou les tribulations de l'art populaire et de l'art élitaire à l'époque dite moderne*, February 2003.

9. STEVEN PARRINO

DEBBIES DOES DALLAS, 1987

VLADIMIR: What use are you to me?
ESTRAGON: To play opposite you.

Somewhere between Leonardo's drapery and Malevitch's square, the abstract canvas of Parrino primarily designates itself as a canvas. It reactivates the conceptual *topos* of a painting that delivers itself as a representation and introduces the viewer into the secrets of the studio. Here the fact of communicating becomes simply the fact of communication. The work is a surface for projection of the free associations from a passing viewer. The doubled canvas also reminds us of all the works that preceded it, from the drapery of Michelangelo to Smithson's packages. In fact, it was the After and Before to which Marc Olivier Walher submitted Steven Parrino's work at the Palais de Tokyo in 2006. His work was compared to that of Warhol, Franck Stella, and Donald Judd. "*The artist has chosen to be inspired by his predecessors to give a new direction to painting at the most critical moment, when everyone is proclaiming its death."*

The two-color scheme and the canvas surface relate the work to painting, the materiality of the fold to sculpture. But by detaching the crumpled canvas from the stretcher-frame, Parrino ironically violates this heritage and ratifies its state of exhaustion. For some, his crumpled monochromes suggest a rebellious gesture from the "*bad boy who doesn't make his bed*" (Timothée Chaillou) or "*the body of a car after an accident*". "*Sheets, clothing, shrouds, signs of a crash*", there is always a challenge to order through the folding, turning, and torturing of the canvas. The monochrome is no longer the beginning or the end of painting, but rather a weapon that derails the pictorial daily round and its well-oiled mechanisms.

Parrino's anti-paintings disorganize a tradition while also signaling the disorder in the world. In this sense, the artist believes that they are "*realistic, in direct contact with the real*". *"This mutant form of de-formalized painting gave me an opportunity to talk about reality through abstract painting, to talk about life,"* its violence and entropy, and its constant penchant for disaster.

LOTS 10 À 42

GREGORIO VARDANEGO / MARTHA BOTO

In the galaxy of "new artistic trends" that emerged during the 1950s, the constellation of kinetic art was distinguished by its radical claims and the consistency of its esthetic approach. This art, that could perhaps be defined as a group of two- or three-dimensional pieces in real or virtual movement, coercing the gaze of the viewer, laid the foundations for a true Copernicus' revolution seeking to dethrone the sacrosanct dichotomy between painting and sculpture and implicate the viewer in the work in a new way.

Although the kinetic effect can result from a simple optical illusion (known as plastic kineticism), as seen in such illustrious predecessors as Kandinksy and Delaunay (the internal dynamic of color) or, more recently, Victor Vasarely and Bridget Riley[1], it is usually deployed in the third and even the fourth dimension, drawing on the machinist inspiration of a Duchamp (*Rotatives demi spheres)* and the constructivist heritage (*Sculpture cinétique* by Naum Gabo and *Modulateur de lumière et d'espace* by Laszlo Moholy-Nagy*)*.

Starting in the mid '50s, the Denise René gallery became the Parisian nerve center for these new artistic directions[2]. She strongly defended the work of a number of Latin American artists who had chosen to live in France, such as Julio le Parc, Jésus Rafael Soto, or Carlos Cruz-Diez. Among these artists, the Argentinean couple Gregorio Vardanega and Martha Boto, who moved permanently to France in 1959, invested the Lumino-kinetic path in a particularly innovative way. Their work was based on a kinetic effect on the eye of a combination of more or less fast-moving forms and light patterns that, although also developed by some of their compatriots, reached an unequaled degree of refinement in the work of the Argentinean couple. They called their approach "chromocinétisme"[3], a method that focused on finding new materials to create yet unknown optical effects.

Vardanega and Boto discovered that transparent Plexiglas and polished duranium were particularly effective in transmitting light and creating iridescent effects and color variations. Above all, they intuited that recent technical discoveries, especially electronics and cybernetics, could originate radically new esthetic propositions capable of profoundly changing the basic givens of our daily lives. Their art was nourished by investment in non-artistic phenomena, such as scientific laws, which enabled them, with careful planning, to calculate the movement and its effects.

This is what encouraged them to develop an "esthetic of electric light" where the kinetic effect does not result from any kind of animation of the pictorial material but rather from installation of an actual painting in space, where "electrical" color replaced pictorial color. The artists designed complex arrangements that constitute "light brushes" enveloping the viewer in a dynamic and hypnotic luminous ambiance. The atmosphere thus created can be thought of as a reflection of this "era of the visual", so characteristic of our modern epoch. *"Color is electric, it can be turned on and off, reappear interminably under other fiery disguises. Disks, cylinders, and squares move and shake, inundating the viewer with a deluge of visual "messages" that come to him whether he invites them to or not, forcing him in some ways into a sort of passive state – an art for the age of television"*[4].

The first works by Gregorio Vardanega are spatial designs inspired by the spiral, which he defines as "mobiles using different circular structures through symmetrical and asymmetrical movements to infinity"[5] . These geometrical forms interfere with the beams of light to create a delicate optical choreography in space. Then, beginning in 1961, the artist inaugurated a series of luminous kinetic works on the scale of the painting, a kind of "relief" halfway between painting and sculpture, using electronic components that program increasingly complex lighting programs. These electronic boxes, of which Martha Boto also created many series starting in 1964, would light up in a rhythm generated by a random program, producing a hypnotic effect playing on the relation between the machine's internal activity and that of the human brain.

Arnauld Pierre has completed a detailed analysis of the philosophical assumptions underlying Vardanega's approach, resting overall on a computational concept of our ability to think, "considered as the simple result of the aptitudes of the human machine".[6] This interest in a combinatory mechanics is illustrated by a number of the artist's recent works, which uncover the internal workings usually hidden in the boxes. We can think of *Contrepoint chronographique* (2000), which deploys the internal movement of this writing of time before our eyes, which has never lost its fascination for Vardanega[7].

In parallel to his initial study on electronics and cybernetics, Vardanega designed rotating illuminated columns composed of cylinders in polished duranium between which he inserts transparent Plexiglas panels, like this *Fugue lumineuse circulaire* from 1967. The movement of the circles creates a luminous drawing that deploys itself in space, giving their author the idea to use the process to illuminate the facades of architectural ensembles and compose spectacular "kinetic walls". With this project, Vardanega moves closer to another active member of the kinetic art movement, Nicolas Schöffer who dreams of spatio-dynamic sculptures on the scale of a city[8]. In a certain way, Vardanega designs his work as a scale model conceived to give an idea as to what a luminokinetic structure could be at the larger scale of a city. *Petite tour lumineuse*, which he completed in XXX, must be compared to the architectural project that united the artist and engineer in a single utopian vision.

The specificity of Martha Boto's work lies perhaps in the more directly organic and poetic quality of her *oeuvre*. She insists on including the random forces of nature in her work, to participate, by reproducing them, in the "laws of harmony and balance that govern the cosmos through its relationships of light and movement, space, time, and color."[9] Although her first structures, transparent mobiles in Plexiglas and colored water, only use natural movements (the flow of the water and the movement of air), the mechanical movement that animates her later work is often suggestive of the dynamic nature of the cosmos.

Starting in 1961, she began her first investigations on ways to organize movement, first of all with a simple motor, and then using light patterns. These were the first projections of luminous forms on a frosted Plexiglas screen, producing a fugitive impression of images in movement. Her work on luminokinetics then led her into increasingly complex arrangements, where nevertheless a constant is evident: for her, movement is always subject to light. Her efforts primarily focus on luminous flux which she attempts to capture and direct to create movement through simple patterns of color. She built electrical light boxes (*Variations lumineuses*, 1965), plywood boxes pierced with holes that shed light in the outside environment, or yet again electronic keyboards that control alternating patterns of luminous light in panels of corrugated aluminum (*Clavier électronique*, 1966). She ultimately organized an expansion of these optico-graphic projections outside of the boxed space using mirrors installed in the four sides that diffracted light so it could fill the entire exhibition space.

Through anamorphosis as well as optical illusion, Boto created a light environment that could completely envelop the viewer and challenge his or her perceptual faculties. Although Vardanega works primarily with transparency, as Frank Popper has shown, Boto works more with reflections using speculum devices that multiply the points of view and invite us to participate in a cosmic and poetic experience that constitutes "the most evanescent and fugitive poetry that one can experience in shows today"[10].

[1] The term op art is usually used to talk about esthetic kinetics that uses color interactions and the laws of optics (Riley's moiré) to impact the viewer's retina.
[2] The exhibit entitled "Le Mouvement" (movement) she organized in 1955 marks the first step in establishing the kinetic movement in France.
[3] Title of their first Paris show in 1954 at the Maison des Beaux Arts.
[4] Jacques Michel, for an exhibit at the Denise René gallery in 1969, *Le Monde*, Paris, 20 February 1969 (quoted by Arnauld Pierre in *Boto, Vardanega,* catalogue for the Sicardi Gallery, Houston, 4 November-1st December 2006).

[5] Karl Popper, *L'art cinétique*, Paris, Gauthier-Villars, 1970, p. 144
[6] *Boto, Vardanega, op. cit*
[7] Arnauld Pierre also reported that the artist's studio was cluttered with a multitude of alarm clocks and other timepieces, a testament to the artist's passion for any kind of mechanization of time.
[8] See for example *Tour spatio-dynamique et cybernétique* erected in Liège in 1961 as well as the scale model he developed for a cybernetic "Light Tower" higher than the Eiffel tower in the La Défense area.
[9] Declaration of the artist.
[10] Jean-Albert Cartier, *Combat*, 23 March 1964.

28. VASARELY

ORION NOIR, 1963

"The future may come to be as a new geometrical city, multicolored and solar. The fine arts will be kinetic, multidimensional, and community-oriented; certainly abstract, and closer to the sciences."
Vasarely

A piece such as *Orion noir* is emblematic of the combinatory aspect of Vasarely's art. After an "undulatory" period, primarily in black and white, he begins to investigate esthetic deformation and other optical illusions by adding color beginning in the early 1960s. Starting from a small number of basic "single structures", simple geometric forms with a limited range of colors, the artist creates an infinite variety of combinations of "form-colors" that he develops in piece after piece following the rationale of "*ars multiplicata*" to explore the potentially infinite possibilities of this new esthetic language. The play on more or less distended forms as well as value relationships between warm and cool colors generate three-dimensional illusions, a "*perpetuum mobile* in trompe l'oeil" that results in a "work with depth" characteristic of this optical version of kinetic art Vasarely baptized "cinétisme plastique" (esthetic kineticism).

Canvases from this period create an ambiguous, destabilizing visual experience, carried forward by the internal dynamic of the colored cells, establishing the reign of a "new esthetic beauty, in movement and moving"[1] that the artist so diligently sought.

30. YU YOUHAN

MAO : PATTERN PRINT, 1992

Yu Youhan is one of the first Chinese contemporary artists to emerge from the cultural fog of the Cultural Revolution. A professor at the Applied Arts College in Shanghai, he is also one of the grand theoreticians of the Chinese avant-garde and has extended his influence to several generations of young artists.

He is a mild tempered and reserved man. His feminine way of broaching the subject of Mao transpires in his work; the figure of terror becomes a muted, decorative object covert in huabu or flower motifs which one finds on shoes, pyjamas and bags. Mao has become almost a grandfather-like figure in this painting, one who looks fondly at his grandchildren. This acrylic painting, which appears in one of the first catalogues of Chinese contemporary art, that of Chang Tsong-Zung and Enrico Navarra is part of series of twelve Maos painted between 1997 and 2007, a series in which the Great Leader appears covered in peonies and lotus or sings alongside Whitney Houston (property of David Tang's China Club).The 1973 graduate of the Beijing Central Art Academy has truly succeeded in his quasi-Taoist redefinition of Mao, a historical figure who certainly made an intrusion in his own private life.

This museum work is part of the paintings which like Guernica or the Avignon Ladies, is symbolically important to the Chinese avant-garde scene. We will always remember when Yu Youhan, reserved and timid as he is, raised his paintbrush to attack such a myth.

31. WANG GUANGYI

GREAT CRITICISM: HITACHI, 1990

"*There is no such thing, in reality, as art for art, art above class, nor an art that can develop outside of politics or independently of it.*
Mao

Wang Guangyi is one of the most precocious and influential ambassadors of the Chinese avant-garde. Instigator of the "Political Pop" movement, he forged his visual personality in the antagonistic context of the Cold War and Cultural Revolution. Born during a period of terrible want due to the Great Leap Forward, in *Great Criticism* the artist reacts to the incredible economic transformation China is undergoing today. The luxury goods from the West flooding the country since 1990 has promised a better life to those who can afford them. This transition is accompanied by a change in status, from the citizen to the consumer, from the political to the economic animal.

By juxtaposing Maoist iconography from the 1970s with the seductive advertising logos, Wang Guangyi confuses ideological opposites, selling off national values to the highest offer while demystifying the status of luxury symbols. Communism and marketing appear as symmetrical aspects of the same strategy of mind control and mental propaganda. Wang Guangyi also testifies, in Cold War language, to contemporary controversies on globalization. He specifically reflects on contradictory feelings – anxiety and hope – that the passage from a socialist to consumer society generates in today's China
.
The irony lies in the visual superposition of the language of Pop and realist technique. The ideological combat opposing East and West is played off in this esthetic collage. The avant-garde of the working class – supposed to incarnate the victory of the proletariat over capitalist oppression – here takes on the appearance of a poorly drawn cartoon. The clean lines, pure, primary colors, the appealing vigor of the shapes is opposed to the naively heroic and idealistic poses of the worker-soldier-farmer trio. In China, the technique of realism is the main way forward in learning to make art. By re-using these propaganda images, Wang Guangyi reproduces the images he saw every day as a child using the technique he learned to master at the Fine Arts school in unexpected ways. Paradoxically, these paintings of historical myths have become icons in the world of contemporary art.

32. CHEN ZHEN

LE SOMMEIL PROFOND, 1992

"Inanimate objects, do you perhaps have a soul?"
Alphonse de Lamartine

Chen Zhen composes metal, glass, and wooden coffins for an object made superfluous by its life as a product for consumption. "*In my work, the object is in its last sleep after a life of consumption. It becomes anonymous by losing its past identity and mentally comes alive once more.*" By embedding this rubbish in funerary beds, Chen Zhen constructs what in French can be referred to as a "modèle deposé", meaning registered design but also a deposed model, a deposition, a deposit, a removal. He acquires exclusive rights to the manufactured object by depositing it in the earth, simultaneously ensuring its spiritual survival that reverses its material death. "*I want to create a small world, a microcosm for the object, establish a new life not only for the object, but also with respect to our society.*" Plunging the object in water is related to a purification ritual or a "*rite of transition*". For the artist, this "*transparent mummification*" process neutralizes the social cycle of the object and posthumously reintegrates it into its natural cycle.

These comforting sanctuaries, where man is absent, are so many invitations to a "*deep sleep*", as this piece suggests with its explicit title, the first in a series of five "*object altars*". For Chen Zhen, sleep is the complete opposite of death. Paradoxically, it is a waking space. In Chou Zhen's "*transparent coffins*", we are all invited to shed our corporality, to penetrate into a place for mental repose, to plunge into another milieu, following the same trajectory as the mummified object.

Chen Zhen defines his work as a mental reaction to the hegemonic reign of our consumer society. This "*digression of the daily does not originate in the ready-made. It is always a question of conscience. I want to establish a new circulation of objects, in the same way we speak of circulating capital.*" It is less a question of a frontal opposition to the consumer empire than one of renewing another, more intimate dialogue with the object, more spiritual, and closer to nature.

LITERATURE
Reproduced in *Chen Zhen, Invocation of Washing Fire*, p. 62.

33. WANG DU

THE BUSINESS, 2003

"*The media are air, blood, it's pretty much all we have experienced."*
Wang Du

Art for Wang Du is inseparable from a confrontation with power. Born during the Cultural Revolution in China, condemned to nine months of prison following the events in Tienanmen square in 1989, registered in the list of insurgents by the Chinese government, the sculptor, committed to the avant-garde movement in China, found refuge in France in 1990.
His first encounter with the West was a visual shock from the obscene invasion of mass media into the urban landscape. The extraordinary conquest by the media, their omnipresence and capacity for broadcast and infiltration, their absolute power over the minds of the people, "*from the purchase of the right toothbrush to their opinion on a war to drug trafficking to the exchange market*", inspired the artist's first sculptures.

Setting up his studio in an old metalworking factory, Wang Du, half-jokingly, called his studio the *Wang Du Studio*. A dream factory, a film set, a dubbing and special effects studio, the working space is no longer closed but rather a platform for reception, storage, and strategic reprocessing of information. Like the chief editor of some press organ, Wang Du consults, chooses, cuts out, and digests press photographs he has not authored and that he then subjects to changes in scale. The two-dimensional image is hugely enlarged and made three-dimensional. This amplification strategy confers a spectacular dimension to these "*three-dimensional images*". Their gigantic nature weakens the viewer and takes away any feeling of control we may feel over a two-dimensional image that we can hold in our hand, file, or throw away.
Starting in 2001, Wang Du not only took over the image but the entire media: newspaper pages, magazine covers, front pages with bold headlines are crumpled into a ball before being enlarged into monuments of resin or steel. "*This act of*

negation of information goes with an affirmation of the extremely volatile nature of the daily news" (P.Beausse). As omnipresent as ephemeral, as soon as the newspaper is read it is already out-of-date and condemned to lie on the sidewalk, the subway platform, or at the bottom of a garbage pail. Dumped into the exhibit space, the media waste offers a spectacle of perpetual information recycling. Converted into a work of art, it also reminds us that any event is the fruit of a construction (historical, journalistic, or artistic), and that its immediate destiny is to be publicly exhibited. Thus, the sculpture appears to be a copy of a pre-fabricated reality. Finally, media waste conveys the perishable nature of the reality it describes and doubles for – sometimes even substituting itself for the real thing. Wang Du summarizes the situation in an effective syllogism of the substitution of the media for the real: "*Media = reality = disposable consumer product, therefore = disposable reality.*"

34. LIU DAHONG

THE TWELFTH MONTH, 1987

Liu Dahong belongs to the first generation of Chinese artists, the unavoidable names of the 1980s. At first glance, the painting reminds us of a medieval work by Van Eyck or Brueghel. The theme is very close to the social fresco, depicting life in the "Twelfth Month" the month preceding Spring Festival or the New Year in Beijing. With its little colorful characters, the fresco resembles Chinese folk art.

Over and above the inherent meaning of the work, the preparations for the Chinese New Year, a celebration of happiness and abundance; our eyes travel among the symbols to discover the inner world of the artist, that of his childhood in the red and grey streets of Beijing.

Pan Dongzi, the Red Army little general, the child hero of the film "Little Red Star" who sees his father off to the Long March. He must take his revenge and kill the tyrant of his village (who killed his mother). Pan Dongzi lives in a world of little white rabbits of the from "Baitupai" candy packages, skipping ropes, good luck frogs with gold coins in their mouths, the Monkey King and Zhu Bajie, the Pig Prince, little Melody angels from Japanese mangas, and the folk character Chaoji, the emperor's servant, who cracks open the urn to free the drowning emperor's son, all these figures inhabit the world of Liu Dahong where traditional Chinese homes and Western manor houses stand side by side.

The rites and preparations for the Chinese New Year "guo nian" : eating candy and fruit, pear, prunes, peanuts and *dandanwu*, candied prunes on a stick, lighting firecrackers, seeing street *yueju* theater and participating in the dragon and lion dance; all are described with great detail. The irony and the surrealist aspect of this work are the incongruous situations. Instead of a Boddhisatva, a haloed Mao appears as a figure head. The Red Guards or *hongweibing* replace the Immortals as a surveillance committee, with their weapons in hand, and a banner that reads: "The people of the world must unite to chase the Americans, enemies of the nation and running dogs of the Imperialists". The plants which traditionally decorate the home at New Year have little Red books in their branches instead of flowers. The Red Guards are lighting firecrackers to chase away demons. Little chubby children read Marxist propaganda. The Jade Girls hold a Mao banner. The goddess Chang E makes love with a soldier in her moonly abode; all this in an ambiance of Sino-Japanese warmongers and Cultural Revolution.

35. YAN PEI MING

PORTRAIT DE MAO, 5.89

"Yan Peiming is involved in a passionate, body-to-body struggle in each and every one of his portraits", writes Claude Hudelot, friend of the artist, diplomat and historian of Mao.

The very idea of this battle, this violent struggle with the paintbrush thrusts us into history. How many lives have been destroyed by this giant, who like a bull in a china shop, has shattered everything in its path: lives, careers, souls, loves? Who would not dream to come to arms with the man who haunts the collective history of an entire continent, responsible for the death of several million people?

The eyes of this Mao are smudged, hidden. But who does not recognize the beast of this non-portrait? Who does not recognize him in this depiction where the lyrical and the abstract replace academic rigor of the figurative style.

Yan Peiming, a sort of Mohammed Ali or Norman Mailer of painting, says himself that to paint Mao is a form of psycho-analysis and voodoo. He explains that to paint Mao gives him courage. A black-and-white Mao also suggests the idea of a black hole, the dark years, the somber, grey Maoist uniforms that China endured for decades.

37. WU SHANZHUAN

TODAY, NO WATER, 2000

"The inspiration of Wu Shanzhuan comes evidently from the visual universe of the Cultural Revolution. However, instead of calligraphy, the artist uses an impersonal typography to give a message about eduaction, the forbidden and propaganda. His work evokes the stuffiness of the world of political slogans and posters, but instead of what happened during the Communist Revolution, he uses messages from different speaches,.."
Chang Tsong Zung

A graduate of the Hangzhou Academy of Fine Arts, Wu Shanzhuan is a sort of explorer of language mixing Chinese characters with Latin words in order to describe today's problems, the environment, water, all of this with great humour.

42. DUBOSSARSKY AND VINOGRADOV

ELVIS, 2004

"Painting was considered as the least prestigious art form, the most commercial – not really art in fact, and Social Realism was the most discredited style, a dead language. We began working with this language as our starting point."
Vladimir Dubossarsky

Since 1994, the Muscovite duo Dubossarsky and Vinogradov have focused their energies on developing method for "destabilization through amalgamation" using "an ideologically incorrect representational approach calling for demy(s)t(h)ification of a value system based on heroism (economic, moral, political, athletic, sexual)" (Stéphan Lévy-Kuentz). Their work reveals both a profound fascination for popular icons, especially from Western society, and a commitment to a critical desacralization of the figures of our cultural submission. The critical coefficient of their artistic approach resides in the gap arising between the motifs they choose and their pictorial treatment – purposely naive, where we can both recognize a parody of social realism , a strong dose of kitsch, and a kind of narrative figuration with a Russian flavor.

As opposed to Pop Art, these young artists do not attempt to celebrate counter-cultural codes, but rather to reflect on the symbols of Western capitalism that have flooded post-Soviet Russia since the early 1990s. Thus, although the artists borrow traditional Pop rhetoric when they call on such as figure as Elvis, their actual goal is to outmaneuver a certain gregarious allegiance to media icons. Although the American has become a recurrent motif in their work, making half a dozen appearances, this is because he is emblematic of both a certain contemporary heroism and its shadow side, the threat inherent in the fascination of the masses for violence and the cult of the personality.

43. SUBODH GUPTA

VEHICLE FOR THE SEVEN SEAS, 2004

Each object has two different weights: a physical weight, and a subjective weight in terms of the symbolic value we give it. How many times, just before leaving on a trip, do we have to make the difficult decision of what to take with us? In *Vehicle for the Seven Seas*, the Indian artist Subodh Gupta stages the weight of such decisions.

Born in India's poorest province – Bihar – Subodh Gupta questions emblematic objects from Indian culture (the cow, the galvanized iron of cooking utensils, the delivery boy's scooter, cow dung, the Ambassador) that he removes from their context and converts into a monument. In *Vehicle for the Seven Seas*, he focuses on recent changes in the ordinary rural milieu from which he came. In this poor, traditional society, each individual is suddenly faced with the precarious nature of the migratory movements. The incessant comings and goings between the country and the city, between India and the rest of the world, have imposed on a traditionally sedentary population the unlimited insecurity of being between two worlds. In this infinitely distended outdoor space, baggage replaces intimacy. The objects it contains create the fixed landscape of our wanderings.

As an abbreviated version of the home, baggage succeeds in the miraculous task of being both very close and very far from home. This precious load is not invested with any real value, but rather a value as a refuge. When the airport – referred to by the trolley – is a space of no one knows where, a non-place where everything is in transit, baggage signifies the home for a migrant lost in the continual toing and froing that traps him in a passageway. Thus the trunks and the trolley they are piled on are not exhibited as is. Faithfully reproduced, they are then cast in bronze and polished as if they were a religious object. Thus, the trolley is gold and the package silver, alchemically transformed by the weight of desires and hopes they transport. Ironically, the baggage is so heavy that it cannot be transported. It could thus also incarnate a form of local resistance to the initial false promises.

This attention to physical displacement, to transit places (train stations, airports), to transportation devices (bicycles, scooters, cars) as well as the materials that accompany the contemporary nomad are present throughout Subodh Gupta's work. The sculpture entitled *Vehicle for the Seven Seas* was thus preceded by a series of oil paintings on the theme of migration. *Saat Sumundar Par* (*Across the Seven Seas*) already showcased the *topos* of the migrating Indian precipitated into a global world. The Seven Seas (the Atlantic, the Pacific, the Arctic and Antarctic oceans, the Indian ocean, the Mediterranean, and the Red Sea) symbolically refer to all the oceans in the world known by the ancient Hindu, Chinese, Persian, and also Roman civilizations. In seamen's slang, "navigating the seven seas" meant that they had reached and returned from the end of the earth. The Anglo-Indian writer Rudyard Kipling took the expression as the title of one of his

collections of poems, which he dedicated to the city of Bombay.

"*... she put all her little luggage in a handkerchief…*"
Flaubert, *Trois contes,* "Un Cœur simple" (a simple heart).

55. JEAN DUBUFFET

PIERRE PHILOSOPHIQUE, 1951

"Because the superfluous, the dirty, the filthy, the ugly, the muddy is transformed into a fixed spiritual body through our fire. […] Here is the method: you must diligently take the material, physically crush it and put it into the fire, that is, the oven ."

By entitling this series of "materiologies" developed at the very beginning of the 1950s *Pierres philosophiques* (Philosopher's stones), Dubuffet deliberately chooses to situate his process within the resonating remains of an alchemical and esoteric tradition. Thus obvious resemblances emerge between the technique he uses to forge his "high paste" pieces and the alchemical fusion preceding the making of the Philosopher's Stone. We know that the artist used various materials, such as tar, cement, plaster, stone, and even hardboard – an industrial insulation product composed of compressed wood fibers – that he melted in a furnace to create a malleable substance that he would then incise using various instruments, such as a trowel, spoon, or even his fingers. The artist's method, which transforms these banal materials into a true artistic *medium*, seems inspired by the alchemical process celebrated by Baudelaire in his *Fleurs du mal*: "You gave me your mud, I turned it into gold."[1]

But what Dubuffet is teaching us goes beyond a simple, even rather ordinary parallel between dark studies and artistic creation. If the *Pierres philosophiques* series is a theater of "magical miracles of materiality" (Albert Schulze Vellinghausen), it is because the paintings are a real tribute to matter in itself. Fascinated by the shapes of stones and the dried mud crusts of the desert, Dubuffet dreams of painting composed only of monochrome mud, where matter would have eliminated any color-based considerations. "But still no bright colors, but still few colors and dirty, indefinable colors, vaguely brownish or grayish and eggshell-colored. […] Just as in my drawing I use humble, discredited means, I also want to use a similar approach to color," he wrote to Pierre Matisse in 1947.

A profoundly metapictorial work, this painting re-establishes a link, in a subtly ironic way, with a certain modern iconoclasm (Malevich's black square on a white background hovers in the background), with the minor difference that, in the ruins of the figure, we are not seeing a celebration of the triumph of the pictorial material but rather a more modest celebration of the muddy, concrete substances of daily life.

Prospectus, Volume III, Paris, Gallimard, 1963, p. 449.
Biographie au pas de course, Paris, Gallimard, 2001.
Jean Pontanus, *Lettre concernant la pierre dite philosophale.* In *Theatrum Chemicum*,1614, vol III.
[1] Charles Baudelaire, Draft of an epilogue for the second edition of the *Fleurs du mal*, 1861.

57. JEAN DUBUFFET

MIRE G 69 (BOLERO), 1956

With the *Mires* series, the second to last of the major series that constitute his work, Dubuffet returns to the playful, colorful pictorial style, close to the ornamental, that he began using in 1962 in his *L'Hourloupe* cycle. In this project, which occupied him for over twelve years, a visual intoxication, a vital expansion is delivered where the line, inspired by automatic scratching produced while talking on the phone, constitutes a sort of network of small colored cellular elements.

Like all the paintings in the *Mires* series, executed on 67 x 100 cm offset paper and then glued onto canvas, *Mire G 69 (Boléro)* is limited to two primary colors, blue and red, spread directly on to the white canvas. The drawing takes possession of the space in a nervous, disorganized fashion, marked by the increasingly present influence of Art Brut (Outsider Art). About this series Dubuffet himself has said they are "perfunctory flat coloring", close to popular graffiti and a childlike style in which we can perceive the signs of clumsily traced circles, sketchy representations of heads scattered about the drawing.

Although this series is an integral part of a landscape style that preoccupied the artist from the very start, an inflection towards the *Non-lieux* (title of the very last series from 1984) is already perceptible. Although it may seem paradoxical to talk of the *mire* (French for the leveling staff used to focus the gaze on a precise point on a continuous plane) in the context of paintings that seem to push Pollock's all-over approach quite far, this "focusing" operation does not seek to understand the world with absolute precision and objectivity, but rather to register on canvas a "mental landscape". The *Mires* paintings dream a vision where the object is no longer separate from the gaze it supports, "energetic impulses in perpetual movement" . As Dubuffet wrote in his autobiography, the *Mires* paintings advance the "idea that the way humans interpret the world, an interpretation that governs their thoughts and daily lives, is completely erroneous. A new way of looking at things, completely foreign, has been substituted."

58. CESAR

COMPRESSION COPEAUX DE CUIVRE, 1959

"For a long time there were only small, expensive presses used for non-ferrous metal such as copper, aluminum, and bronze. I had always been interested in these packages and I even took some home with me, just as Soulages would pick up a root or piece of tree bark."[1]

In a corner of the Villetaneuse factory he used as a studio, one day César noticed compressed metal from a hydraulic press used to process scrap metal. Immediately attracted, the artist described the encounter as a veritable visual shock: "These compressions remained with me as undefined elements, waiting…" . This discovery foreshadowed, in a minor mode but nevertheless a crucial one, his "falling in love" with the gigantic press of the Société Française de Ferailles of Gennevillers, which was capable of reducing entire cars into one-ton blocks in mere seconds.

Compression copeaux de cuivre is one of the artist's first pieces inspired by this initial discovery. At this stage, César was experimenting with the simple pleasures of working with found objects that he would submit to the mechanical action of the press. Although there is clearly a highly pleasurable aspect to this automatic form-producing process, what drew César to using the press was not some kind of lazy stance but rather the ultimate conclusion of the internal logic of his work as a sculptor. "I behaved like a sculptor, with a sculptor's mind, meaning appropriation of a technique, appropriation of the press. Instead of welding, I press, instead of modeling, I weld, instead of taping with a hammer and cutting the stone I press."[2]

In the same way he follows the "internal logic of the material", César also indicates to what extent his gesture, however radical it may appear, is the logical conclusion of an artistic approach that in no respect sacrifices anything to the attractions of facility or pure provocation. Although it is true that sculpture is about mass, the use of the press creates a presence, a feeling of density and matter, that the standard use of the artist's traditional materials could not achieve. "The day I discovered how to fold metal, I accepted the press because I could not do it with my hand […]. I may be lazy, but I just let the machine do what my hands could not do." César's gesture of compression is a pure sculptor's gesture.

59. ARMAN

COMPRESSION DIRIGÉE A, 1960

Although the first compressions are to a large extent dependent on the esthetics of the found object, which has often led some to believe that César delegated his artistic authority to a machine, the appearance of the *Compressions dirigées* series in 1960 clearly reestablished the artist in a process that at first glance seemed to eliminate the artist. By choosing the materials with care, by adjusting the machine's pressure levels, and through what might be called the "post-production" phase, where he made additions, cuts, or assemblages, César affirmed his primordial role in the making compressions. "I visualized what it would do, and then it was up to me to control the process, to decide whether the crumpled package corresponded to what I had envisioned, if I had to remove or add something."[3]

In his *Compressions dirigées*, César experimented with what he called a "compression plate", a reduction of materials to a relatively thin metal plate reminiscent of the series of plates begun in 1957. The *Compressions dirigées* had a dual heritage from the artist's past production. They were part of the welding process begun with the iron sculptures of the first years, but also connected with the problem, a fundamental one for César, of the frontality of the work, which he investigated in the plates and shelves of the latter part of the 1950s. A logical path that led from welded metal sculptures to plates to compressions, especially if we remember that the plates already incorporated fragments of compressed elements welded together. César commented on the pieces: "I used pieces of scrap, pieces of crumpled automobile body parts, small and large, and all sorts of scrap that I found at hand."[4]

But although we can find evidence in the machine-produced compressions of assemblage and welding that recall the sculpture plates, this proximity also exists on a figurative level – which only reinforces the certainty that the sculptor was actively involved in the compression process. Only a few moments of attention are necessary to relate the present *Compression dirigée A* to the famous plate entitled *Hommage*, made that same year, with a sort of slit carton, or *berlingot* in French, in the center – *berlingot* also being the title of another plate – that unequivocally suggests the female genitals.

62. RAYMOND HAINS

COUCOU BAZAR

"I myself am a kind of collective, since my name is plural."
Raymond Hains

Starting in 1949, Raymond Hains and Jacques Villeglé began to tear down posters in the streets of Paris. These "paintings

by anonymous passers-by" struck a deadly blow to personal lyricism, since a lacerated poster was simply the result of the bad treatment inflicted by pedestrians or bad weather. "*I am myself a personified abstraction*", claimed Raymond Hains, changed into a neutral operator or "*generic author*" responsible for staging "*the esthetic expression of the collective unconscious.*"

Just as Dubuffet paid tribute to artists excluded from an inherited cultural pantheon, Raymond Hains, with *Coucou Bazar*, celebrates all the unknown actors in the theater of the street. But he also invited all the artists and art dealers in the Saint-Germain area, considered as the center for contemporary creation in the 1960s, to his party. The painting offers us a small theater, like the 175 animated paintings by Dubuffet whose show, *Coucou Bazar*, was put on in Paris during the Festival d'Automne of 1973. Following the example of Jean Dubuffet, the collective poster creates a new connection between poetry, theater, and the visual arts.

The presence of mutilated sentences and torn words in the image places the poster directly in the context of the concerns of Lettristes such as Isidore Isou and Camille Bryen. Initiators of the "*poèmes à dé-lire*", a French play on words meaning both delirium and de-reading, they focused on the look and sound of the text to the detriment of immediate intelligibility.

63 RAYMOND HAINS,

COUCOU BAZAR, 1973

"*Contemporary art teaches us that walking on the earth is even more insane than walking on the moon.*"
Raymond Hains

Collecting posters torn up by passers-by was conceived as a political statement as early as 1949. Born in the ruins of the post-war period, this collection was a tribute to the clandestine activities of those who put up the posters and their anonymous tormenters. But for Hains, it is also a way to subvert all the messages imposed by propaganda or advertising posters.

This gesture of refusal had already been showcased by Hains and Villeglé when they exhibited lacerated posters of the FLN and the OAS, put up illegally during the night and torn down in the morning by the government's supporters, under the title "La France Déchiré" (France torn apart). As a witness to the political tensions that were agitating the country, the poster tears to pieces the most edifying or enthusiastic tracts and slogans.

Thanks to the amputation of certain letters, the poster "*Vive la R*" seems completely ambiguous. We are tempted to equate it with the standard exclamation "*Vive la République*" (Long live the republic), and see the torn poster as playfully disowning any type of praise for the government. But the rest of the poster suggests an announcement for a coming show: "*Soon you ca…*", as if politics was contaminated by the spectacular. The torn or covered letters generate an unusual and libertarian meaning, providing a path to escape the coercive communications saturating our walls, and at the same time liberating us from what the Lettristes called "the word police."

65. CESAR

LA VENUS DE VILLETANEUSE, 1962-1980

"Woman played an important role in the daily mythology of César, but as opposed to a sculptor who models plaster or clay he does not knead the forms [...], he recomposes the woman morphologically, organ by organ, from the inside out, with her skeleton, arteries, veins."[5]
If there is one thing that attests to the rich artistic career of César, it is his fierce refusal to allow himself to be closed into a given practice or technique. Thus, in 1962, when his growing reputation for his compressions could have guaranteed easy recognition, César refused to go where everyone expected and renewed his connection with the large human sculptures in soldered metal that he had begun in the 1950s with the *Nus* series (1954) then *l'Homme de Villetaneuse* (1957) and *Ginette* (1958). More than a step backwards, César sees his large pieces such as the *Vénus de Villetaneuse* (1962), *l'hommage à Léon* (1964), *Victoire de Villetaneuse* (1965) and finally *Pacholette* (1966) as the conclusion of a cycle. It would be the last time he would use arc welding, characteristic of his first "mosaic" manner that involved successive additions of pieces of scrap metal.

In this genealogy, the *Vénus de Villetaneuse* has a special significance: "Having mastered in only a few years the technique of wall-less mosaic, César moved from armored insects and fishbones to huge, powerfully free forms animated by a sacred fire […]. His *Vénus de Villetaneuse*, Goddess-Mother, takes them all under her banner and closes the genealogical line."[6]

The work succeeds in a *tour de force* that conciliates imperatives that are theoretically the opposite of acquiescence to tradition in the form of this absolutely classical motif of the woman as goddess of beauty – with a claim to modernity as the place name "*Villetaneuse"* clearly refers to César's inclusion of industrial technique in his artistic practice. What could have only been a sterile oxymoron, a daring attempt to unite the ancient and the modern in a single work, in reality has produced a small miracle: the creation of a strongly cohesive formal statement that subtly implies, through the rounded forms of the stomach, hips, and breasts, the multiple sedimentary layers of a representation of the eternal feminine.

If forms indeed have a life of their own, that life is strong at the core of the *Vénus* that is not just an example of César thumbing his nose at the academicism of his youth or a way of confusing the trail as he began his compression series, but rather what we have called, in a completely different context *the tradition of the modern.*

68. ARMAN

LES PETITES MAISONS, 1962

"I believe that the desire to accumulate hides a need for security, and in destruction, cutting apart, there is a will to bring time to a stop."
Arman, 1964.

Since 1961 Arman has been indulging his aggressive impulses on various objects that he breaks by cutting them up, charring them, or petrifying them. These destructive methods were innovatively developed in the Anger series through other means. Because the Anger pieces break the codes of polite exchange and social manners that repress our instinctive urges, they constitute *"a threat to the well-being of the subject and society"*[1].
Les petites maisons is both an accumulation and a cut-up. Arman has cut through the top of the violins in their cases and glued them onto a wooden panel. "*Little houses*" emerge from this debris, as if the destroyed object engendered its opposite, a construction. Arman takes the destructive process to its ultimate conclusion because he cancels himself out. The artist also shows a concern for a compositional approach similar to "applied cubism". Cubists split up objects just as Arman has reduced music to silence. He explains this as follows: "*There is a logic in destruction: if you break up a rectangular box you obtain a Cubist composition. If you break up a cello, you obtain a romantic result*."
Going beyond a possible homage to Picasso's *Guitares* sculpture, one often wonders why the Anger pieces and the Cut-ups tend to involve musical instruments. Restany claims that "*probably we can see here an aggressive projection of the artist's superego on the introverted personality of his musician wife*." However, in *Les petites maisons*, the cut-up is also an accumulation. The act is commemorated by fixing the pieces onto a wooden backing, a way to protect and preserve an emotion felt at a given instant of time. By representing a destructive event, Arman suspends the time and movement of creation and de-creation he has produced.

[1] Bernard Lamarche-Vadel, *Arman*, Paris, La Différence, 1999.

69. ARMAN

CYCLOFIAT, 1960

"I am momentarily an archeologist of the future. I have a vision today of the impossible tomorrow."
Arman

"*After my emptiness,, the fullness of Arman. The universal memory of art lacked this decisive mummification of quantitativism."*
Klein
Cyclofiat was created the same year as the publication of the famous *Manifeste du Nouveau Réalisme* in which Restany professed "*the immediate and direct appropriation of objective reality through one aspect of its totality*". A parody of archeological painting but with a prospective dimension, the accumulative process expresses the disquieting incursion of waste in industrial society. In this sense, "*any manufactured object has the potential to some day achieve the status of an accumulated object*", declared the artist
Cyclofiat is at the crossroads of two accumulative series. The first is devoted to locomotive objects, from simple (shoe, bicycle) to highly complex machines (automobile, tank, locomotive) whose movement is increased by number. The second series focused on technological objects and mechanical parts, from the camera to the drill, from the telephone to the radio. Arman also crowded together lights (light bulbs, reflectors, and here, bicycle lamps).
According to Arman, accumulation and the boxing rubbish is less a sociological act than an esthetic approach. In these surfaces, "*the uniqueness of his choice lies in the proclamation of a single type, although plural in number and thus very close to Yves Klein's monochrome projects"*. It is not so much a question of reflecting on the status of a calamitous object (old lamps, forks, pincers, propellers, kitchen burners, old alarm clocks), stripped of its value as a useful object to benefit an empire of numbers, as a way to consider the expressive and quasi-abstract quality of the whole. "*Let us recall that historic phrase,"* said Arman*, "a thousand square meters of blue are bluer than a square meter of blue. Consequently, I say that a thousand eye-droppers are more eye-dropper-like than a single eye-dropper."* We can thus affirm, with Bernard Lamarche-Vadel, that "*Arman, a new realist, is a purely abstract artist."*»[2].

[2] Bernard Lamarche-Vadel, *Arman*, Paris, La Différence, 1999.

70. CESAR

EXPANSION N° 5, 1969

"Thanks to my technical investigations, the surface began to play a role that was not simply one of protection. Skin is stratified,

masticated, sanded, lacquered, polished. We can cover the piece with a layer of glass-wool. When it has dried, it is like a true body [...]. After doing that we can cover it with several layers of varnish. Vinyl lacquer is a viscous, transparent product and we can add any amount of it [...]. We smooth the last two transparent layers and light seems to emerge from within the piece. We have an impression that the piece has depth. It comes from the heart, layer by layer."[7]

During a preparatory study to create a giant mold of his thumb, in 1965 César began to experiment with the properties of expanded polyurethane, a type of liquid resin that crystallizes when exposed to the air while increasing considerably in volume. His discovery of the properties of this material had a permanent impact on the artist, fascinated by the presence of this flow of foam as it took form before his eyes. If we remember that the "effect of presence" is the primary quality of any sculpture for César, the *Expansions* series he began in 1967, far from being a radical counterpoint, especially to the compressions, can be understood as an absolutely logical development of an *oeuvre* that seeks to explore the language of matter in all its possible forms. Although César is apparently juxtaposing two languages that at first sight appear radically different – compression and expansion – he is actually seeing two sides of the same phenomenon: a pure approach to matter outside of any human intervention.

However, this concept needs further development. In the same way as his fascination for metal compressions and then automobiles led César to take it over by *orienting* the formatting process of the material using an industrial press, polyurethane's chemical reaction, a material capable of secreting its own form, was to be used in a purposeful way by the sculptor.

César submits his expansions to several operations that indicate his artistic authority. We can recall that initially the expansions were presented as happenings, a collective, participatory ritual that ended in the destruction of the object later shared out among the spectators. The artist thus had a far from negligible role to play as he fragmented and distributed the work, making the huge plastic body a substrate for a multiplicity of small pieces that allowed the expansion to survive beyond the performance. Then the artist's intervention in the actual developmental process of the work became more precise and determinative. Initially César reworked the form obtained through the expansion process. The solidified foam form was remodeled, polished, and covered with layers of vinyl varnish that created a "pearly, luminous skin" that gave the work a "quality of modern marble".[8]

Subsequently César began intervening upstream of the process, in a gesture that recalls in every respect his approach to the directed compressions. He decided to spread the substance on a non-flat surface so that the flowing substance would hug the contours of the form chosen in advance.

L'Expansion n°5 thus shows a trace of the vertical movement from which it originated. The solidified result is an erect form, very obviously phallic, that contrasts with the traditional horizontal expanses. Here, the material no longer indicates an occupation of space, the slow, patient conquest of a territory, but rather resembles more directly a metonymical gesture through which the artist, who had already organized the erection of his giant thumb, proudly affirms his presence. The vertical expansion is a displaced self-portrait with soft, blue reflections, imposing itself by its powerful presence (at over two meters high) reminiscent of the strangely anthropomorphic interrogations emerging from certain works by American minimalists.

[1] Interview with Catherine Millet, in *Art press*, 1983.
Quote from Otto Hahn, *Les sept vies de César,* Paris, 1988.
[2] Comments reported by Charlotte Bonello, in *César*, Espace niçois d'art et de culture, Nice, 1982.
Quote from Pierre Cabanne, *César par César*, Paris, 1971.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*.
[5] François Pluchart, in *Combat*, 1965.
[6] Danièle Giraudy, in exhibit cat.. at the Musée Cantini, 1972.
[7] César, comments reported by Catherine Millet, *César, La main à la pâte*, in *Les lettres françaises*, October 1, 1969.
[8] Daniel Abadié, in exhibit cat., Centre de la grande charité, Marseilles, 1991, p. 27.

72 CÉSAR

LA PACHOLETTE, 1966-1990

Pacholette lies at a crossroads between two traditions in César's formal vocabulary. She is clearly a descendant of the many *Poules* (hens) created by the artist throughout his career. This animal holds a special place in the vast bestiary of the artist, who presented a cat, a bat, a scorpion, and an early cock in his first exhibit in 1954. But it was not until 1956 that the first hens made an appearance in welded iron, and starting in 1962 hens in compressed sheet metal emerged from the new material the artist was developing with his automobile compressions. In 1966, César created his first *Pacholette*[1] in welded iron and steel, then moved on to plaster hens in the 1970s before creating a soldered bronze hen in 1991 named *Fanny, Fanny*. We can see how the motif punctuates the work of the sculptor at regular intervals, as he explored different solutions using whatever materials were at hand.

However, *Pacholette* is distinguished from her fellow fowls by the unusual name given to her by César, hinting that the artist's predilection for gallinaceous birds goes hand in hand with another of his formal obsessions – representations of the female body. We must remember that in the Marseilles dialect César enjoyed the term "pacholette" means the female genitals. An earlier work, *Mounine*, also plays on these bawdy reminiscences, this affection for word games and the visual inventions they can generate. The work in question, dated 1957, belongs to a series of plates by the artist from the 1950s, and we know well how works such as *Plaque femme* from 1963 (see the note) and especially *Hommage* from 1960, included highly suggestive, though non-figurative, representations of female genitalia.

This perspective helps us understand César's special attachment to the hen motif. A hen is also a "poulette", a "pacholette" - words used for women in lower-class neighborhoods from a childhood César never ceases to evoke both ironically and tenderly.

The work presented here is a reissue in bronze of a 1966 sculpture. We should nevertheless recall here César's dislike of the term "edition", which tended to imply that a bronze was a simple replica of an original. *"I cannot accept the word edition. These are variations, not standard casts. Thanks to Bocquel, to Barelier Jr., I have become a creator in bronze. Each piece has its own uniqueness [...]. I intervene constantly. Between iron and bronze, that has nothing to do with it [...] each cast is different because there's a bolt, I make a hole, I put the bolt back."*[2] As Daniel Abadié explains it, César's bronzes must be understood as originals, and we must see in them *"an attempt to include in a single work two essential givens of modern sculpture: the statuary quality, inherited from tradition, and the practice of assemblage to which César has consecrated a considerable portion of his work."*[3] Each piece requires a specific intervention by the artist, who in this respect likes to talk about creation as an eternal beginning, like being in love. *"Beginning again is not to do everything over again. It's like being in a couple, a man in love who is in love for the first time every time he falls in love. This is what creation is all about."*[4]

[1] The original model for *Pacholette* from 1966 belongs to the Musée Cantini in Marseille.
[2] Interview with Daniel Abadié, in *César Marseille*, catalogue for the exhibit at the Centre de la vieille charité, 11 July to 12 September 1993.
[3] In "César, la nuit passée", *ibid*.
[4] Quoted by D. Abadié, *ibid*.

74. CÉSAR

COMPRESSION DE MOTOCYCLETTES VESPA

"Compression imposed itself as a mode of action on metal. The language that emerges from this methodology focuses on the essentials, that is, how to bring out the intrinsic expressiveness of a given material."[4]

When he exhibited his first automobile compressions at the Salon de Mai in 1960 – three parallelepipeds of raw metal direct from the industrial press – César was completely aware that he had accomplished an "ultimate gesture" similar to that of Klein (Le Vide), Arman (Le Plein), or Hains and Villeglé (collages-décollages) that made him part of the Nouveau Réaliste group that would be officially constituted several months later. In spite of his apparently radical approach, this "gesture" was nevertheless completely in line with the work the artist had pursued for many years using industrial scrap-iron, which soon became his preferred material. In this context, discovery of the hydraulic press took on the role of a true artistic accelerator. It converted the artist, who up until that time had created remarkable anthropo- or zoomorphic sculptures, to an esthetic that eliminated any need for representation, an approach with important consequences for a former student from the very conservative Beaux Arts school. In fact, although a detour along the path of elevating an ordinary object to the dignified position of being the raw material of a work of art was, it must be said, rather banal at the time, the special nature of César's act takes on another dimension if we recall that compressions are considered by their creator as authentic sculptures – the compressed ruins of a civilization where the machine can now substitute itself for the hand of the artist.

75. CESAR

HOMMAGE A MORANDI, 1989

"These poor, old-looking objects, dented by use, that Morandi accumulated in his studio, bearing the traces of the forgotten, and then painted with gravity and contemplation, achieve the final stage of their abandonment with César, arranged one last time for an ultimate testament to the master of Bologna. Intact for the last time. But one need only gaze for a period of time at these 'painting-reliefs' to discover in their trembling contours, in the colors and scattered enamel that surround them as if the coffee-pots, ewers, and kettles were compressed in a drawing by Seurat, the emotion, the confusion that César feels in performing an act where a form is canceled out to create another that he must direct and take responsibility for."[3]

78. NIKI DE SAINT-PHALLE

LE PENDU, 1988

"LE PENDU, carte no. XII
The hanged man has fascinated poets and artists throughout the ages.
T.S. Eliot referred to him in his poem "The Wasteland".
Mysterious and ambiguous, the hanged man is traditionally

represented hanging from his foot. What can this mean? He is in a position to gaze on the world upside down, thus, from a completely new perspective. The card also represents compassion."

80. JEAN-PIERRE RAYNAUD

CROIX POUR CERCUEIL AVEC PLANTE MORTE, 1972

"The four-color period is among those that express the artist's obsessions most crudely – graveyard statues, coffins, objects used to kill, whose aggressiveness in the space they occupy contrasts with the altogether unexpected and colorful liveliness.
Raynaud declared that the four colors were "fireworks", a way to exorcise the restricted vocabulary of the first assemblages while still continuing to pursue a rigorous path"

Alfred Pacquement, "An Art of Memory", catalogue The Menil Collection Houston, 1991

86. CESAR

PLAQUE FEMME, 1963

"Cesar's art is based on a profoundly organic and instinctive understanding of metal."
Pierre Restany

In 1957, the collaboration between César and metal took a new turn. The artist began to manufacture plates of soldered metal as a kind of bas-relief or "paintings in iron". "The artist's references moved from the sculptural to the pictorial, the plates being defined more as paintings than as forms deployed in space."[1]

However, far from being purely abstract works, these sculpture-plates were a privileged medium to suggest the female body, as confirmed by a number of titles such as *Mounine* dated 1957, *Hommage* dated 1960, or *Plaque femme* from 1963.

César has understood the unique esthetic potential of the formal vocabulary of the flat plate. As Catherine Francblin points out, the two-dimensionality of the work short-circuits any impulsive attempt to visually appropriate the woman's body. "By accentuating the radical nature of a frontal vision, César forbids the viewer something like taking visual possession of the object. He prevents the gaze from entering into the body of the woman."[2]

87 NIKI DE SAINT-PHALLE

FONTAINE AUX QUATRE NANAS, 1974-1991

"I like round.
"I like round, curves, undulations.
"The world is round, the world is a breast"[1]
Niki de Saint-Phalle

In December 1992, in a letter to her mother, Niki des Saint-Phalle claims to have made the female body the target of an aggressive desire to repair the outrages she endured during childhood in her own body[2]. *"Since I had not yet managed to exteriorize my rage, my own body became the target of my desire for vengeance."*[3] This is evident in her first painting-reliefs and her anxious brides, whose metallic carcasses attract sharp objects – stones, broken glass, buttons, broken plates, pistols, nails, and skulls.

But these parturient women with violated bodies, these tow-headed monstrous sorceresses gradually gave place to the resplendent tribe of the Nanas (French slang for women). Although the Nanas are anti-brides, their full-formed bodies triumphing over the motley bits and pieces of the first carcasses, nevertheless they share the desire to escape male domination. Thus Niki de Saint-Phalle's chubby Nanas liberate themselves from their childhood anxiety through their glorious size, their conquering bodies. "The demon must be exorcised, sacrificed."[4] The name the artist chose – Niki from *Nike.,* Victory in ancient Greek – situates her entire *oeuvre* in the wake of women warriors and the goddess of war, Athena Nike.

The omnipresence of the Nanas in Niki de Saint-Phalle's work is thus also a sign of omnipotence. "*Men had the power, and I wanted that power*," she wrote to her mother. Her bounding Venuses, skipping little girls, callipygian goddesses dominate with their corpulence the frail man, the threatened, pathetic, absent skinny male. Thus, especially after 1968, the Nanas began to emerge in unlimited variations – Nana-Houses, Nana-Fountains, Inflatable Nanas, Nana-Power, Green Nanas with a black purse, Dancing-Nana, Floating Nana, Upside-Down Nana. Niki de St. Phalle even designed plans for a Nana-Town.

For Niki de Saint-Phalle, the priority was also to build a joyous sanctuary, to escape into a marvelous and more innocent world. *"The imaginary is my refuge, my palace*." The Nanas-Fountains are an integral part of this hymn to fertility and freedom that the artist developed for so long. In *La fontaine bleue aux quatre nanas,* their bodies dance in a circle, revealing their generous anatomy in a warm multicolored glow in a childlike and imaginative ambiance. Water flows from all the organs of love – the mouth, the breasts, and sometimes even the eyes, reminiscent of the biblical text: "*God counted the tears of women, the salt water of women's tears became a sacred fountain."* The perpetual fountain draws on the obvious symbolism of vitality, from amniotic water to spring water to the water of life.

La fontaine bleue aux quatre nanas is one of the last Nana-Fountains created by Niki de Saint-Phalle in 1991, a continuation of the aquatic, Jean Tinguely.

89. PAVLOS

FORÊT, 1971

"*When I made trees, I distributed about twenty sheets of paper to people of all ages, asking them to draw a tree, then I collected the sheets. All had one point in common: two straight lines for the trunk and a sort of cloud for the leaves. Using these, I made* La forêt*. All I did was copy the idea they expressed."*
Pavlos

90. J.P. RAYNAUD

SPACE-POT, 2000

The *Pots* and *Drapeaux* (flags) proceed from two diametrically opposed passions. Centripetal, the obstructed pot is a cement fortress completely turned in on itself. Its violent and permanent blockage is a refutation of life, a brutal negation of germination. Centrifugal, the flat is a collective sign. It provides an escape route towards a shared outside, a pathway to the other. With his first flag created in 1998, Raynaud wanted to *"encounter the outside world with signs that were not only my signs."*

Flying a flag on a pot may be seen as an ideological assault. However, pots and flags can both be easily serialized. They are part and parcel of the artist's fetishistic and obsessional approach, consisting in "*having a single subject and repeating it forever."* Pots and flags also embody, through other means, Klein's concept of the monochrome. The three colors of the Belgian and French flags are effective ones, restoring the colors of the entire world. "The flag has expressive virtues, maximal because they act on the emotions, and minimal because of the means used to signify" (Maud Benayoun). Thus both pots and flags elude a simple esthetic reading because they symbolize the same warrior violence, a similar tense focus on identity, following the example of cages, containers, one-way streets, and all Raynaud's enclosed spaces.

However, in *Space-Pot,* a desire for reconciliation takes precedence over a retreat into nationalism, since the Belgian and French flags are on the same pot-frame, also referring to the tensions between Walloon and Flemish populations. Jean-Pierre Raynaud has maintained excellent relations with Belgium since the 1960s. *"I find the Belgian mindset very free and unconventional in spite of the linguistic civil war."* In 2005, Raynaud organized an exhibit using the Belgian flag, dipping such diverse objects as a Brel record, a Tintin album, or a Magritte hat in the flag's three colors.

93A. ERIK DIETMAN

LE PHILISOPHE CORSE ET SES AMIS, 1994

"Gastronomy is the reasoned knowledge of everything related to Man as to his nourishment."
Brillat-Savarin

In *Le philosophe corse et ses amis*, Erik Dietman transforms, not without humor, the traditional base of a table sculpture such that the objects placed there are to be tasted by all the senses. The gastronomical reference, a constant for this descendant of Fluxus, refers not only the creative act (swallowing, mixing, and thickening) but also to the process of reception (digesting, settling). In this culinary ready-made, the stone, bone, and bronze guests are transfigured as choice delicacies. This battery of canonical figures from the art of the past crowd the table like so many spiritual offerings to intimacy and exchange.

LITERATURE
Reproduced in *Erik Dietman, Eloge de l'envie*, Mamac de Nice, 3 March – 20 May 2001, p. 25.

94. ALFRED MANESSIER

ET GLORIAM VIDI RESSURGENTIS, 1961

"The discovery of Spain only accentuated these new aspects of Mannessier's style, first of all the love of rhythm, which is nothing more than the force of love. Nothing is more characteristic of this period than *Et Gloriam vidi Ressurgentis* […]: spots, not informal but free, and yet well ensconced in a rhythm that carries them forward. As in the preceding period, the color black provides the structure, the solid substance of things, beings, and even envelopes them to give them existence and life. And the other colors – blue, brown, and light yellow in *Et Gloriam vidi Ressurgentis* […] – express feelings […] the joyful Easter emotion at the sight of the resurrected Christ, triumphing over death. For Manessier, color functions as melody does for a musician. The painter himself has often suggested this, comparing his art to music. And it invades, overwhelms, colors the black to give it a feeling – a meaning[1]".
[1] Léopold Sédar Senghor, "The art of Manessier", in *Ethiopiques*, a socialist

magazine on negro-African culture, n°8, 1976. (Speech given on May 28, 1976 for the inauguration of the painter's exhibit in Dakar)

104 TETSUMI KUDO

PORTRAIT OF ARTIST IN THE CRISIS, 1976

"We are born in a box (womb), live in a box (apartment), and finish up after we die in a box (coffin). Basically, starting at birth we make ourselves, from birth to death, little boxes, that is, we make boxes in a box".

Starting in the 1960s, Tetsumi Kudo began to box and cage a diseased and monstrous humanity whose fragmented body reveals a widespread biological mutation. In a burlesque, comic mode, he "*bears witness to modern death, perhaps a biochemical survival in our scientific civilization."*[1] (Anne Tronche). Decorated with crude, bright colors at the limit of poor taste, the cages are like dissection cells where modern man, converted into a guinea pig, must submit to the ravages of an all-powerful technology. In this little museum of horrors, we find useless penises hanging off perches, or hearts in pots enlaced with multicolored threads, signs of a defunct love life and organic integrity on the verge of destruction.

[1] Anne Tronche, *Tetsumi Kudo, La montagne que nous cherchons est dans la serre*, Lyon, Fage éditions, 2007.

105 KAREL APPEL

THE CONVERSATION, 1984

"Appel is the metaphysician of play and the festival. He awakens us to unexplored regions of comedy and the pleasures of life, our life. […] In creating his decorated world, Appel transforms small representations into groups open to everything. His world of masks is that the archetype, which cannot be further developed or described. His refinement as a colorist is vast, and he plays with the color spectrum as a musician on an instrument. He reminds us that we cannot play without rules and order."
Marshall McLuhan

107 BIS. DADO

L'ATELIER, 1971

The many photographs documenting the Hérouval studio Dado began to occupy in 1960 foretell that this space, where a plethora of fragments of dolls, dead animals, driftwood, unfinished paintings and sculptures were all piled together, was to become as much the cavern of Ali Baba as the forbidden lair where some black Sabbath was in preparation. The 1971 canvas entitled *L'atelier* presents us with an authentically apocalyptic vision. Returning to the pictorial *topos* of the artist's studio, Dado transforms this traditional subject into a truly macabre scene, both imaginative and very realistic, especially in the quasi-hallucinatory precision of the details.

The canvas portrays an open-air studio. In the middle crouches a creature with torn skin, not really human, but not entirely animal, looking and howling at the vestiges of an easel lying surrounded by wreckage. Although the easel and upset jars are to be expected, what can we say about the scattered body fragments and decapitated heads that proliferate throughout the space? And especially why the pastel pink tones, strangely disquieting in such a context? As Alain Bosquet reminds us, "pink is not irremediably menacing, nor is it a guarantee of safety. Everything remains in suspense."[1] We can see in this suspense signs of the ambiguity of possible interpretations of the scene. Are we seeing a representation of a post-apocalyptic world where there will no longer be a place for artistic endeavor, or, on the contrary, does the canvas propose a formalization of an active process of de-creation? If the artist's studio is the scene of a massacre, it must imply the promise of a "painful yet magnificent birth"[2], that of a new human body that will take form out of the ruins of the estheticized, literally morbid body of classical tradition.

Dado's studio at Hérouval, Photo by Domingo Djuric, 1980

[1] *Dado, un univers sans repos*, p. 48.
Daniel Cordier, "Huit ans d'agitation", in *Dado, Réquichot, la guerre des nerfs,* exhibition catalogue of the Abattoirs, Toulouse, 2002, p. 41.

108 WARHOL

TERRIER

Among the many objects and images he liked to collect, Andy Warhol had a special predilection for children's toys and books, which he usually bought at the flea-markets. When Bruno Bischofberger, an art dealer from Zurich, offered to organize an exhibit of drawings of children's toys, the artist accepted without the slightest hesitation. He created a series of paintings using images and toys from his personal collection – a dog, a panda playing the drum, a parrot, a clown on wheels, a spaceship, an astronaut. Each image was reproduced several times in different colors using the silk-screening technique (silkscreen and acrylic on canvas). During the opening on October 3, 1983, the P*aintings for children* were carefully hung rather low so that children, the primary audience for the show, could see them more easily. The gallery was also completely covered with silk-screened wall-paper representing a fish from yet another children's picture-book.

Similarly to series such as *Do-it-yourself (Flowers),* which borrowed images from paint-by-number kits for children, Warhol pursued the task of destabilizing modern painting by using pictorial techniques that excluded out of hand any inventive component or artistic expertise. But the touching delicacy of these *Paintings for children*, a veritable nostalgic condensation of an era's culture, the naïve simplicity of these images, are amplified by a vivid capacity for reminiscence that is not the least of Warhol's magical art tricks. Child's play, to put it simply.

Wind-up toy (Drumming Panda) source for Warhol's "Toys" series n.d., painted stamped metal with molded plastic and rubber details. AWM, Pittsburgh; Founding Collection, Contribution TAWF, Inc.

111. ALAIN JACQUET

LA BATAILLE DES PYRAMIDES, IMAGE D'EPINAL, JANVIER 1962

"Soldiers, imagine that from the top of these pyramids forty centuries are contemplating you!"
Napoleon

A major representative of Mec-Art, Alain Jacquet takes a playful approach to art historical monuments as he transforms them into advertising images of Pop paintings, as in *Bataille des Pyramides* dated 1962. The parody of the gap between the classical background and his trivial rendering reveals the common points the images share, whose codes and references are known by us all. The famous Battle of the Pyramids that sealed Napoleon's victory over the Mamelukes in 1798 was reproduced so often that it attained the status of a stale cliché, especially as it was utilized as Napoleonic propaganda to exalt the half-epic, half-exotic image of the glorious general.

The revival of this "*archetypal image, universally understandable*" is reminiscent of the Pop artists' love of quotation, such as Lichtenstein's parody of Monet or Warhol's amusing appropriation of art history's cultural clichés.

113. GUDMUNDUR ERRO

MADE IN JAPAN N° 3, 1971

"At the present time, a painter can no longer work as if nothing had previously existed. Everything, absolutely everything has already been photographed, filmed, drawn. So why seek to create still more new images? [...] All images are worthy of interest, be they political, sociological, historical, scientific, cultural, or erotic, whether they are cartoons, caricatures, reproductions, posters, anything on the condition it is printed. Painting is a way to try to discover the meaning of this confusing world. For me each painting is a new "old story" that I am telling myself to populate the obsessive world of the child I have never ceased to be."
Erro

114. GUDMUNDUR ERRO

SIHANOUK, 1974

A remarkable fisher of images, over the years Erro has accumulated a gigantic encyclopedia of clichés that he classifies and glues following a rationale based on shock and discontinuity. Comic books, scientific magazines, illustrated dictionaries, children's books, catalogues raisonnés, all provide the raw material for a demystifying body of work that deflates all the stereotypes of the dominant culture. Here, the erotic postures of the Kamasutra combine with technological machines, tanks and rockets with their obvious sexual symbolism. Violence and sexuality are Erro's principal motifs.

ARTCURIAL
BRIEST - LE FUR - POULAIN - F.TAJAN

STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

+33 (0)1 42 99 20 46 – stockage@artcurial.com

TABLEAUX ET OBJETS D'ART
Vous pouvez retirer vos achats
au **magasinage de l'Hôtel Dassault** (rez de jardin),
soit à la fin de la vente, soit les jours suivants :
lundi au vendredi : de 10h à 12h30 et de 14h à 17h
(stockage gracieux les 15 jours suivant la date de vente).

MOBILIER ET PIÈCES VOLUMINEUSES
Les meubles et pièces volumineuses seront entreposés
dans les locaux des **transports MONIN** :
191 bd MacDonald – 75019 Paris (cf. plan).
Pour toutes informations :
Tél. : +33 (0)1 44 65 86 10
Fax : +33 (0)1 44 65 83 40
Mail : v.jaques@globalartmanagement.com

Vous pourrez y retirer vos achats
du lundi au vendredi de 9 h à 12 h 30 et de 13 h 30 à 17 heures.

Stockage gracieux les 2 semaines (14 jours) suivant la date de vente.
Passé ce délai, des frais de stockage vous seront facturés par les
Transports Monin aux conditions suivantes :

Par lot et par jour calendaire

Stockage	Coût de transfert	Frais de manutention
3,80€ HT + prime d'assurance	50,00€ HT	15,00€ HT

Sur simple demande de votre part, les Transports MONIN
peuvent vous établir des devis pour l'expédition de vos lots.

Les frais de stockage seront arrêtés à compter du jour
où le devis est accepté par vos soins.

Il est conseillé de prévenir par courrier électronique,
stockage@artcurial.com, ou par fax +33 (0)1 42 99 20 22,
le département stockage de la date de retrait d'un lot.

STORAGE & COLLECTION OF PURCHASES

+33 (0)1 42 99 20 46 – stockage@artcurial.com

PICTURES & WORKS OF ART
Purchased lots may be collected
from **storage at the Hôtel Dassault** (garden level)
either after the sale, or
Monday to Friday 10pm – 12.30pm & 2pm – 5pm
(storage is free of charge for a fortnight after the date of sale).

FURNITURE & LARGE OBJECTS
Furniture and large objects will be stored
at the **Transports Monin** warehouse:
191 bd MacDonald – 75019 Paris (see map).
For further information:
Tel. : +33 (0)1 44 65 86 10
Fax : +33 (0)1 44 65 83 40
Mail : v.jaques@globalartmanagement.com

Purchases may be collected
Monday to Friday 9am – 12:30pm and 1:30pm – 5pm.

Storage is free of charge for a 2 weeks (14 days) periode after the date
of sale. Thereafter storage costs will be charged
by Transports Monin as follows:

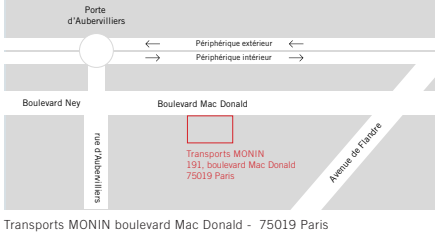
Charges per Lot (exc. VAT)

Storage (per day)	transfert	Handling
€3,80 HT + insurance	€ 50,00 HT	€ 15,00 HT

Transports MONIN will be pleased to provide
a quote for shipping upon request.

Storage costs apply from the day
our quote is accepted by you.

Please advise our storage department by email
(stockage@artcurial.com) or fax (+33 (0)1 42 99 20 22)
of the date when your lot(s) will be collected.



Transports MONIN boulevard Mac Donald - 75019 Paris

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

ORDRE D'ACHAT
ABSENTEE BID FORM

ART CONTEMPORAIN.1

Jeudi 3 avril 2008 à 20h30
Hôtel Dassault - 7, Rond-Point
des Champs-Élysées - 75008 Paris

❑ **Ordre d'achat / *Absentee Bid***
❑ **Ligne téléphonique / *Telephone Bid***

TÉLÉPHONE / *PHONE*

Références bancaires obligatoires à nous communiquer :
Required bank reference:

CARTE DE CRÉDIT VISA / *CREDIT CARD NUMBERS*

EXPIRE FIN / *EXPIRATION DATE*

NOM/*NAME*	
PRÉNOM/*FIRST NAME*	
ADRESSE/*ADRESS*	
TÉLÉPHONE/*PHONE*	BUREAU / *OFFICE*
	DOMICILE / *HOME*
FAX	

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).

LOT N°	DESCRIPTION DU LOT / *LOT DESCRIPTION*	LIMITE EN **EUROS** *MAXIMUM **EUROS** PRICE*
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€

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.

A renvoyer / *Please mail to* : Artcurial Briest-Poulain-F.Tajan
7, Rond-Point des Champs-Elysées - 75008 Paris.
Fax : 33 (1) 42 99 20 60

Date :

Signature obligatoire :
Required signature:

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT

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.
A 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 350 000 euros :** 20 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,1 % du prix d'adjudication), (pour les autres catégories, TVA = 3,92 % du prix d'adjudication).
- **Au-delà de 350 000 euros :** 12 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 0,66 % du prix d'adjudication), (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 2,40 % 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 d'**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.
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 dûs 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 septs 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'Etat 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'Etat 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'Etat 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 représentation 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 extra-communautaires 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).

BANQUE PARTENAIRE :

FORTIS

Tous les lots d'une valeur supérieure à 10 000 euros de ce catalogue ont été contrôlés par le ART LOSS REGISTER Ltd. Londres.

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

CONDITIONS OF PURCHASE

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 the seller 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 by saleroom notices or oral indications given at the time of the sale, which will be recorded 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 the catalogue.

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 350 000 euros:** 20% + current VAT (for books, VAT = 1,1% of the hammer price; for other categories, VAT = 3,92% of the hammer price).
• **Over 350 000 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).

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 2,40% 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-Le Fur-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's** 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 non-circulating 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.

BANQUE PARTENAIRE :

FORTIS

All lots over 10 000 euros in this catalogue have been controlled by ART LOSS REGISTER Ltd. London.

TBWA\ COMMUNICATION - Copyright [illegible]



MAISON DE VENTES AUX ENCHÈRES
7, Rond-Point des Champs-Élysées, 75008 Paris
+33 (0) 1 42 99 20 20, contact@artcurial.com
www.artcurial.com
SAS au capital de 106 680 €
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

Secrétariat général :
Alexandra Fonthieure
+33 (0) 1 42 99 20 28, afonthieure@artcurial.com

ADMINISTRATION ET GESTION
Direction
Nicolas Orlowski

Direction comptable et administrative
Joséphine Dubois
+33 (0) 1 42 99 16 26, jdubois@artcurial.com

Gestion
Élisabeth Fénéon
+33 (0) 1 42 99 20 27, efeneon@artcurial.com

Ordres d'achat, Enchères par téléphone
Emmanuelle Roux
+33 (0) 1 42 99 20 51, eroux@artcurial.com

Shipping
Géraldine Papin
+33 (0) 1 42 99 16 57, gpapin@artcurial.com

Comptabilité des ventes
Sandrine Abdelli
+33 (0) 1 42 99 20 06, sabdelli@artcurial.com
Nicole Frèrejean
+33 (0) 1 42 99 20 45, nfrerejean@artcurial.com
Jacqueline Appriou
+33 (0) 1 42 99 20 44, jappriou@artcurial.com
Sonia Graça
+33 (0) 1 42 99 20 05, sgraça@artcurial.com

Comptabilité générale
Marion Bégat
+33 (0) 1 42 99 16 36, mbegat@artcurial.com
Virginie Boisseau
+33 (0) 1 42 99 20 29, vboisseau@artcurial.com
Mouna Sekour
+33 (0) 1 42 99 20 50, msekour@artcurial.com

Gestion des stocks
Matthieu Fournier
+33 (0) 1 42 99 20 26, mfournier@artcurial.com

Direction du marketing
Sylvie Faurre
+33 (0) 1 42 99 20 42, sfaurre@artcurial.com

Abonnements catalogues
Géraldine de Mortemart
+33 (0) 1 42 99 20 43, gdemortemart@artcurial.com

Communication
Armelle Maquin
+33 (0) 1 43 14 05 69, armelle.maquin@wanadoo.fr
Agence 14 Septembre, Laetitia Vignau
+33 (0) 1 55 28 38 28, laetitiavignau@14septembre.fr

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS
Francis Briest, Hervé Poulain,
François Tajan, Isabelle Boudot de La Motte,
Stéphane Aubert

AFFILIÉ À
«International Auctioneers» IAG

REPRÉSENTATION À MONACO
Vanessa Knaebel,
Galerie Delphine Pastor
11, avenue Princesse Grace. 98000 Monaco
+377 93 25 27 14, vknaebel@artcurial.com

MAISONS DE VENTES ASSOCIÉES
ARTCURIAL
TOULOUSE - JACQUES RIVET
Jacques Rivet, Président, commissaire-priseur
contact : Valérie Vedovato
8, rue Fermat. 31000 Toulouse
+33 (0) 5 62 88 65 66, j-rivet@wanadoo.fr

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

ARTCURIAL
CHINA
Bruno Wu, Président
Zhao Yin, Directrice
#387, Yongjia Rd, Shanghai, 200031, China
+86 (0) 21 6466 7277,
zyin@artcurial.com

ARTCURIAL HOLDING SA
Président Directeur Général
Nicolas Orlowski
Vice Président
Francis Briest

Membres du conseil
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, Jean Albou,
Francis Briest, Guillaume Dard, Daniel Janicot,
Michel Pastor, Hervé Poulain, Jacques Tajan

HÔTEL DASSAULT
Comité culturel et membres d'honneur :
Pierre Assouline, Laurent Dassault,
Francis Briest, Léonard Gianadda,
Hervé Poulain, Daniel Janicot, Yves Rouart,
Nathalie Zaquin-Boulakia

DEPARTEMENTS D'ART

ART MODERNE
Violaine de La Brosse-Ferrand, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 32,
vdelabrosseferrand@artcurial.com
Bruno Jaubert, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 35, bjaubert@artcurial.com
Nadine Nieszawer, consultant pour les
œuvres de l'École de Paris, 1905-1939
contact : Marie Sanna,
+33 (0) 1 42 99 20 33, msanna@artcurial.com
Tatiana Ruiz Sanz,
+33 (0) 1 42 99 20 34, truizsanz@artcurial.com
Jessica Cavalero,
+33 (0) 1 42 99 20 08, jcavalero@artcurial.com
Constance Boscher,
recherche et authentification,
+33 (0) 1 42 99 20 37, cboscher@artcurial.com

ART CONTEMPORAIN
Martin Guesnet, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 31, mguesnet@artcurial.com
Hugues Sébilleau, Arnaud Oliveux, spécialistes
+33 (0) 1 42 99 16 35/28,
hsebilleau@artcurial.com, aoliveux@artcurial.com
contact : Véronique-Alexandrine Hussain,
+33 (0) 1 42 99 16 13, vhussain@artcurial.com
Florence Latieule, cataloging
+33 (0) 1 42 99 20 38, flatieule@artcurial.com
Gioia Sardagna Ferrari, spécialiste Italie
+33 (0) 1 42 99 20 36,
gsardagnaferrari@artcurial.com
Pia Copper, spécialiste Chine
+33 (0) 1 42 99 20 11, pcopper@artcurial.com

PHOTOGRAPHIE
Grégory Leroy, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 15, gleroy@artcurial.com
contact : Alexandra Cozon,
+33 (0) 1 42 99 20 48, acozon@artcurial.com

ART TRIBAL
Bernard de Grunne, expert
contact : Florence Latieule,
+33 (0) 1 42 99 20 38, flatieule@artcurial.com

ESTAMPES, LIVRES ILLUSTRÉS
Isabelle Milsztein, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 25, imilsztein@artcurial.com
Lucas Hureau, spécialiste junior
+33 (0) 1 42 99 20 25, lhureau@artcurial.com

LIVRES ET MANUSCRITS
Olivier Devers, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 16 12, odevers@artcurial.com
contact : Benoît Puttemans,
+33 (0) 1 42 99 16 49,
bputtemans@artcurial.com

BIJOUX
Ardavan Ghavami, consultant international
Thierry Stetten, expert
Julie Valade, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 16 41, jvalade@artcurial.com
contact : Julie Raitore,
+33 (0) 1 42 99 16 41, jraitore@artcurial.com

MONTRES
Romain Réa, expert
contact : Julie Raitore,
+33 (0) 1 42 99 16 41, jraitore@artcurial.com

CURIOSITÉS ET HAUTE ÉPOQUE
Robert Montagut, expert
contact : Isabelle Boudot de La Motte,
+33 (0) 1 42 99 20 12,
iboudotdelamotte@artcurial.com

SOUVENIRS HISTORIQUES ET ARMES ANCIENNES
Bernard Bruel, expert
contact : Benoît Puttemans,
+33 (0) 1 42 99 16 49,
bputtemans@artcurial.com

MOBILIER ET OBJETS D'ART DES XVIII[E] ET XIX[E] SIÈCLES, ORFÈVRERIE ET CÉRAMIQUES
Mobilier et Objets d'Art :
Roland de L'Espée,
Marie de La Chevardière, experts
Orfèvrerie :
Cabinet Déchaut-Stetten, expert
Céramiques :
Georges et Louis Lefebvre, experts
Marie-Hélène Corre, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 13, mhcorre@artcurial.com
contact : Sophie Peyrache,
+33 (0) 1 42 99 20 13, speyrache@artcurial.com

TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS ET DU XIX[E] SIÈCLE
Tableaux anciens :
Gérard Auguier,
Cabinet Turquin, experts
Dessins anciens :
Bruno et Patrick de Bayser, experts
contact : Matthieu Fournier, spécialiste junior
+33 (0) 1 42 99 20 26, mfournier@artcurial.com

TABLEAUX ORIENTALISTES
contact : Cyril Pigot,
+33 (0) 1 42 99 16 56, cpigot@artcurial.com

ART D'ASIE
Thierry Portier, expert
contact : Cyril Pigot,
+33 (0) 1 42 99 16 56, cpigot@artcurial.com

ART DÉCO
Félix Marcilhac, expert
+33 (0) 1 42 99 20 20
contact : Sabrina Dolla, spécialiste junior
+33 (0) 1 42 99 16 40, sdolla@artcurial.com

DESIGN
Fabien Naudan, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 19, fnaudan@artcurial.com
contact : Alexandra Cozon,
+33 (0) 1 42 99 20 48, acozon@artcurial.com

AUTOMOBILES DE COLLECTION
François Melcion, spécialiste,
+33 (0) 1 42 99 16 31, fmelcion@artcurial.com
Marc Souvrain, expert
Fred Stoesser, consultant
+33 (0) 1 42 99 16 37/38, rarecars@club-internet.fr
Wilfrid Prost, spécialiste junior
+33 (0) 1 42 99 16 32,
wleroyprost@artcurial.com
Pierre-Antoine Lecoutour,
+33 (0) 1 42 99 20 20, palecoutour@artcurial.com
contact : Karine Boulanger,
+33 (0) 1 42 99 20 56, kboulanger@artcurial.com

AUTOMOBILIA
Gérard Prévot, expert
+33 (0) 6 75 37 54 59, driversshop@aol.com
contact : Karine Boulanger,
+33 (0) 1 42 99 16 31, kboulanger@artcurial.com

VINS ET ALCOOLS
Laurie Matheson,
Luc Dabadie, experts
+33 (0) 1 42 99 16 33/34, vins@artcurial.com
contact : Cyril Pigot,
+33 (0) 1 42 99 16 56, cpigot@artcurial.com

BANDES DESSINÉES
Eric Leroy, expert
+33 (0) 1 42 99 20 17, eleroy@artcurial.com
contact : Lucas Hureau,
+33 (0) 1 42 99 20 17, lhureau@artcurial.com

HERMÈS VINTAGE
Cyril Pigot, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 16 56, cpigot@artcurial.com

VENTES GÉNÉRALISTES
Isabelle Boudot de La Motte, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 12,
iboudotdelamotte@artcurial.com
contact : Juliette Billot,
+33 (0) 1 42 99 20 16, jbillot@artcurial.com

DÉPARTEMENT INVENTAIRES
Stéphane Aubert, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 14, saubert@artcurial.com
Jean Chevallier, consultant
contact : Éléonore Latté,
+33 (0) 1 42 99 16 55, elatte@artcurial.com

HISTORIENNES DE L'ART
Marie-Caroline Sainsaulieu,
mcsainsaulieu@orange.fr
Lydia Montanari,
+33 (0) 1 42 99 20 39, lmontanari@artcurial.com