

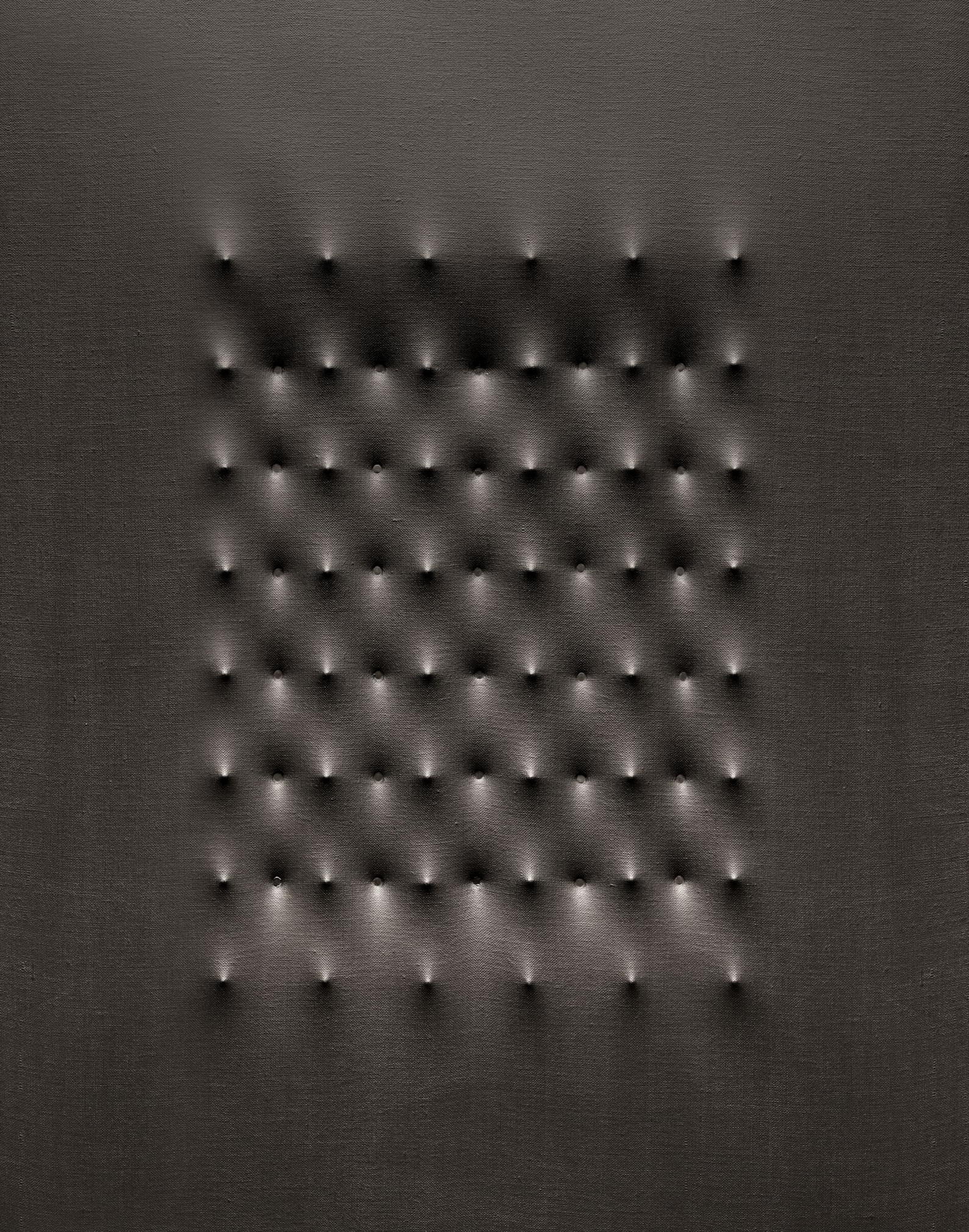
CHRISTIE'S

COLLECTION

**HELGA &  
EDZARD  
REUTER**

PARIS | 28 MAI 2025

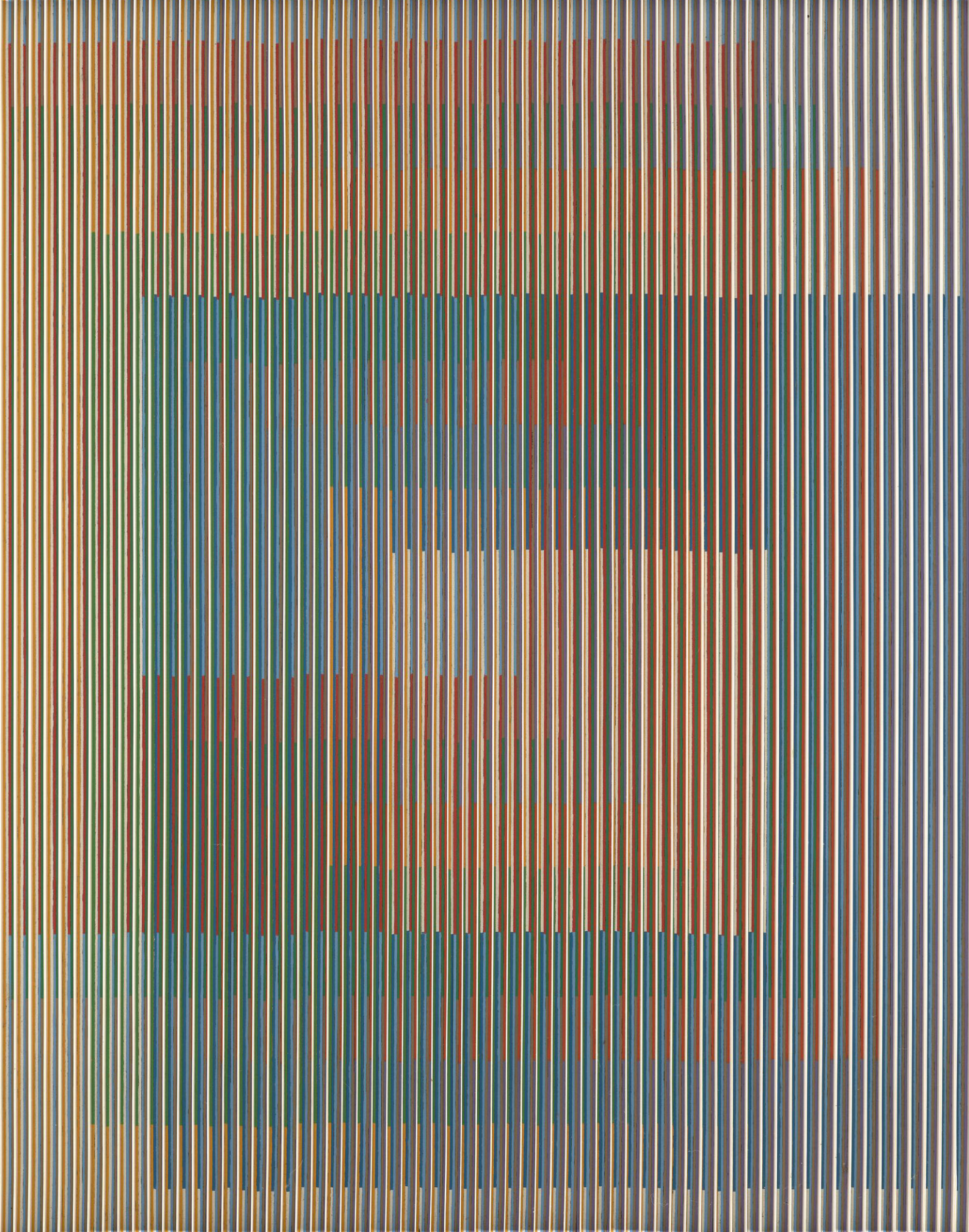














COLLECTION

# HELGA & EDZARD REUTER

## VENTE AUX ENCHÈRES

Mercredi 28 mai 2025, 14h

9, avenue Matignon  
75008 Paris

## EXPOSITION PUBLIQUE

Samedi	24 mai	10h - 18h
Dimanche	25 mai	14h - 18h
Lundi	26 mai	10h - 18h
Mardi	27 mai	10h - 18h
Mercredi	28 mai	10h - 12h

## COMMISSAIRE-PRISEUR

Cécile Verdier

## NUMÉRO ET CODE DE LA VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats,  
veuillez rappeler la référence

**24138 - ANKARA**

## ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES

[bidsparis@christies.com](mailto:bidsparis@christies.com) - Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13

## FRAIS ACHETEUR

En plus du prix d'adjudication, des frais acheteur (plus la TVA applicable) sont dus.  
D'autres taxes et/ou le droit de suite sont aussi dus si le lot est accompagné d'un symbole taxe ou λ.  
Veuillez vous référer au paragraphe D des Conditions de Vente en fin de catalogue.

## CONDITIONS DE VENTE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.  
Il est aussi vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance  
des avis importants, explications et glossaire y figurant.

COUVERTURE LOT 9 (DÉTAIL)  
DEUXIÈME DE COUVERTURE LOT 27 (DÉTAIL)  
PAGE 1 LOT 8 (DÉTAIL)  
PAGE 2 LOT 21 (DÉTAIL)  
QUATRIÈME DE COUVERTURE LOT 17 (DÉTAIL)

### Crédits Photo :

Juan Cruz Ibañez, Nina Slavcheva, Anna Buklovska,  
Guillaume Onimus, Gavin McDonald, Paolo Codeluppi,  
Jessie Vialard, Studio Shapiro

Création graphique : Patrick-Axel Fagnon  
© Christie, Manson & Woods Ltd. (2025)



Scannez ce QR Code pour plus d'informations sur cette vente

À partir de juin 2025, les règlements européens 2019/880 et 2021/1079 introduisent de nouvelles réglementations et obligations d'obtention de licences pour l'importation de biens culturels sur le territoire de l'Union Européenne. Nous recommandons aux clients de vérifier avant la vente si le lot qu'ils souhaitent acheter et son importation dans l'UE pourraient être affectés par ces réglementations.

### CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

### CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, *Gérant*  
Philippe Lemoine, *Gérant*  
François Curiel, *Gérant*

# CHRISTIE'S





CÉCILE VERDIER  
Présidente  
cverdier@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 59



PHILIPPE LEMOINE  
Directeur Général  
plemoine@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 21



PIERRE ÉTIENNE  
Vice Président,  
Deputy Chairman,  
Maîtres anciens  
petienne@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 72



CAMILLE DE FORESTA  
Vice Présidente,  
Spécialiste sénior, Art d'Asie  
Directrice du développement  
de la clientèle privée  
cdeforesta@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 05



VICTOIRE GINESTE  
Vice Présidente,  
Directrice du Business  
développement  
vgineste@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 72



ALEXIS MAGGIAR  
Vice Président,  
Directeur international  
Art d'Afrique et d'Océanie  
amaggiar@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 56



PIERRE MARTIN-VIVIER  
Vice Président,  
Deputy Chairman,  
Arts du XX<sup>e</sup> siècle  
pemvivier@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 27

---

## SERVICES POUR CETTE VENTE

### ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES ABSENTEE AND TELEPHONE BIDS

bidsparis@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13  
christies.com

### ENCHÈRES EN SALLE ROOM REGISTRATION

clientservicesparis@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 79

### RELATIONS CLIENTS CLIENT ADVISORY

Fleur de Nicolay  
fdenicolay@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 52

### RÉSULTATS DES VENTES SALES RESULTS

Paris. : +33 (0)1 40 76 84 13  
Londres. : +44 (0)20 7627 2707  
New York. : +1 212 452 4100  
christies.com

### CHARGÉE DE LA RELATION ACHETEURS SENIOR POST-SALE LEAD

Marta Ciaraglia  
postsaleparis@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 10

### DIRECTEUR BUSINESS DU DÉPARTEMENT 20/21 BUSINESS DIRECTOR 20/21

Valeria Severini  
vseverini@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 86

### BUSINESS MANAGER COORDINATOR

Arabelle Guilhemsans  
aguilhemsans@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 71



---

## SPÉCIALISTES ET COORDINATRICE

### ART CONTEMPORAIN - 20/21 PARIS



JOSÉPHINE WANECQ  
Spécialiste  
Directrice de la vente  
jwanecq@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 19



PAUL NYZAM  
Directeur du département  
pnyzam@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 15



MORGANE CORNU  
Spécialiste junior  
mcornu@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 92



SOFIA GONANO  
Business coordinatrice senior  
sgonano@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 93



LAETITIA BAUDUIN  
Deputy Chairwoman  
lbauclin@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 95



ALIX PERONNET  
Spécialiste  
aperonnet@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 82 41



ELISABETTA VITULLO  
Spécialiste junior  
evitullo@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 68

Nous tenons à remercier  
vivement, Alice Platt et Paul  
Facquer pour leur aide précieuse  
à l'élaboration de ce catalogue

### ÉQUIPE INTERNATIONALE



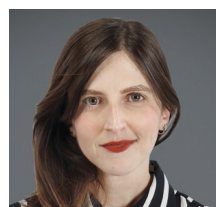
DIRK BOLL  
Managing Director, Allemagne  
Deputy Chairman 20/21  
dboll@christies.com  
Tél. : +44 7879 802 464



EVA SUSANNE SCHWEIZER  
Représentante, Stuttgart  
Allemagne  
eschweizer@christies.com  
Tél. : +49 711 226 9699



NINA KRETZSCHMAR  
Spécialiste internationale  
Allemagne  
nkretzschmar@christies.com  
Tél. : +49 170 769 5890



ELENA ZACCARELLI  
Spécialiste sénior  
Italie  
ezaccarelli@christies.com  
Tél. : +39 02 3032 8332



GIULIA CENTONZE  
Spécialiste junior  
Italie  
gcentonze@christies.com  
Tél. : +39 06 686 3320



SVEA SCHOEFFLER  
Business Development Associate  
Allemagne  
sschoeffler@christies.com  
Tél. : +49 711 226 9699

### REPRÉSENTANTS EUROPÉENS

MARIE-CHRISTINE HUYN  
Munich (Allemagne)  
mhuyn@christies.com

JUTTA NIXDORF  
Zürich (Suisse)  
jnixdorf@christies.com

GUDRUN KLEMM  
Düsseldorf (Allemagne)  
gklemm@christies.com

ZOË KLEMM  
Zürich (Suisse)  
zklemm@christies.com

NATALIE RADZIWIŁŁ  
Francfort (Allemagne)  
nradziwill@christies.com

ADELE ZAHN BODMER  
Zürich (Suisse)  
azahn@christies.com











# LA NAISSANCE D'UNE COLLECTION



Vue de l'intérieur de la maison des Reuter à Stuttgart. © Juergen Altmann

## VON EDZARD ZU HELGA REUTER ODER VOM WERDEN EINES SAMMLEREHEPAARS

Edzard Reuter, der Sohn des legendären Nachkriegsbürgermeisters des um seine Freiheit ringenden Berlins war der bestimmende und herausragende Manager der deutschen Industrie der späten 1980er und frühen 1990er Jahren. Er war derjenige, der visionär die große Firma Daimler-Benz um die Technologiebereiche erweiterte, die heutzutage weltweit das Industriegeschehen bestimmen und schuf dabei als einen der neuen Unternehmensbereiche den ersten deutschen Luft- und Raumfahrtkonzern, der später ein entscheidender Bauteil von Airbus wurde, so dass er zurecht auch als einer der Architekten dieses europäischen Großunternehmens gilt.

Edzard Reuter war aber auch ein leidenschaftlicher Kunstsammler. Davon allerdings erfuhr die Öffentlichkeit zu der Zeit, in der er medienwirksam agierte und sein Wort gefragt war, im Grunde nichts. Nur diejenigen, die ihn als Vorsitzenden der Karl Hofer Gesellschaft Berlin oder der Freunde der

Staatsgalerie Stuttgart erlebten oder kannten, wußten von seiner Kunstnähe oder ahnten sie zumindest. Diese Nähe allerdings kam nicht von ungefähr, denn Edzard Reuter war in einem Elternhaus aufgewachsen, das kulturell vom Bauhaus geprägt war und in dem ihm Mondrian früh nahe gebracht wurde. Kein Wunder also, dass es eines Tages zu dem Sammler Edzard Reuter kam. Doch bis es soweit war, sollten Jahre vergehen, Jahre zudem, in denen er selbst wohl nicht einmal ahnte, dass es dazu kommen würde. Zwar kaufte er schon früh das eine oder andere Bild, Bilder, die später Teil der Sammlung wurden, was zeigt, dass es keine Gelegenheitskäufe eines aufmerksamen Szenenkenners waren, sondern dass sie gründlich überlegt und bedacht waren, Ankäufe also eines fraglos ernsthaften Kunstinteressierten. Und doch waren es Einzelkäufe, nicht mehr, sie waren nicht Teil einer Idee, die darüber hinaus ging, die bereits den nächsten Ankauf im Auge hatte und dabei blieb bis es das Ehepaar Reuter gab, das nun in Stuttgart lebte und bevorzugt mit Künstlerinnen, Künstlern und Sammlern verkehrte. Der nächste Schritt zu konzentrierten und zielgerichteten Ankäufen ließ nicht lange auf sich warten.

Die Initialzündung dafür war ein Ereignis, das sich von außen ergab. Edzard Reuter als damaliger Finanzvorstand war gebeten worden, sich dafür einzusetzen, dass sich auch Daimler-Benz als Unternehmen der Kunst öffnen und als unmißverständliches Zeichen dafür eine eigene Sammlung moderner Kunst aufbauen sollte. Dazu war er gern bereit, doch als Realist, der er war, war ihm bewußt, dass es großer Anstrengungen bedurfte, dafür in dem damals stockkonservativen Unternehmen die nötige Zustimmung zu finden. In Vorbereitung der zu erwartenden Diskussionen galt es darum, sich intensiv mit den Fragen des Kunstmarktes wie vor allem mit der entscheidenden Frage eines schlüssigen Sammlungskonzepts zu beschäftigen, Themen, die Helga Reuter nicht weniger interessierten und die ihre Begeisterung für die Kunst weiter entfachten. So war die intensive Beschäftigung mit der eventuellen Firmensammlung Daimler-Benz, zu der es später erfolgreich kam, zugleich der finale Startschuss für die umfangreiche private Sammlung von Helga und Edzard Reuter, die in völliger Verborgenheit wuchs und gedieh und nun in ihrer Opulenz, Vielseitigkeit und Farbigkeit glanzvoll das Licht der Öffentlichkeit gefunden hat.

**Hans Baumgart**  
Gründungsdirektor Kunstbesitz Daimler-Benz



## EDZARD ET HELGA REUTER, LA NAISSANCE D'UNE COLLECTION

Fils du célèbre maire de Berlin après-guerre – ardent défenseur de la liberté – Edzard Reuter fut l'une des grandes figures de l'industrie allemande à la fin des années 1980. Visionnaire, il impulsa le développement des technologies de pointe au sein de son entreprise, propulsant Daimler-Benz au rang de premier groupe aérospatial allemand. Cette société deviendra ensuite un pilier de l'aventure Airbus, et Edzard Reuter est aujourd'hui reconnu comme l'un des acteurs majeurs de cette industrie stratégique à l'échelle européenne.

Ce que l'on sait moins, c'est que Reuter nourrissait une véritable passion pour l'art. À l'époque où il était sous les projecteurs en tant que grand chef d'entreprise, peu de gens soupçonnaient cet engagement discret. Il fut pourtant président de la Karl Hofer Gesellschaft de Berlin ainsi que des Amis de la Staatsgalerie de Stuttgart. Seuls les intimes connaissaient son goût affirmé pour l'art. Cet intérêt, en réalité, remonte à l'enfance : élevé dans une famille sensible à l'esthétique du Bauhaus, Edzard fut initié très jeune à l'œuvre de Mondrian. Il fallut attendre plusieurs années avant qu'il ne constitue une véritable collection, ses premiers achats relevant davantage de coups de cœur épars sans projet pré-établi.

Ces acquisitions, au départ ponctuelles, sans ligne directrice, ni ambition de construire un ensemble cohérent, prirent un autre tournant à l'installation d'Edzard et Helga Reuter à Stuttgart. Dès lors, ils commencèrent à fréquenter les milieux artistiques, nouant des relations avec des artistes et d'autres collectionneurs. Peu à peu, leurs choix s'orientèrent vers une vision plus structurée, et l'évolution professionnelle d'Edzard joua un rôle déterminant dans cette dynamique. Devenu directeur financier de Daimler-Benz, il fut encouragé par la direction à constituer pour l'entreprise une collection d'art contemporain. Enthousiasmé par ce projet ambitieux, il savait cependant qu'il devrait affronter certaines réticences, dans un groupe encore très conservateur à l'époque. Afin de mieux défendre cette initiative, Reuter se plongea dans l'étude du marché de l'art, un sujet qui passionnait également son épouse, Helga. Ensemble, ils commencèrent à penser leur propre collection de manière plus réfléchie, en parallèle de celle de Daimler-Benz. Ainsi, le projet de collection d'entreprise devint, en filigrane, le point de départ de l'aventure personnelle du couple. Restée longtemps à l'abri des regards, leur collection prend aujourd'hui tout son sens, révélant un ensemble d'une richesse exceptionnelle, aussi vibrant dans sa diversité que dans sa modernité.

**Hans Baumgart**  
*Directeur fondateur Collection d'art  
Daimler Benz*



Portrait de Edzard and Helga Reuter. © Juergen Altmann

## EDZARD AND HELGA REUTER OR THE BIRTH OF A COLLECTION

Son of the famous post-war mayor of Berlin – an ardent defender of freedom – Edzard Reuter was one of the great figures of German industry in the late 1980s. A visionary, he developed cutting-edge technologies within his company, propelling Daimler-Benz as the leading aerospace group in Germany. The company went on to become a pillar of the Airbus venture, and today Edzard Reuter is recognised as one of the major players in this strategic industry on a European scale.

What is less well known is that Reuter had a genuine personal passion for art. At a time when he was in the spotlight as a prominent business leader, few people were aware of this discreet commitment. Indeed, he was chairman of the Karl Hofer Gesellschaft in Berlin, as well as the Friends of the Staatsgalerie in Stuttgart. Yet, only those close to him were aware of his keen interest in art. This interest actually dated back to his childhood: raised in a family sensitive to the aesthetics of the Bauhaus, Edzard was introduced to the work of Mondrian at a very early age. However, it was not until several years later that he began assembling a true collection with his initial purchases driven more by scattered whims than a pre-established vision.

Initially, these acquisitions were sporadic, without any guiding principle or ambition to create a coherent entity. Then, when Edzard and Helga Reuter moved to Stuttgart, they began to frequent the local artistic community, establishing connections with artists and other collectors. Gradually, their choices became more structured, and Edzard's professional evolution played a decisive role in this process. Having become the financial director of Daimler-Benz AG, he was encouraged by his management to put together a contemporary art collection for the company. Although he was enthusiastic about this ambitious project, the industrialist knew that he would have to face some resistance within a group that was still very conservative at the time.

In order to further advance this initiative, Reuter immersed himself in the study of the art market, a subject that also fascinated his wife, Helga. Together, they began to think about their own collection in a more insightful manner, alongside that of Daimler-Benz. Thus, the corporate art project became the starting point for the couple's personal adventure. Long kept out of the public eye, the Edzard and Helga Reuter collection now reveals its true meaning, showcasing an exceptionally curated ensemble – vibrant in its diversity and well as its modernity.

**Hans Baumgart**  
*Founding director Daimler Benz Art Collection*







# LA FONDATION HELGA ET EDZARD REUTER

*Die Stiftung, die 1995 gegründet wurde, ist Teil des tief verwurzelten historischen Engagements der Reuters, das durch die Erfahrungen von Edzard Reuter als Kind geprägt wurde. Als Sohn des früheren Berliner Bürgermeisters Ernst Reuter floh seine Familie 1935 vor dem Nationalsozialismus ins türkische Exil nach Ankara. Die Weltanschauung von Edzard Reuter wurde von den humanistischen Werten seines Vaters und den Erfahrungen, die er während seines Exils in der Türkei sammelte, maßgeblich beeinflusst.*

*Die Aufgabe dieser Stiftung ist es, Freundschaften zwischen den Völkern zu fördern und die soziale Integration von Menschen jeglicher ethnischer, kultureller oder religiöser Herkunft zu unterstützen. Bewusst über die Herausforderung von Migration und Integration in Deutschland wollten Helga und Edzard Reuter konkret handeln und diejenigen unterstützen, die sich für eine friedliche Gesellschaft und Völkerverständigung einsetzen. In ganz Deutschland profitieren zahlreiche Initiativen, Institutionen und engagierte Persönlichkeiten von der Unterstützung der Helga und Edzard Reuter Stiftung.*

*Der Erlös aus dem Verkauf der Helga und Edzard Reuter Sammlung wird vollständig an die in Berlin ansässige Stiftung gespendet.*

La fondation, créée en 1995, s'inscrit dans l'engagement historique et profondément enraciné de la famille Reuters, façonné par les expériences d'Edzard Reuter durant son enfance. Fils de l'ancien maire de Berlin, Ernst Reuter et sa famille fuient le nazisme en 1935 pour s'exiler à Ankara, en Turquie. La vision du monde d'Edzard Reuter fut largement influencée par les valeurs humanistes de son père et par les expériences qu'il vécut lors de son exil en Turquie.

La mission de cette fondation est de promouvoir l'amitié entre les peuples et de soutenir l'intégration sociale des individus, quelle que soit leur origine ethnique, culturelle ou religieuse. Conscients des défis posés par la migration et l'intégration en Allemagne, Helga et Edzard Reuter ont souhaité agir concrètement et soutenir ceux qui œuvrent en faveur d'une société pacifique et de la compréhension mutuelle entre les peuples. À travers l'Allemagne, de nombreuses initiatives, institutions et personnalités engagées bénéficient du soutien de la Fondation Helga et Edzard Reuter.

Les fonds issus de la vente de la collection Helga et Edzard Reuter sont entièrement reversés à la fondation, basée à Berlin.

*The foundation, established in 1995, is part of the deeply rooted historical commitment of the Reuters family, shaped by Edzard Reuter's experiences as a child. As the son of the former mayor of Berlin, Ernst Reuter, his family fled National Socialism in 1935, seeking exile in Ankara, Turkey. Edzard Reuter's worldview was significantly influenced by the humanistic values of his father and the experiences he gained during his exile in Turkey.*

*The mission of this foundation is to promote friendships between peoples and support the social integration of individuals from any ethnic, cultural, or areligious background. Aware of the challenges posed by migration and integration in Germany, Helga and Edzard Reuter wanted to take concrete action and support those who work for a peaceful society and mutual understanding between peoples. Across Germany, numerous initiatives, institutions, and dedicated individuals benefit from the support of the Helga and Edzard Reuter Foundation.*

*The proceeds from the sale of the Helga and Edzard Reuter Collection are entirely donated to the foundation based in Berlin.*

**« HELGA ET EDZARD REUTER ONT LÉGUÉ  
L'INTÉGRALITÉ DE LEUR FORTUNE À LA  
FONDATION QU'ILS ONT CRÉÉE. GRÂCE À CELA,  
DES PROJETS SONT SOUTENUS, QUI REPOSENT  
SUR LEURS VALEURS ET VISENT À FAVORISER  
LA COHÉSION SOCIALE. »**

DR. SUSANNE EISENMANN  
(PRÉSIDENTE DE LA FONDATION)

„Helga und Edzard Reuter haben ihr gesamtes Vermögen der von ihnen gegründeten Stiftung vermacht. Dadurch werden Projekte gefördert, die auf ihren Werten basieren und sich für den sozialen Zusammenhalt einsetzen.“  
Dr. Susanne Eisenmann (Präsidentin der Stiftung)

"Helga and Edzard Reuter bequeathed their entire wealth to the foundation they created. This enables the promotion of projects based on their values and aimed at fostering social cohesion."  
Dr. Susanne Eisenmann (President of the Foundation)





λ1 **LEARN MORE**

## POL BURY (1922-2005)

### *Entité érectile*

signé, titré et daté 'POL BURY "ENTITÉ ERECTILE" 3-62' (au dos)  
 métal et cordes de piano sur panneau peint  
 et moteur électrique  
 28.5 × 28.3 × 28.7 cm.  
 Réalisé en 1962.

signed, titled and dated 'POL BURY "ENTITÉ ERECTILE" 3-62' (on the reverse)  
 metal and piano strings on painted panel  
 and electric motor  
 11¼ × 11⅞ × 11¼ in.  
 Executed in 1962.

€10,000-15,000  
 US\$12,000-17,000  
 £8,700-13,000

#### PROVENANCE

Galerie Iris Clert, Paris  
 Collection Simon Watson Taylor, Londres  
 Vente anonyme, Sotheby's, Londres, 25 mars 1993,  
 lot 305  
 Galerie Hans Mayer, Düsseldorf  
 Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
 (acquis auprès de celle-ci en 1994)

#### EXPOSITION

Oxford, The Ashmolean Museum, *Soundings One*,  
 janvier-février 1964, p. 5, No. 108/109.  
 Londres, Redfern Gallery, *Structures, Vivantes-  
 Mobiles, Images*, mars 1964, No. 13/14.  
 Edimbourg, Royal Scottish Academy (février);  
 Glasgow, Art Gallery and Museum (mars), *Art and  
 Mouvement, An International Exhibition*, 1965,  
 No. 15.  
 Milan, Galleria Christian Stein, *ZERO avantgarde  
 1965-2013*, octobre 2013-janvier 2014 (illustré en  
 couleurs au catalogue d'exposition p. 118).

#### BIBLIOGRAPHIE

E. Ionesco et A. Balthazar, *Pol Bury*, Bruxelles, 1976  
 (illustré en couleurs p. 154).  
 P. Depaepe, *Le Mouvement Réel chez Pol Bury  
 de 1953 à 1977*, Liège, 1985 (illustré p. 28).  
 R. E. Pahlke, *Pol Bury, Catalogue Raisonné*,  
 Gand, 1994, p. 140, No. 62-13.  
 British Movietone, *Vidéo de l'exposition  
 "Structures, Vivantes-Mobiles, Images"*, 1964,  
 Londres, Redfern Gallery, juillet 2015 ([https://www.  
 youtube.com/watch?v=YTo4Kzh9wjl](https://www.youtube.com/watch?v=YTo4Kzh9wjl), seconde 53).  
 G. Marquenie, "Entité érectile rouge, mars 1962  
 (R164)", *Pol Bury Online Catalogue Raisonné*,  
 2025, No. R164 ([catalogue.polbury.org/catalogue/  
 entry.php?id=R164](http://catalogue.polbury.org/catalogue/entry.php?id=R164)).

Cette œuvre est répertoriée dans le catalogue  
 raisonné en ligne de l'artiste sous le No. R164.  
 Nous remercions Gilles Marquenie pour les  
 informations qu'il nous a communiquées au sujet  
 de cette œuvre.





λ2 [LEARN MORE](#)

## VICTOR VASARELY (1906-1997)

*Ilava*

signé 'vasarely-' (en bas au centre); signé, titré, daté et inscrit "'ILAVA" 1956 (h. k.) Vasarely' (au dos)  
tempera et caséine sur panneau monté sur panneau  
70 x 49.5 cm.  
Conçu en 1956 et peint en 1962.

signed 'vasarely-' (lower center); signed, titled, dated and inscribed "'ILAVA" 1956 (h. k.) Vasarely' (on the reverse)  
tempera and casein on panel mounted on panel  
27½ x 19½ in.  
Conceived in 1956 and painted in 1962.

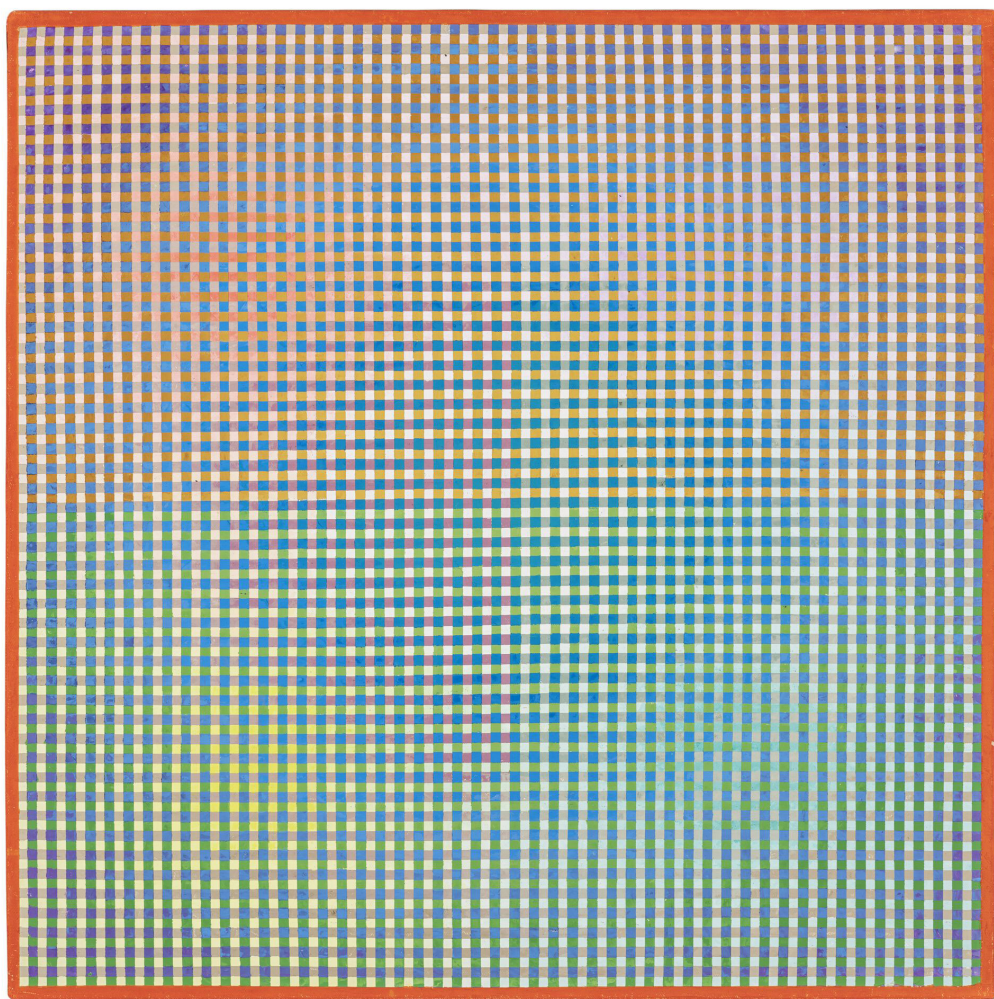
€20,000-30,000  
US\$23,000-34,000  
£18,000-26,000

### PROVENANCE

Richard Feigen Gallery, Chicago  
Donald Morris Gallery, Detroit  
Richard Gray Gallery, Chicago  
Kasmin Limited, Londres  
Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1987)

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par Pierre Vasarely, Président de la Fondation Vasarely, légataire universel et titulaire du droit moral de Victor Vasarely. Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné en préparation par la Fondation Vasarely à Aix-en-Provence.





λ3 [LEARN MORE](#)

## MAX BILL (1908-1994)

### *integration von vier systemen*

signé et daté 'Bill 1958/59/60' (au dos)

huile sur toile

66.8 × 67 cm.

Peint en 1958-1960.

signed and dated 'Bill 1958/59/60' (on the reverse)

oil on canvas

26¼ × 26¾ in.

Painted in 1958-1960.

€30,000-50,000

US\$35,000-57,000

£26,000-43,000

#### PROVENANCE

Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart

(don de l'artiste en 1988)

#### EXPOSITION

Paris, Le Centre National d'Art Contemporain (octobre-décembre); Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture (décembre-février), *Max Bill,*

*Œuvres 1928-1969, 1969-1970*, p. 86, No. 37

(illustré au catalogue d'exposition p. 57).

Genève, Musée Rath, *Max Bill*, avril 1972, No. 39

(illustré au catalogue d'exposition p. 47).

Zurich, Haus Für Konstruktive Kunst, *Regel und*

*Abweichung: Schweiz konstruktiv 1960 bis 1997*,

octobre 1997-janvier 1998 (illustré en couleurs au

catalogue d'exposition p. 111; à l'envers).

Winterthur, The Kunst Museum Winterthur,

*Max Bill: Aspekte seines Werkes*, janvier-mai

2008, No. 70.





λ4

[LEARN MORE](#)

**GETULIO ALVIANI  
(1939-2018)**

*"Linea oro + nero" superficie  
a testura vibratile*

signé, signé au pochoir,  
titré et daté 'getulio alviani "linea oro + nero"  
superficie a testura vibratile ottone e laminato  
plastico 1962' (au dos)  
laiton et plastique stratifié  
70 x 70 cm.  
Réalisé en 1962.

signed, signed with stencil, titled and dated 'getulio  
alviani "linea oro + nero" superficie a testura  
vibratile ottone e laminato plastico 1962' (on the  
reverse)  
brass and plastic laminate  
27½ x 27½ in.  
Executed in 1962.

€10,000-15,000  
US\$12,000-17,000  
£8,600-13,000

**PROVENANCE**

Galerie Seebacher, Vorarlberg  
Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1991)

Cette oeuvre est enregistrée au Centro studi  
archivio e ricerca Getulio Alviani, Milan, sous le  
No. STV19622003202506, et est accompagnée  
d'un photo-certificat.



« BOUGEZ TOUT EN ÉTANT  
STATIQUE ! SOYEZ STATIQUES !  
SOYEZ EN MOUVEMENT ! CROYEZ  
EN LA QUALITÉ STATIQUE  
DU MOUVEMENT. CROYEZ AU  
CHANGEMENT. NE VOUS ATTACHEZ  
PAS À QUOI QUE CE SOIT. CHANGEZ ! »  
JEAN TINGUELY



**JEAN TINGUELY**  
**(1925-1991)**

*Ouverture relative*

signé, titré et daté 'TINGUELY 58 "OUVERTURE  
RELATIVE"' (au dos)  
feuilles de métal et bois peints, caoutchouc  
et moteur électrique  
52 x 57 x 10 cm.  
Réalisé en 1958.

signed, titled and dated 'TINGUELY 58  
"OUVERTURE RELATIVE"' (on the reverse)  
painted metal sheets and wood, rubber  
and electric motor  
20½ x 22¾ x 3¾ in.  
Executed in 1958.

€100,000-150,000  
US\$120,000-170,000  
£87,000-130,000

**PROVENANCE**

Galerie Hans Mayer, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart

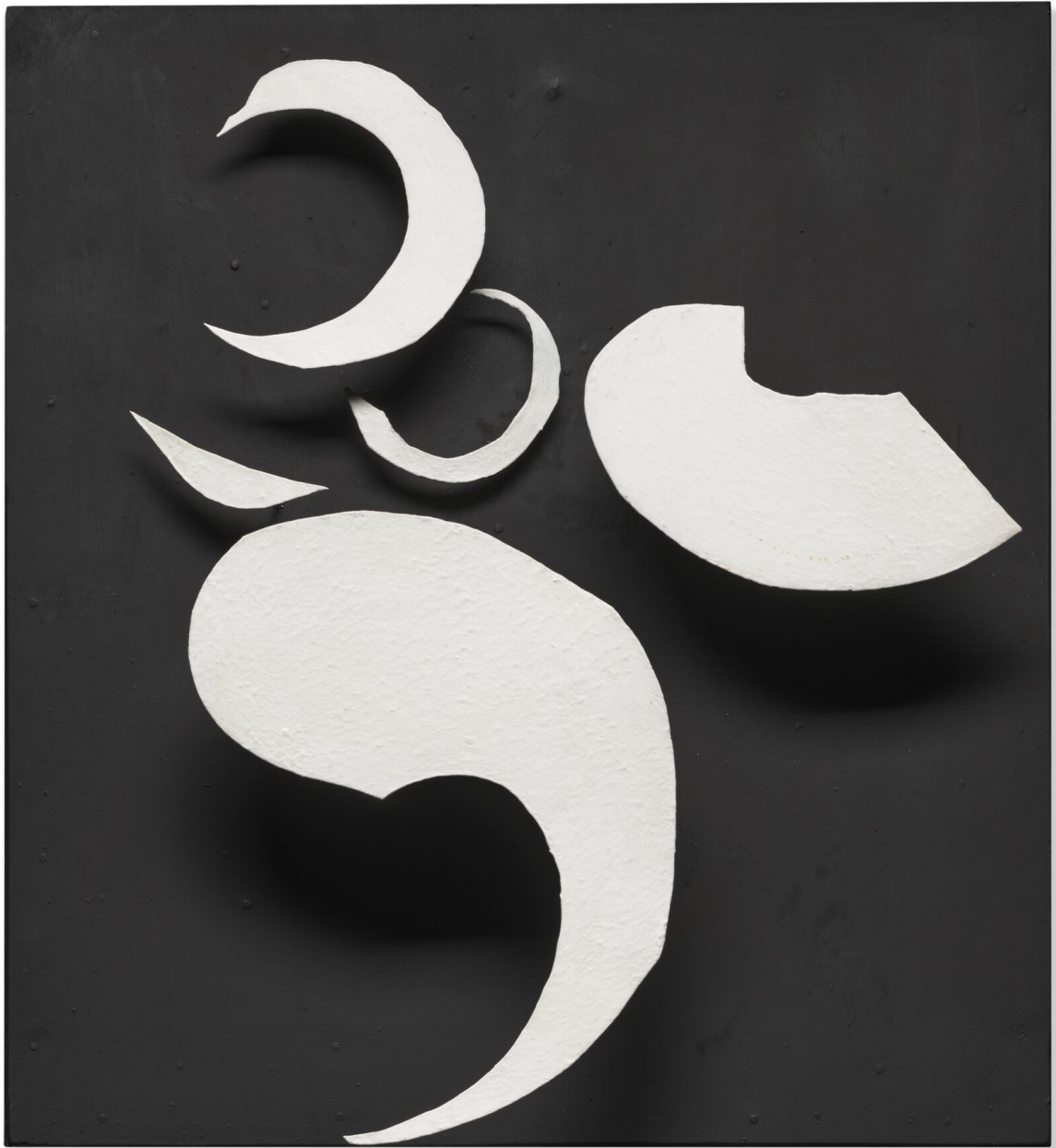
**EXPOSITION**

Düsseldorf, Galerie Schoeller, *GRUPPE ZERO*,  
septembre-novembre 1988 (illustré au catalogue  
d'exposition p. 91).  
Bâle, Musée Jean Tinguely, *Jean le jeune*,  
septembre-mars 2003, p. 195 (illustré au catalogue  
d'exposition p. 171).

**BIBLIOGRAPHIE**

C. Bischofberger, *Jean Tinguely: Catalogue  
Raisonné: Sculptures and Reliefs, Volume 3*, 1986-  
1991, Zurich, 2005, No. 1109 (illustré p. 300).







**O**uverture relative (1958) et Peak Production (1963) sont deux œuvres symptomatiques de l'évolution de l'art mécanique développé par Jean Tinguely. La première est un exemple particulièrement remarquable du travail qu'il a mené dans les années 1950. Cinq éléments blancs en tôle se découpent sur un fond noir. Ces formes métalliques sont attachées au verso de l'œuvre à un système de roues en bois reliées entre elles par des tubes en caoutchouc et actionnées par un petit moteur : chaque roue tourne lentement, impulsant un mouvement lancinant à la composition. Grâce à un mécanisme d'engrenages asynchrones, il peut s'écouler plusieurs mois, voire plusieurs années, avant qu'une configuration identique de formes ne se répète.

À la suite de ces premières sculptures mécanisées, Tinguely commence à produire des œuvres autonomes, telles que *Peak Production*. Celle-ci présente un amalgame orienté vers le ciel de pièces mécaniques et de tiges de fer, le tout équipé d'un petit moteur. Lorsque celui-ci tourne, la sculpture émet un léger bruit de cloches et vibre tel un jouet d'horlogerie. En optant pour un processus mécanique, Tinguely parodie le rythme incessant de la vie moderne à l'ère de la machine. Il ratissait les casses et les entrepôts à la recherche de matières premières et son art demeure inextricablement lié à la production de masse, mais aussi aux déchets qu'elle génère dans la vie urbaine.

En 1955, Tinguely participe, aux côtés d'Alexander Calder, Marcel Duchamp, Victor Vasarely et Jesús Rafael Soto, à la célèbre exposition d'art cinétique « Le mouvement »



Dos de l'œuvre, *Ouverture Relative*, 1958, lot 5.

à la Galerie Denise René, à Paris. L'année suivante, une exposition de ses structures cinétiques est exclusivement consacrée à l'artiste suisse au sein de la même galerie. Nombre de ces œuvres mettent en mouvement des éléments rectilignes à la Malevitch, tandis que d'autres présentent des formes plus nébuleuses et organiques, telle *Ouverture relative*. Tinguely déclare à leur sujet : « J'ai commencé à utiliser le mouvement simplement pour obtenir une re-création. C'était une façon de refaire un tableau pour qu'il devienne infini ». (J. Tinguely en conversation avec C. Georg et R. M. Mason, cité dans P. Hulten, *Jean Tinguely: A Magic Stronger than Death*, Londres, 1987, p. 350).

Alors que Vasarely et Soto comptent sur la participation du public pour « activer » les effets optiques de leurs œuvres, les créations de Tinguely demeurent autonomes. Ses reliefs cinétiques trouvent un précédent dans les premiers mobiles à manivelle et motorisés de Calder au début des années 1930, tandis que ses sculptures autoportantes rappellent les petites machines optiques de Duchamp, dont certaines figuraient également dans l'exposition *Le « mouvement »*. À l'ère de la technologie, Tinguely opte pour une pratique néo-dada qui fait écho à la posture ironique de Marcel Duchamp.

Bien qu'elles aient souvent l'apparence de machines fonctionnelles, les créations de Tinguely sont dépourvues de toute finalité utilitaire. Le titre de *Peak Production* est une critique ouverte de la consommation et du gaspillage. Créée dans la perspective d'une exposition dédiée en mars 1963 à la Dwan Gallery de Los Angeles, cette œuvre, a été exécutée pendant une période particulièrement fertile pour Tinguely. Cherchant à pérenniser son travail, l'artiste étudie notamment les roulements à billes ainsi que d'autres techniques telles que la soudure électrique. Pour accentuer le phénomène de « dématérialisation », il enduit ses sculptures d'une peinture noire mate : en recouvrant des objets disparates d'une seule et même couleur – ainsi, l'artiste helvète crée une distance vis-à-vis de leur origine incertaine, soulignant la puissance sculpturale de l'ensemble.

À propos de l'exposition de la Dwan Gallery qui présente notamment *Peak Production*, une critique d'art déclare : « c'est la meilleure exposition de Tinguely à ce jour, car il y révèle une préoccupation pour les considérations formelles égale à son intérêt pour l'expression de la situation humaine. Il y a dans ces



Portrait de Jean Tinguely. © GrandPalaisRmn - Gestion droit d'auteur Denise Colomb © Adapp, Paris, 2025.  
© Ministère de la Culture - Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Dist. GrandPalaisRmn/Denise Colomb.

créatures tantôt dignes, tantôt comiques, un sens de l'amour plutôt que de l'ironie et de la joie plutôt que de la colère ou de l'agressivité. Bien que les pièces soient ressuscitées d'un tas de ferraille, l'artiste permet à la société de s'acquitter de son erreur de s'être débarrassée de choses si profondément humaines. » (D. Factor, "Jean Tinguely, Dwan Gallery", in *ArtForum*, septembre 1963, p. 17).

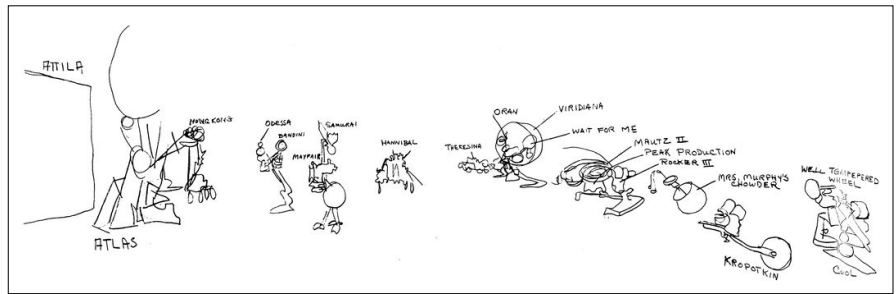
À l'instar d'artistes américains tels Jasper Johns et Robert Rauschenberg, Tinguely a cherché à établir une connexion solide entre créativité et matérialité. À l'époque de la création des deux présentes œuvres, Tinguely se rendait fréquemment aux États-Unis et le climat artistique new-yorkais était pour lui une source d'inspiration importante. Sa première visite à New York – alors en passe de devenir la nouvelle capitale mondiale de l'art – lui a inspiré *Homage to New York*, une œuvre éphémère réalisée en public au Sculpture Garden du MoMA le 18 mars 1960. En concevant cette œuvre « autodétructrice » qui jouait avec le mouvement perpétuel, Tinguely souhaitait mettre en avant un art indépendant des constructions temporelles. Si *Ouverture relative* et *Peak Production* ont été élaborées à partir d'éléments de la vie quotidienne de l'époque, leurs formes animées aspirent à occuper un présent éternel.



The present two works, *Overture relative* (1958) and *Peak Production* (1963), trace the development of Jean Tinguely's groundbreaking machine art. *Overture relative* is a striking example of the artist's mid-1950s motorised reliefs, in which five hand-cut elements made from sheet metal appear against a monochrome black background. These white metal shapes are attached on the reverse to a system of wooden wheels linked by rubber tubing and activated by a small motor, so that each rotates slowly, and the overall composition is perpetually remade. Employing a system of asynchronous gears, it could be months or even years before the same configuration of overlapping forms repeats itself.

Following these early mechanised reliefs Tinguely began to produce freestanding sculptural works, such as *Peak Production*. From the base of this work extends an amalgam of machine parts fitted with a small motor, a piece of sinuous wrought-iron metalwork, and a slender, imperfectly curved metal rod which rises skyward. As the motor runs the sculpture makes a light, bell-like clatter, and vibrates like a clockwork toy wound up and set free. Tinguely's adoption of mechanisation parodied the fragmentary and mutable rhythms of modern life amid the machine age. He would comb junkyards and warehouses for raw materials, and his art is linked inextricably to mass production and waste—the detritus of urban life.

In 1955 Tinguely had participated in the historic kinetic art exhibition “*Le mouvement*”, at the Galerie Denise René, along with artists such as Alexander Calder, Marcel Duchamp, Victor Vasarely, and Jesús Rafael Soto. The following year he held a solo exhibition of his kinetic reliefs at the same gallery. Many of these set Malevich-like rectilinear elements in motion, while later examples featured more nebulous, organic forms, as seen in *Overture relative*. Tinguely said ‘I began to use movement simply to make a re-creation. It was a way of re-doing a painting so that it would become infinite’ (J. Tinguely in conversation with C. Georg and R. M. Mason, quoted in P. Hulten, *Jean Tinguely: A Magic Stronger than Death*, London, 1987, p. 350).



Dessin de l'Exposition personnelle de Tinguely à la Dwan Gallery, Los Angeles, mai 1963. © Adagp, Paris, 2025. © Tous droits réservés.

Where artists such as Vasarely and Soto relied on audience participation to ‘activate’ their works’ optical effects through the viewers’ own movement in space, Tinguely’s were obstinately self-driving. His kinetic reliefs find a precedent in Calder’s early hand-cranked and motorised mobile reliefs of the early 1930s, while his freestanding sculptural works recall Duchamp’s small optical machines, some of which were also exhibited in “*Le mouvement*”. A debt to Duchamp’s piercing, ironic attitude to art in the age of technology is felt keenly throughout Tinguely’s neo-Dada practice.

While they often have the appearance of functional machines, Tinguely’s works were free of utilitarian purpose. The title of *Peak Production* offers a typically satiric commentary on consumption and waste. This work, created in the lead up to a solo exhibition in March 1963 at the Dwan Gallery in Los Angeles, was executed amid a period of fertile development for the artist. Seeking to extend the lifespan of each work he studied ball-bearings and other technical devices such as electrical welding. He also began to paint his sculptures a matt, absorbent black. This was an attempt at dematerialisation: the veiling of disparate elements served to create distance from their objet trouvé origins, and to foreground the sculptural form of the whole.

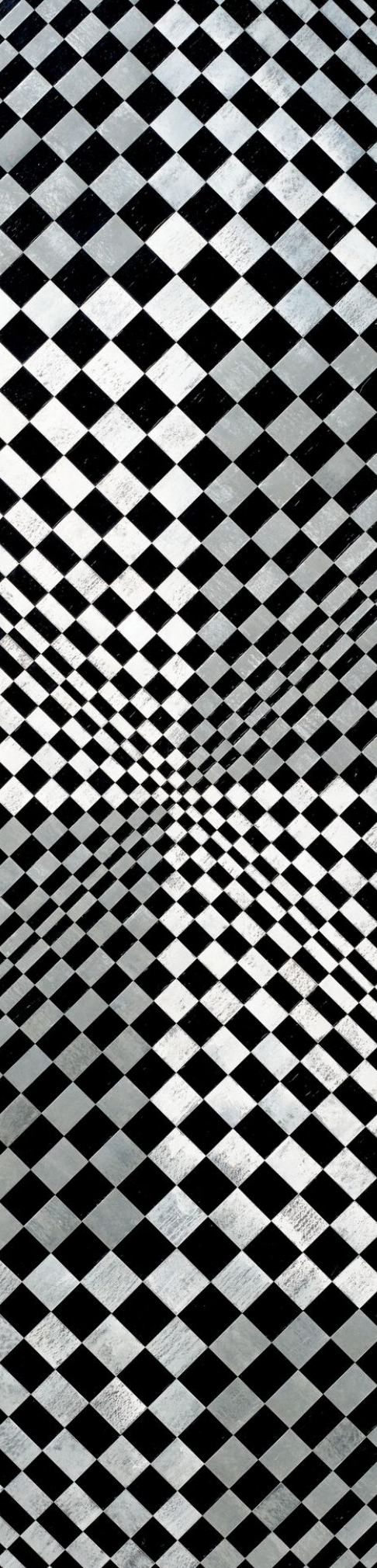
A contemporary review of Tinguely’s solo exhibition at the Dwan Gallery in Los Angeles in March 1963, in which *Peak Production* was exhibited, suggested ‘this is Tinguely’s best show to date, for in it he shows a concern for formal considerations equal to his interest in

expressing the human situation. There is, in these sometimes dignified, sometimes comical creatures, a sense of love rather than irony and delight rather than anger or aggression. Although the parts are still resurrected from the junk pile, the symbology involves the rectification of society’s mistake in discarding something so capable of humanity’ (D. Factor, “Jean Tinguely, Dwan Gallery”, in *ArtForum*, September 1963, p. 17).

Tinguely’s efforts to connect art with material life were shared by painters across the Atlantic, such as Jasper Johns and Robert Rauschenberg. At the time of the present works’ creation Tinguely travelled widely and was inspired by the artistic climate of New York. His first visit to the city, which was steadily replacing Paris as the art capital of the world, resulted in the vast, ironically titled and ultimately self-destructing *Homage to New York*, set in motion on 18 March 1960 before an audience in MoMA’s Sculpture Garden. Tinguely’s creation of a self-destructive work aligned with his belief in an art untethered to the constructs of time: he conceived of perpetual movement as the most successful means of achieving this aim. Both *Overture relative* and *Peak Production* are built from the stuff of contemporary life, yet in their animated forms they aspire to occupy an eternal present.

**“MOVE STATICALLY! BE STATIC! BE MOVEMENT! BELIEVE IN MOVEMENT’S STATIC QUALITY. BELIEVE IN CHANGE. DO NOT HOLD ANYTHING FAST.”**  
JEAN TINGUELY





« J'AI TOUJOURS  
DÉTESTÉ LE MATÉRIEL  
ET J'AI TOUJOURS  
RECHERCHÉ  
L'IMMATÉRIEL. »  
DADAMAINO

■ λ6 [LEARN MORE](#)

**DADAMAINO  
(1930-2004)**

*Oggetto ottico-dinamico  
negativo*

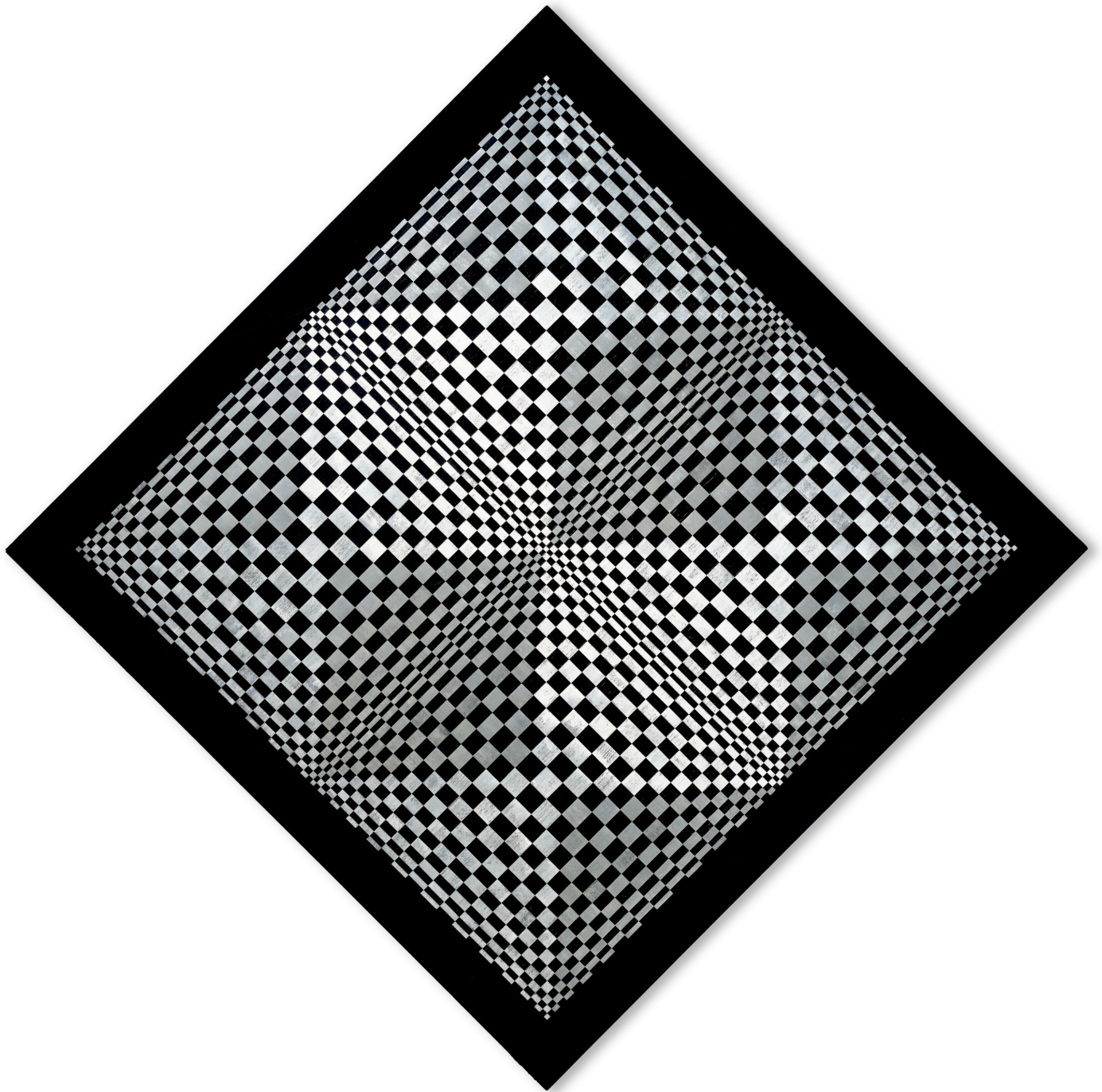
signé, titré et inscrit 'Eduarda Maino "OGGETTO  
OTTICO – DINAMICO" – 1962 – (negativo)'  
(au dos)  
carreaux d'aluminium et tempera sur panneau  
100 × 100 cm.

signed, titled and inscribed 'Eduarda Maino  
"OGGETTO OTTICO – DINAMICO" – 1962 –  
(negativo)' (on the reverse)  
aluminum tiles and tempera on panel  
39<sup>3</sup>/<sub>8</sub> × 39<sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.

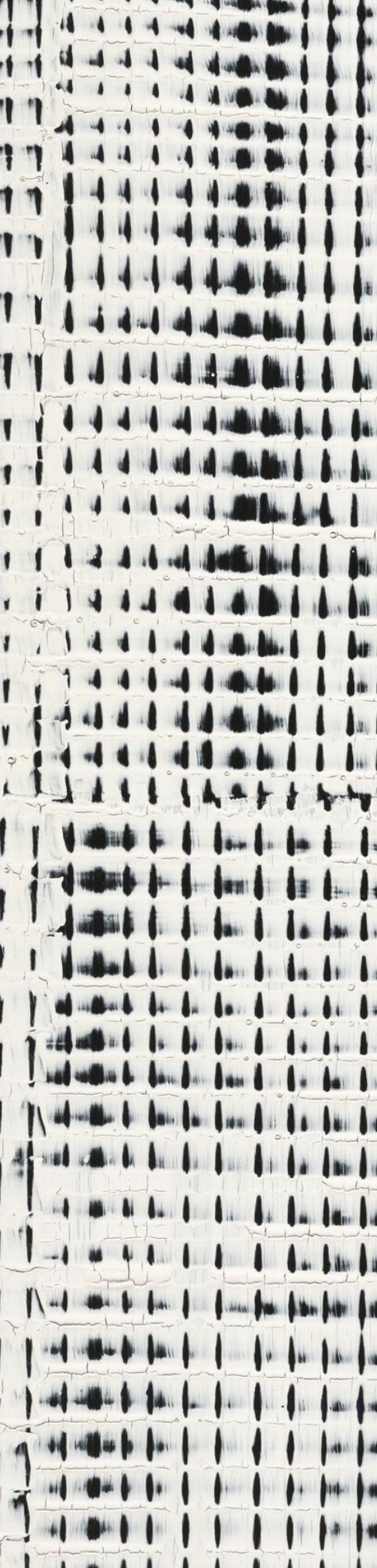
€20,000-30,000  
US\$23,000-34,000  
£18,000-26,000

**PROVENANCE**

Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1990)







« JE DONNE À LA COULEUR  
UNE VIBRATION ; JE DONNE  
À LA COULEUR UNE STRUCTURE ;  
JE DONNE À LA COULEUR SA  
FORME. »

HEINZ MACK



**HEINZ MACK**  
**(NÉ EN 1931)**

*Dynamische Struktur der Zeit*  
*Nr. 23*

signé, titré et daté 'Mack 58 "DIE DYNAMISCHE  
STRUKTUR DER ZEIT"' (au dos)

huile sur toile

120 x 130 cm.

Peint en 1958.

signed, dated and titled 'Mack 58 "DIE  
DYNAMISCHE STRUKTUR DER ZEIT"'

(on the reverse)

oil on canvas

47¼ x 51⅞ in.

Painted in 1958.

€100,000-150,000

US\$120,000-170,000

£87,000-130,000

**PROVENANCE**

Gallery 44, Kaarst

Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart

(acquis auprès de celle-ci en 1987)

**EXPOSITION**

Esslingen, Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen,

*ZERO aus Deutschland: 1957-1966, Und heute,*

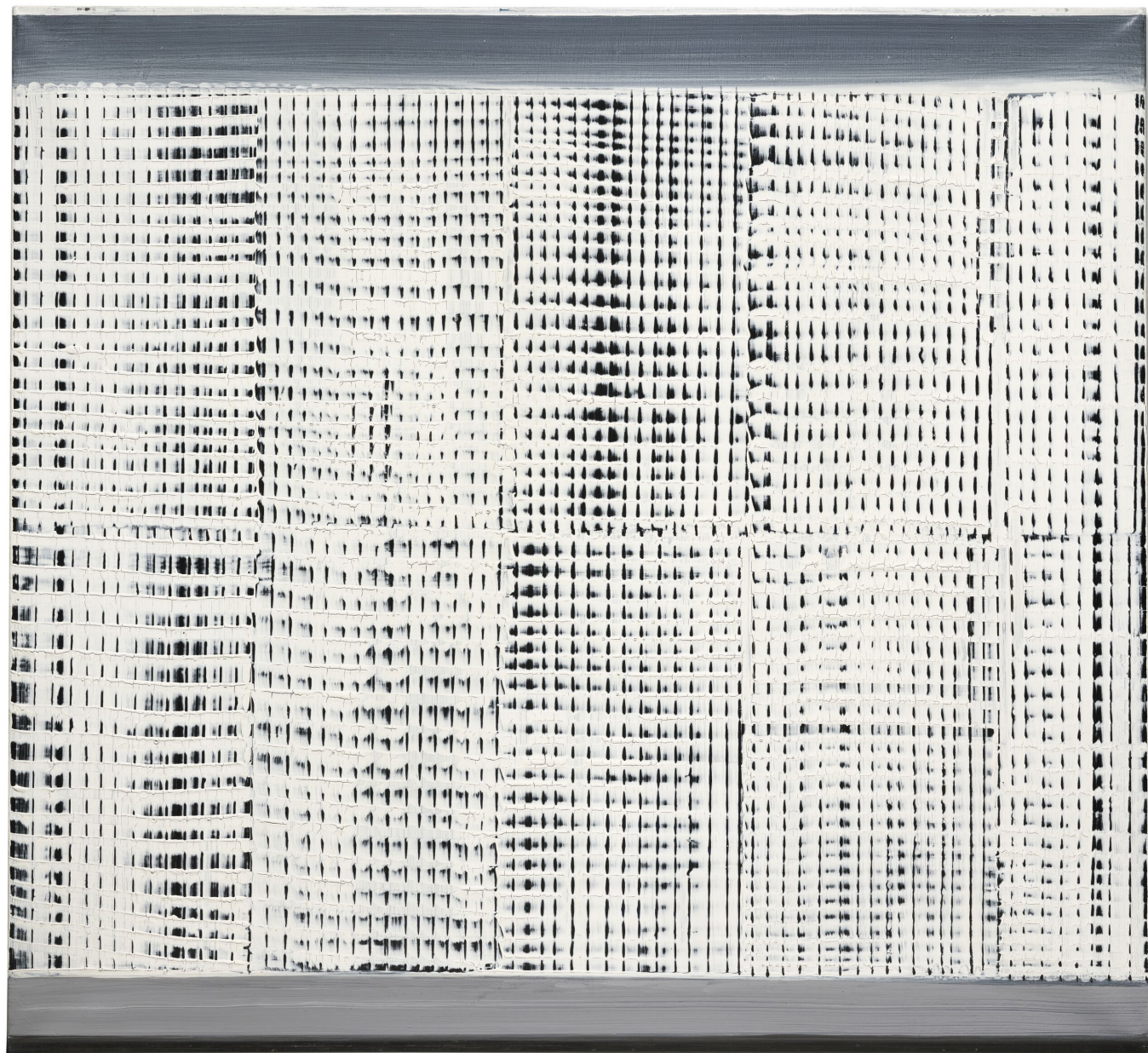
décembre 1999-mars 2000, p. 269 (illustré au

catalogue d'exposition p. 107).

**BIBLIOGRAPHIE**

H. Mack et R. Fleck, *Heinz Mack ZERO Malerei/  
Painting, Catalogue Raisonné 1956-1968*, Munich,  
Düsseldorf, 2017, No. 1958/53 (illustré p. 124 du  
Vol. 1 et p. 33 du Vol. 2).







**C**réées en 1958 et 1960, les deux toiles présentées ici appartiennent à la série *Dynamische Struktur* de Heinz Mack. Avec ses textures ondulées et sa palette lumineuse, cette série, initiée en 1958, marque pour le plasticien allemand le début de son exploration de la lumière, de la réflexion et du mouvement, qui seront au cœur de son art pendant des décennies. Pour créer cette « vibration », Mack passe sur la toile un outil en forme de peigne pour former ce qui ressemble à des champs de peinture humide, réalisant ainsi des bandes alternées de noir et de blanc qui semblent danser allègrement sur la toile. L'artiste explique à leur sujet : « Les zones parallèles se transforment progressivement tout en conservant leur caractère distinct. C'est ainsi qu'elles entrent en vibration ». (H. Mack, "The New Dynamic Structure", in *ZERO*, Cambridge, MA, 1973, p. 14).

Heinz Mack est le cofondateur du groupe ZERO, qu'il a lancé avec Otto Piene dans le studio qu'ils partageaient à Düsseldorf en 1957. Après le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale et en réaction à ce qu'ils considéraient comme la subjectivité de l'Art Informel, les artistes du mouvement ZERO ont fait table rase du passé pour permettre l'émergence du processus de création véritable, générant ainsi ce que Piene appelait

« une zone de silence et de pures possibilités pour un nouveau départ » (O. Piene, "The Development of the Group 'ZERO'", in *The Times Literary Supplement*, 3 septembre 1964, pp. 812-813). S'ils possédaient des approches différentes, les artistes de ce groupe étaient unis par une éthique créative relativement dépouillée, considérant leur travail comme un point de départ vers des potentialités infinies. Dans *Dynamische Struktur der Zeit Nr. 23* (1958), Mack étale avec un peigne du pigment blanc sur du noir afin créer une grille scintillante de peinture, encadrée en haut et en bas par des marques de gris argenté. *Dynamische Struktur Weiß auf Schwarz* (1960), quant à elle, présente des bandes étroites de blanc sur du noir dont le flou futuriste fait écho au scintillement des écrans de télévision et des lumières stroboscopiques. Cette œuvre a été présentée pour la première fois lors de l'exposition consacrée à Heinz Mack en 1960 à la Galleria Azimut de Milan, fondée par Enrico Castellani et Piero Manzoni.

En 1962, ce même tableau a fait partie de l'exposition collective « Nul » au Stedelijk au Museum d'Amsterdam, qui présentait les œuvres d'autres membres du groupe ZERO comme Castellani, Manzoni, Piene, Jan Schoonhoven, Lucio Fontana, Günther Uecker

ou Yayoi Kusama. Ces deux peintures ont été présentées dans « ZERO aus Deutschland: 1957-1966, Und heute », une grande exposition qui s'est tenue à la Galerie der Stadt Esslingen en 1999-2000.

À l'instar des artistes minimalistes qui ont émergé dans l'Amérique des années 1960, ceux du mouvement ZERO ont rejeté la représentation au profit d'expériences directes de la lumière et de l'espace. Piene projette des « boules de lumière » dans des salles obscures et enflamme des pigments en poudre sur du papier et des toiles, tandis que Uecker enfonce des centaines de clous dans des surfaces blanches aériennes qui rappellent les champs et les mers balayés par le vent... Quant à Mack, il utilise dans ses *Dynamische Strukturen* des lignes sismographiques alternées pour distiller de l'énergie vibratoire sur la toile. Plus tard, il créa des installations extérieures éblouissantes grâce à du métal réfléchissant, équipées de moteurs cinétiques. Mais les premières peintures de l'artiste demeurent l'expression la plus pure de sa philosophie. Les deux œuvres présentées ici semblent à la fois contenir et émettre de la lumière. Chaque surface est animée par une rythmique chatoyante de blanc et de noir, qui s'apparente à une apparition céleste.



Giacomo Balla, *Abstract Speed (The Car Has Passed)*, 1913. Collection privée. © Adagp, Paris, 2025. © NPL - DeA Picture Library/ Bridgeman Images.

**“I IMPART  
VIBRATION TO  
A COLOUR, I GIVE  
THE COLOUR  
STRUCTURE,  
I GIVE THE  
COLOUR  
ITS FORM.”  
HEINZ MACK**



Heinz Mack dans son studio de la Gladbacher Straße, Düsseldorf, ca. 1958. © Adago, Paris, 2025. Photo © Charles Wilp/Archive Studio Mack.

Created in 1958 and 1960, the present two paintings are captivating early examples of Heinz Mack's *Dynamische Struktur* series. With their corrugated textures and luminous monochrome palettes, this series—which Mack began in 1958—inaugurated the artist's decades-long exploration of light, reflection and motion. Conjuring the sense of 'vibration' that was central to his art, Mack raked a comb-like tool over fields of wet paint to create alternating, oscillating bands of black and white, which dance across each canvas with pulsing dynamism. 'Individual parallel zones gradually transform themselves from zone to zone,' Mack explained, 'while at the same time they retain their distinct but mutual character—in this way they are brought into vibration' (H. Mack, "The New Dynamic Structure", in *ZERO*, Cambridge, MA, 1973, p. 14).

Mack was a co-founder of the ZERO group, which he launched with Otto Piene out of their shared Düsseldorf studio in 1957. After the trauma of World War II, and in reaction to what they saw as the indulgent subjectivity of Art Informel, the ZERO artists sought to create art from a blank slate: what Piene called 'a zone of silence and of pure possibilities for a new beginning' (O. Piene,

"The Development of the Group 'ZERO'", in *The Times Literary Supplement*, 3 September 1964, pp. 812-813). The ZERO artists were diverse in their approaches, but united in an elemental, stripped-back creative ethos. They saw their work as a starting point, a regathering of primary forces into a condition of immaculate, open-ended potential.

In *Dynamische Struktur der Zeit* Nr. 23 (1958), Mack has combed white pigment over black in both vertical and horizontal directions to create a scintillating grid of impasto, bracketed at top and bottom by gleaming sweeps of silver-grey. *Dynamische Struktur Weiß auf Schwarz* (1960), meanwhile, features serried bands of white on black whose blurring conjures a Futurist sense of movement, echoing the flicker of television screens and strobe lights. This work was debuted at Mack's 1960 solo show at Galleria Azimut in Milan—co-founded by the Italian artists Enrico Castellani and Piero Manzoni—and in 1962 it was part of the major group show "Nul" at the Stedelijk Museum, Amsterdam, which showcased the work of ZERO affiliates as diverse as Castellani, Manzoni, Piene, Jan Schoonhoven, Lucio Fontana, Günther Uecker and Yayoi Kusama. Both paintings were shown in "ZERO aus

*Deutschland: 1957-1966, Und heute*", a survey exhibition at the Galerie der Stadt Esslingen in 1999-2000.

Like the Minimalists who emerged in 1960s America, the ZERO artists rejected depiction in favour of direct experiences of light and space. Piene projected 'light-ballets' in darkened rooms, and set powdered pigments aflame on paper and canvas; Uecker hammered hundreds of nails into billowing, meditative white surfaces that recalled windblown fields and seas. In his *Dynamische Strukturen*, Mack used alternating, seismographic lines to distil vibrational energy on canvas. He would later go on to create reliefs and sculptures of reflective metal, employing kinetic motors and creating dazzling outdoor installations. His early paintings, however, remain perhaps the purest expression of his philosophy. The present two works seems to both contain and emanate light; their flashes of white and black are the image of an ever-changing sensation. Each surface throbs with rhythmic optical life, a near-heavenly apparition seized in shimmering paint.



**« LORSQUE J'UTILISE DES CLOUS,  
MON AMBITION EST D'ÉTABLIR  
UN MODÈLE STRUCTURÉ DE  
RELATIONS AFIN DE DÉCLENCHER  
DES VIBRATIONS QUI PERTURBENT  
ET IRRITENT LEUR ORDRE  
GÉOMÉTRIQUE. »**  
GÜNTHER UECKER



**GÜNTHER UECKER  
(NÉ EN 1930)**

*Weißes Feld*

signé, titré et daté "'Weißes Feld" Uecker 69'  
(au dos)  
acrylique et clous sur toile montée sur panneau  
62.5 × 62.5 cm.  
Réalisé en 1969.

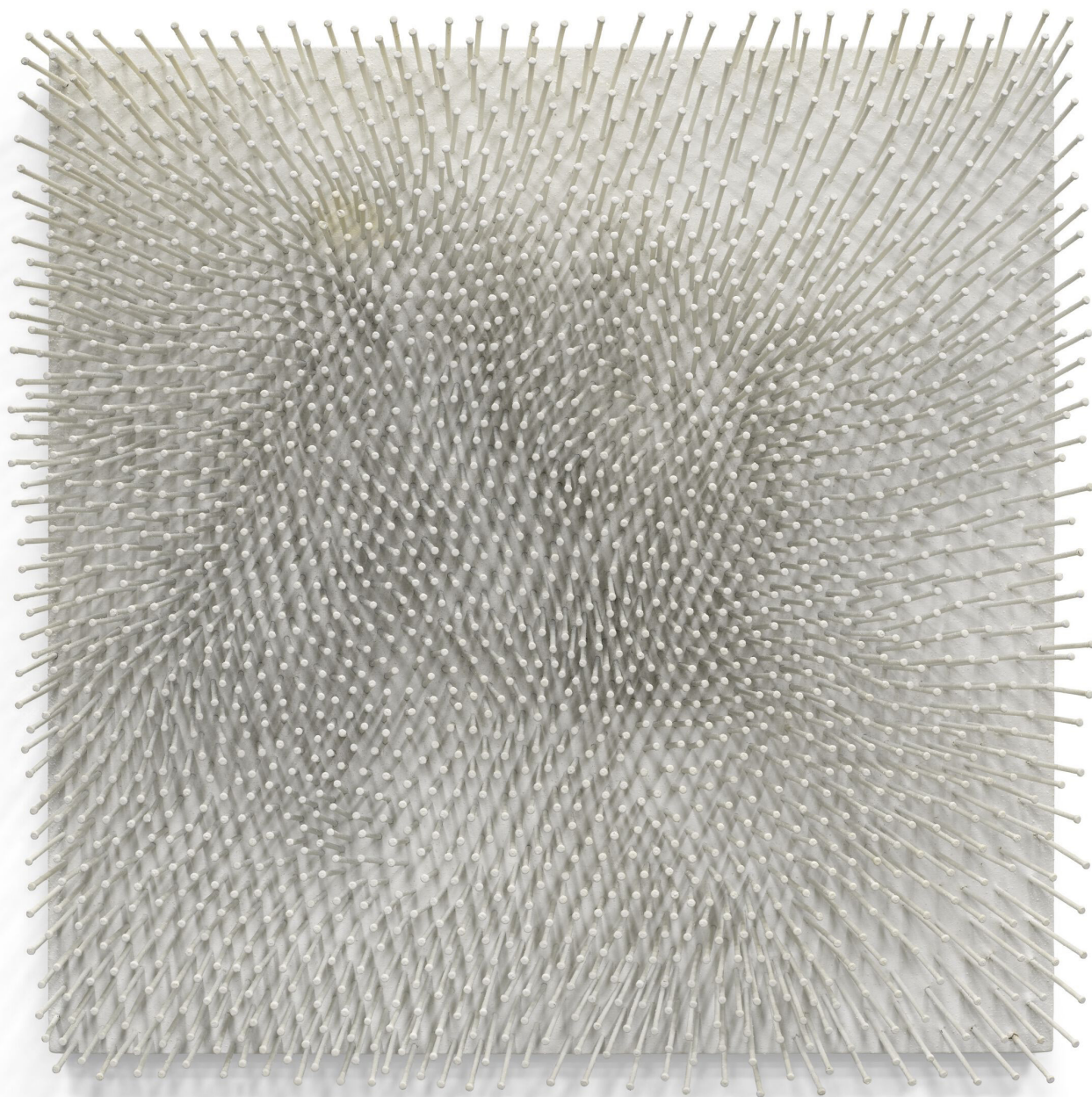
signed, titled and dated "'Weißes Feld" Uecker 69'  
(on the reverse)  
acrylic and nails on canvas mounted on panel  
24 $\frac{5}{8}$  × 24 $\frac{5}{8}$  in.  
Executed in 1969.

€150,000-200,000  
US\$180,000-230,000  
£130,000-170,000

**PROVENANCE**

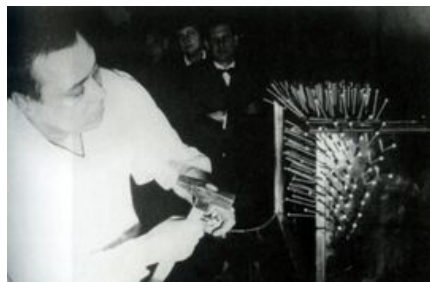
Collection Dr. Holder, Oberndorf am Neckar,  
Allemagne  
Galerie Teufel, Cologne  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1987)

Cette œuvre est enregistrée aux archives Günther  
Uecker sous le No. GU.69.110 et sera incluse au  
prochain catalogue raisonné de l'artiste en cours  
de préparation.

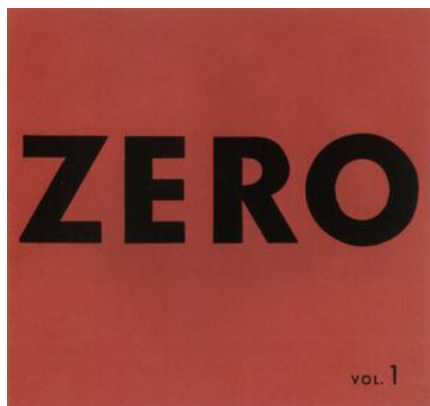




**“WHEN I USE NAILS, MY AIM IS TO ESTABLISH  
A STRUCTURED PATTERN OF RELATIONSHIPS  
IN ORDER TO SET VIBRATIONS IN MOTION THAT  
DISTURB AND IRRITATE THEIR GEOMETRIC ORDER.”  
GÜNTHER UECKER**



Günther Uecker, *Klavierbenagelung* (Piano avec clous), Gelsenkirchen, 25 mars, 1964. © Adagp, Paris, 2025. Photo Filip Tas © FotoMuseum Provincie Anvers.



Heinz Mack et Otto Piene, eds., *ZERO 1*, avril 1958. Journals. © Adagp, Paris, 2025. Source: ZERO foundation, Düsseldorf.

**L**a collection Reuter rassemble trois œuvres de Günther Uecker, produites dans les années 1960 et particulièrement représentatives de son travail. Dans un esprit fortement inspiré de l'après-guerre, Uecker utilise pour médium principal le clou : il se détache ainsi de la projection picturale traditionnelle, jouant avec les structures afin de faire varier la lumière et le mouvement. C'est à partir de 1957 que Uecker commence à développer cette technique et il continuera de l'expérimenter au sein du groupe ZERO, à la renommée internationale.

En 1964, lors d'un *happening* controversé, il cloue un piano et l'asperge de peinture blanche. Précédent cet élan, Uecker réalise *Tisch* un an plus tôt. Son plateau rectangulaire est peint en blanc, tandis que ses quatre pieds sont teintés d'un rose translucide. Les clous plantés dans le bois se répandent sur le plateau comme une flaque d'eau, s'écoulant depuis le rebord de la table, le long d'un des pieds, jusqu'au sol. L'œil du spectateur balaie la surface, suit le mouvement, libérant ainsi la table de son état de représentation du réel.

Le monochrome blanc *Narbe I*, oriente également le regard du spectateur vers une bande de clous allongée. Ceux-ci sont disposés selon un rythme relativement strict : la surface est divisée en son milieu, telle une cicatrice, les clous semblant partir en éventail vers l'extérieur. Le blanc rend visible le changement de lumière à travers la structure métallique des clous, accentuant ainsi le mouvement de la surface. Selon Uecker, cette couleur confère une dimension profondément spirituelle à l'œuvre : « J'ai choisi une zone blanche comme l'ultime couleur, comme l'apogée de la lumière, comme le triomphe sur l'obscurité. Je crois qu'un monde blanc est un monde humain, où les humains peuvent expérimenter leur existence colorée et être vivants. » (G. Uecker cité dans Stephan von Wiese, *Günther Uecker, Schriften*, Saint-Gall, 1979).

On retrouve enfin cette vitalité dans *Weißes Feld*, daté de 1969. Ici, des clous gravés dans la surface se déplacent d'abord avec une certaine régularité, puis se gonflent et s'abaissent dans certaines zones formant des sortes de tourbillons. L'ombre et la lumière créent des rythmes fluides et oscillants. Ainsi, en se déplaçant devant l'œuvre, le spectateur exploire les nuances infinies qui vivent dans l'œuvre de Uecker.

**T**hree characteristic early nail works by Günther Uecker are represented in the Reuter Collection. All created in the 1960s, they excellently illustrate the range of Uecker's "painting" with nails. A technique with which the artist, in the spirit of the post-war period, detached himself from pictorial projection and articulated light and movement by playing with structures. Uecker started working with his signature medium in 1957 and developed it through his involvement with the international acclaimed ZERO Group.

In one infamous action in 1964, he studded a piano with nails and splashed it with white paint. Uecker had made *Tisch*, a year earlier following in his footsteps. It is a simple, four-legged table with a rectangular table top, painted in white, the table legs with a translucent pinkish tone. The nails hammered into the wood spread across the table top like a pool of water and flow over the edge of the table down one leg to the floor. The viewer's eye scans the surface, follows the directed movement and frees the table from its actual representational state.

With its monochrome, white colour scheme, the work *Narbe I*, also directs the viewer's gaze precisely to a broad band of nails running across the surface. The nails are arranged in a relatively strict rhythm, the surface is divided in the middle, from where the nails fan outwards, like a scar. The monochrome white, through which the change of light in the nail structure and thus the movement in the surface becomes visible, is also a spiritual attribute for Uecker: "I have chosen a white zone as the ultimate colorfulness, as the pinnacle of light, as a triumph over darkness. I believe a white world is a humane world, where humans can experience their colorful existence and be alive." (G. Uecker quoted in Stephan von Wiese *Günther Uecker, Schriften*, St. Gallen, 1979).

We can finally feel this liveliness in *Weißes Feld* from 1969. Here, nails carved into the surface initially move with a certain regularity, but then swell up and down in visually irritating zones to form swirls. Light and shadow create flowing, oscillating rhythms that are ultimately transferred to the viewer, who moves in front of the work to explore all the nuances of life in Uecker's work.

ich hätte gern ein Foto  
davon, (Ektachrom)  
so kann ich es beifügen  
und im Werkverzeichnis  
aufnehmen.

Ich hoffe, wir sehen  
uns bald wieder,  
herzliche Grüße  
an Ihre Frau

freundschaftlich  
Hr. Günther

im März 1990











« LE CIEL EST TRÈS NOIR.  
LA TERRE EST BLEUE. ON VOIT  
TOUT TRÈS CLAIREMENT. »  
YURI GAGARIN

λ9 [LEARN MORE](#)

## YVES KLEIN (1928-1962)

*Relief Planétaire Terre*  
(Marseille, Aix), (RP 24)

signé, titré et daté "'Relief Planétaire Terre.  
(Marseille, Aix)'' Yves Klein 1961' (au dos)  
pigment IKB sur plâtre et carte géographique  
en relief montée sur panneau  
61 x 48.2 cm.  
Réalisé en 1961.

signed, titled and dated "'Relief Planétaire Terre.  
(Marseille, Aix)'' Yves Klein 1961' (on the reverse)  
IKB pigment on plaster and relief map mounted  
on panel  
24 x 19 in.  
Executed in 1961.

€600,000-800,000  
US\$690,000-910,000  
£520,000-690,000

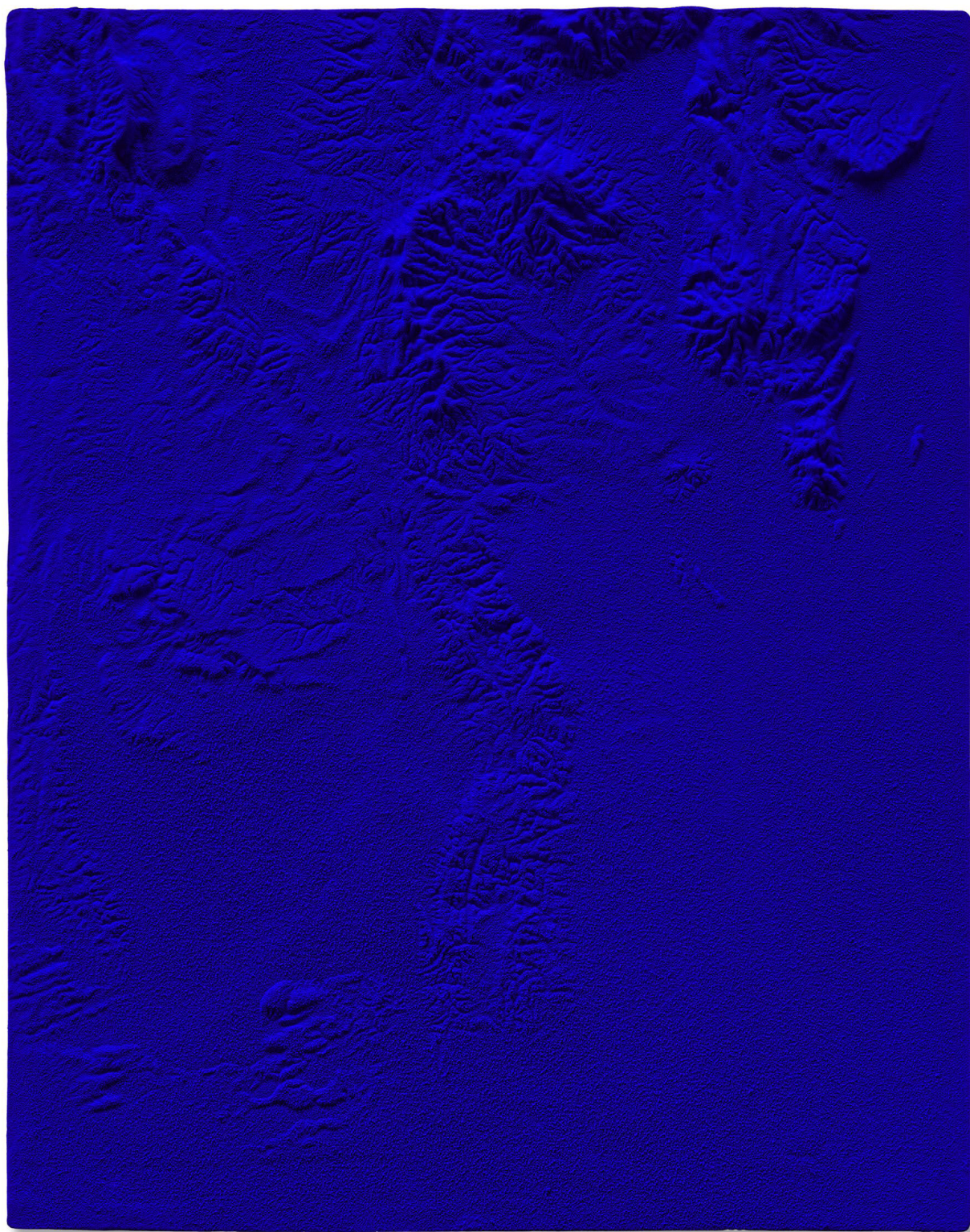
### PROVENANCE

Collection Adriano Buzzati, Italie  
Galleria Apollinaire, Milan  
Thomas Ammann Fine Art, Zurich  
Collection Wertheimer, Paris  
Galerie Reckermann, Cologne  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1983)

### EXPOSITION

Liverpool, Tate Liverpool (octobre-mars);  
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, Bozar (mars-  
août), *Yves Klein-Theatre of the Void*, 2016-2017.

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat  
d'authenticité signé de Rotraut Klein Moquay  
et daté du 24 novembre 1978.







Les participants de l'exposition «Vision in Motion» (Hessenhuis, Anvers, printemps 1959) dans un restaurant. De gauche à droite : Heinz Mack, Otto Piene, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Pol Bury et Yves Klein. © BPK, Berlin, Dist. GrandPalaisRmn/image BPK. Photo © Charles Paul Wilp. © Tous droits réservés.

Le 12 avril 1961, Yuri Gagarin, le premier homme à aller dans l'espace devient aussi le premier à pouvoir observer notre planète de loin. «Le ciel est très noir. La Terre est bleue. On voit tout très clairement», déclare-t-il. Cette date constitue un moment de bascule radical dans le rapport de l'humanité à l'univers. Confirmé dans sa conviction que la Terre est bleue, Yves Klein se lance dans une série de *Reliefs planétaires*. Comme un prolongement de ses monochromes emblématiques, ces œuvres consistent en des cartes mettant en valeur le relief de régions de France qu'il enduit de son pigment signature IKB («International Klein Blue»). *Relief Planétaire Terre (Marseille, Aix)*, (RP 24) représente donc les régions de Marseille et d'Aix-en-Provence. Avec ses collines, ses vallées et ses mers transformées en une étendue bleue à la texture envoûtante, Klein reproduit à l'échelle de son propre pays sa vision radicalement monochrome.

L'artiste est à New York lorsqu'il prend connaissance de l'exploit de Gagarine. À son retour en France durant l'été 1961, il raconte avec enthousiasme à son ami le plasticien Arman comment il a imbibé d'IKB un globe terrestre. Gagarine, disait-il, avait été le seul visiteur du vernissage de son exposition dans l'espace!

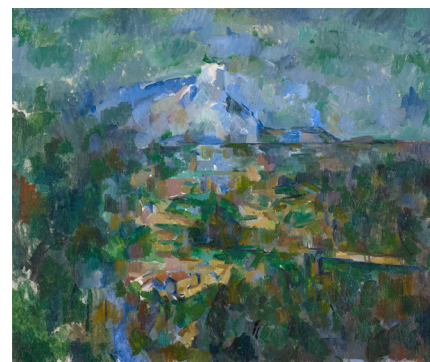
Après avoir acquis auprès de l'Institut géographique national des cartes de France en relief gaufré, Klein réalise en août son premier *Relief planétaire* – une carte de la région de Grenoble entièrement imprégnée d'IKB. Entre septembre et novembre 1961, il produit une vingtaine d'autres œuvres de la même série. L'artiste utilise les cartes originales en polyester ou façonne à partir de celles-ci des moulages en plâtre, pulvérisant sur chaque surface une couche uniforme et granuleuse de pigment IKB. Il met également au point des reliefs roses inspirés de Mars et de la Lune, dont la couleur symbolise les feux à l'œuvre dans la genèse éternelle de l'univers. Une autre série de reliefs galactiques était au programme, mais leur réalisation a été interrompue par la mort prématurée de l'artiste en 1962.

Avec son pigment breveté IKB, Klein cherche à dissoudre les frontières, invoquant un vide infini dans lequel l'espace et l'esprit ne font qu'un. Ses monochromes sont moins des peintures que des objets sculpturaux, avec leurs surfaces sensuelles et granuleuses s'étendant au-delà de la toile : ses tableaux sont des invitations à faire un saut imaginaire dans un territoire quasi-immatérielle. Les *Reliefs planétaires* relèvent aussi de cette dualité. Tout en s'inspirant d'un paysage spécifique, la présente œuvre suscite des associations

infinies. La vaste étendue bleue rappelle le ciel méditerranéen aperçu derrière la fenêtre de son atelier que Klein désignait comme sa « première œuvre d'art ». Les ondulations tactiles de l'œuvre évoquent également les reliefs des fonds marins, les récifs coraliens ainsi que le sable soigneusement ratissé des jardins zen que l'artiste a découvert durant son séjour au Japon. Ce voyage de formation avait en fait commencé à Marseille : Klein quitte le port à bord du paquebot *La Marseillaise* en 1952, à destination de Yokohama.

À l'instar des cartes brodées d'Alighiero Boetti, les *Reliefs planétaires* de Klein nous ouvrent les yeux sur de nouvelles façons d'appréhender le monde. Dans la présente œuvre, le plasticien a modifié l'orientation de la carte en la faisant pivoter de 90 degrés vers la gauche. Cela signifie que le terrain – qui s'élève en réalité dans le sens est-ouest – descend verticalement à partir du bord supérieur du relief. L'étroite langue de terre relativement plate située au centre inférieur du tableau correspond à la Côte Bleue, le front de mer qui s'étend du nord de Marseille à Martigues. Marseille elle-même est nichée entre les massifs calcaires de l'Étoile, de Galarban et de Saint-Cyr-Carpiagne (vers la partie supérieure droite). Le sillon bien défini en haut à gauche représente la montagne Sainte-Victoire : sa crête a été rendue célèbre par Paul Cézanne, probablement le résident le plus connu d'Aix-en-Provence.

En 1957, Klein avait déclaré vouloir prendre la France entière comme toile et ses habitants comme pigments. Selon lui, le pays donnerait matière à créer une œuvre d'art globale : «le plus riche au monde en rayonnement spirituel, sensuel, naturel... La force de la France, c'est l'art» (Y. Klein, cité dans K. Ottmann, *The Writings of Yves Klein*, New York, 2007, pp. xviii-xix). Au-delà de la finesse du relief, l'aura mystique de l'IKB rend les distinctions géographiques obsolètes, la Terre et les mers s'unissant dans une infinité de bleus. Klein libère ainsi le champ cartographique pour en faire un royaume immersif, transcendant définitivement les frontières et l'imaginaire.



Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire vue des Lauves*, 1904-1906. Kunstmuseum, Bâle, Suisse. © Bridgeman Images.



Yves Klein réalisant un *Relief Planétaire* (RP 10), 1961. © Succession Yves Klein c/o Adagp, Paris, 2025. Action artistique d'Yves Klein © Succession Yves Klein c/o Adagp, Paris. Photo © Gilles Rayse.

**O**n 12 April 1961, Yuri Gagarin became the first man to enter outer space, and saw our planet from afar. 'The sky is very black', he reported. 'The Earth is blue. Everything can be seen very clearly.' Humankind's view of our place in the universe was forever changed—and Yves Klein was confirmed in his belief that the Earth was blue. Following the cosmonaut's adventure, Klein embarked on a series of *Reliefs planétaires* ('Planetary Reliefs'). An extension of his iconic monochromes, these works consist of raised-relief maps of areas of France coated in the artist's signature IKB ('International Klein Blue') pigment. *Relief Planétaire Terre* (Marseille, Aix), (RP 24) captures the southern regions of Marseille and Aix-en-Provence. With hills, valleys, mountains and seas transformed into a mesmerising, textural expanse of blue, the work realises Klein's vision of a total monochromatic environment on the scale of his own country.

Klein was in New York when he heard of Gagarin's achievement. Upon his return to France in the summer, he gleefully wrote to his friend and fellow artist Arman that the IKB impregnation of earth had been achieved. Gagarin, he said, had been the only visitor at his exhibition opening in space. Klein acquired embossed relief maps of France

from the Institut Géographique National, and in August created his first *Relief planétaire*, a map of the Grenoble region infused with IKB. Between September and November 1961 he made approximately twenty further works in the series. Klein made plaster casts from the maps, spraying each surface with a uniform, granular coat of IKB pigment. He made additional pink reliefs that were based on the terrains of Mars and the Moon, their colour symbolising the fires at work in the eternal genesis of the universe. A further series of galactic reliefs was planned, but their completion was intercepted by Klein's untimely death in 1962.

With his patented IKB pigment, Klein sought to dissolve boundaries, invoking an infinite, transcendent void where space and spirit became one. His monochromes are less paintings than sculptural objects, with their

sensuous, grainy surfaces extending around the canvas edge: at the same time, they invite the viewer to take an imaginative leap into an immaterial zone. The *Reliefs planétaires* share this duality. While it derives from a specific landscape, the present work's surface is also open to boundless associations. Its expansive blue recalls Klein's claim that the Mediterranean sky outside his studio window was his first artwork. Its tactile undulations are equally evocative of seabeds, coral reefs and the raked sand of the Zen gardens that had inspired Klein during his time in Japan. That formative voyage had in fact begun in Marseille: Klein departed the port aboard the ocean liner *La Marseillaise* in 1952, bound for Yokohama.

Like the embroidered maps of Alighiero Boetti, Klein's planetary reliefs open our eyes to new ways of seeing the world. In the present work he has changed the orientation of the map, rotating it ninety degrees to the left. This means that the terrain—which rises in an east-west direction in reality—descends vertically from the upper edge of the relief. The tongue of shallow definition at the lower centre is the Côte Bleue, the seafront that runs from the north of Marseille to Martigues. Marseille itself nestles between the limestone massifs of Étoile, Galarban and Saint-Cyr-Carpiagne towards the upper right. The well-defined wrinkle at the upper left, meanwhile, represents Mont Sainte-Victoire: the dramatic ridge made famous by the paintings of Paul Cézanne, perhaps Aix-en-Provence's best-known resident.

In 1957 Klein had declared his desire to take all of France as his canvas and its people as his pigments, infusing the population with his immaterial sensibility. The country would be an all-encompassing artwork: 'the richest in the world in spiritual, sensuous, natural radiance ... The strength of France is art!' (Y. Klein, quoted in K. Ottmann, *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, New York, 2007, pp. xviii-xix). His representation of France in his *Reliefs planétaires* makes literal these ambitions. Amid the fine detail of the relief, Klein's mystical IKB dissolves boundaries and renders geographic distinctions obsolete, with land and seas united in an infinity of blue. Klein liberates the cartographic field of the map into an immersive, borderless and transcendent realm of imagination.

**“THE SKY IS VERY BLACK. THE EARTH IS BLUE. EVERYTHING CAN BE SEEN VERY CLEARLY.”**  
YURI GAGARIN











« IL NE FAUT EN AUCUN CAS CONSIDÉRER  
LE TABLEAU COMME UN ESPACE DE PROJECTION  
DE NOTRE PROPRE THÉÂTRE MENTAL. IL S'AGIT  
PLUTÔT D'UN ESPACE DE LIBERTÉ, OÙ L'ON  
PEUT PARTIR À LA DÉCOUVERTE DE NOS IMAGES  
PREMIÈRES ». PIERO MANZONI

λ10 [LEARN MORE](#)

## PIERO MANZONI (1933-1963)

*Achrome*

signé et daté 'Piero Manzoni '62' (au dos)  
polystyrène et kaolin sur toile; dans un cadre  
d'artiste  
69.8 × 85 × 5 cm.  
Réalisé en 1962.

signed and dated 'Piero Manzoni '62'  
(on the reverse)  
polystyrene and kaolin on canvas; in an artist's frame  
27½ × 33½ × 2 in.  
Executed in 1962.

€100,000-150,000  
US\$120,000-170,000  
£87,000-130,000

### PROVENANCE

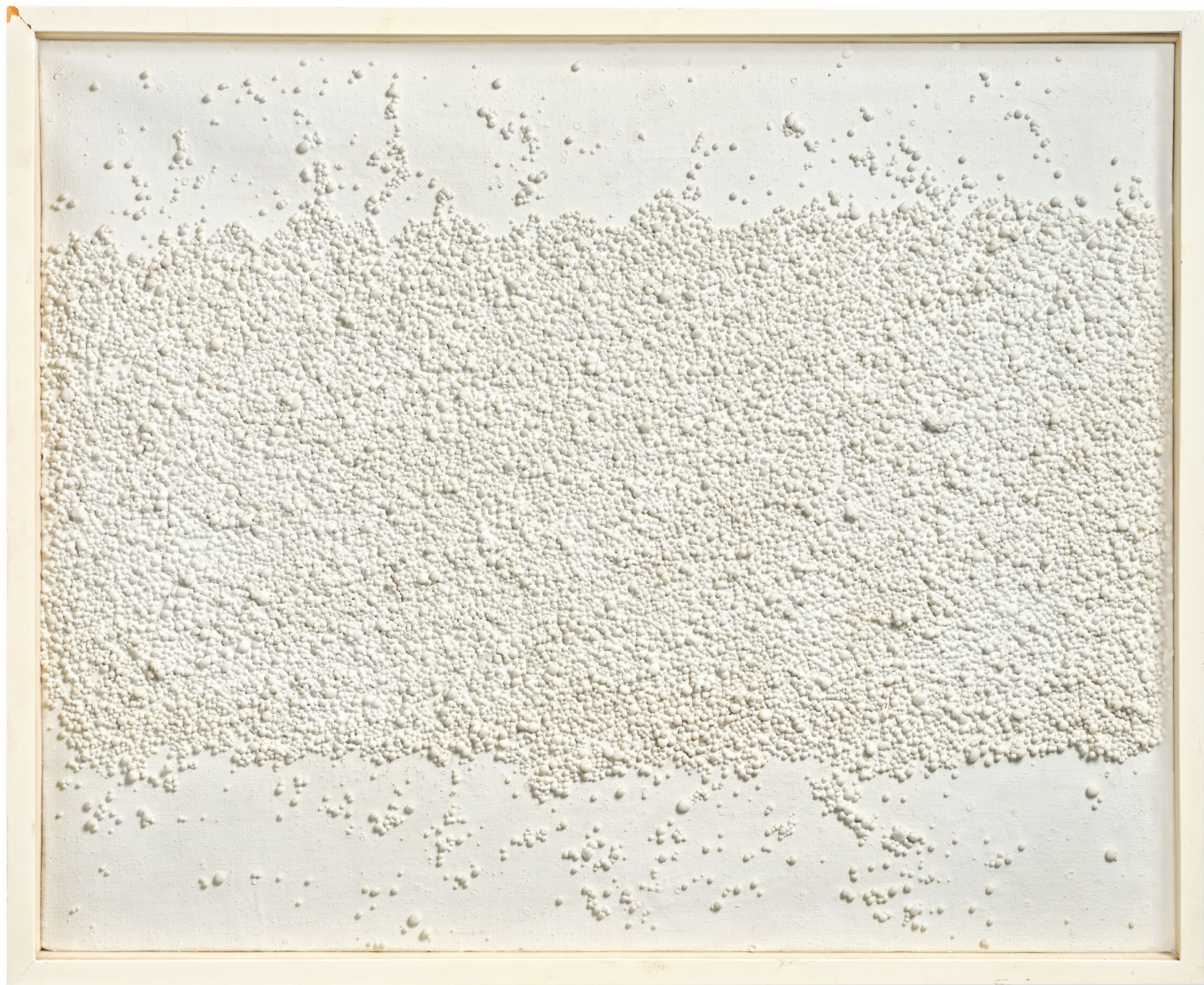
Smith Gallery, Bruxelles  
New Smith Gallery, Bruxelles  
Collection Fiszman, Anvers  
Collection Hans et Kathi Liechti, Suisse  
Galerie Reckermann, Cologne  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1981)

### EXPOSITION

Eindhoven, Van Abbemuseum, *Piero Manzoni*,  
septembre-novembre 1969, p. 19, No. 77.  
Mönchengladbach, Städtisches Museum,  
*Manzoni*, novembre 1969-janvier 1970, No. 77.  
Hanovre, Kunstverein, *Piero Manzoni*, janvier-  
février 1970, No. 71.  
Amsterdam, Stedelijk Museum, *Piero Manzoni*,  
mars-avril 1970, No. 83.  
Cologne, Galerie Reckermann, *Nice-Milan-Paris-  
Düsseldorf, École de Nice, Nouveau Réalisme,  
ZERO*, mai-septembre 1981 (illustré au catalogue  
d'exposition n.p.).  
Esslingen, Galerie der Stadt Esslingen, Villa  
Merkel, *ZERO Italien. Azimut/Azimuth 1959/60  
in Mainland. Und heute. Castellani, Dadamaino,  
Fontana, Manzoni und italienische Künstler im  
Umkreis*, décembre 1995-février 1996, p. 208,  
No. 208 (illustré au catalogue d'exposition p. 141).  
Naples, MADRE Museo d'Arte Contemporanea  
Donna Regina, *Piero Manzoni*, mai-septembre  
2007, No. 405 (illustré au catalogue d'exposition  
pp. 346 et 393).  
Francfort, Städel Museum, *Piero Manzoni. When  
Bodies become Art*, juin-septembre 2013, p. 255  
(illustré au catalogue d'exposition pp. 114-115).  
Berlin, Martin-Gropius-Bau Berlin, *ZERO:  
The international art movement of the 50s and  
60s*, mars-juin 2015, p. 526 (illustré au catalogue  
d'exposition p. 393).

### BIBLIOGRAPHIE

G. Celant, *Piero Manzoni, Catalogo generale,  
tomo secondo*, Milan, 2004, No. 1110 (illustré p. 558).

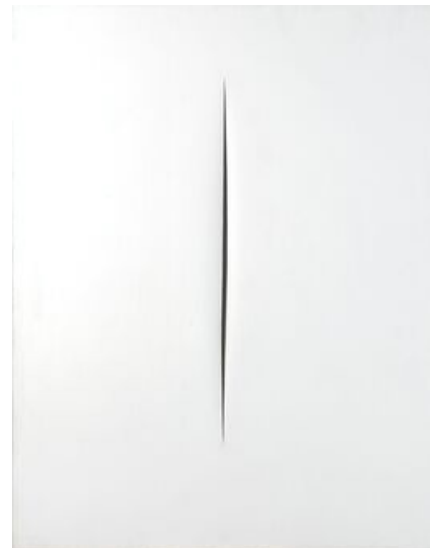




Conservé depuis plus de quarante ans dans la collection d'Edzard et Helga Reuter, cet *Achrome* tardif de Piero Manzoni est une œuvre particulièrement saisissante issue de son emblématique série de toiles monochromes. Lorsqu'il se lance à l'automne 1957 dans ses tout premiers *Achromes*, Manzoni manipule directement la toile, la plissant, la froissant, la pliant pour obtenir des variations infinies de formes, après avoir plongé le tout dans du kaolin liquide, une argile blanche utilisée dans la fabrication de la porcelaine. Par la suite, il se met à glisser dans ces œuvres « achromatiques » des matériaux incolores tels que le coton, la fibre de verre, le feutre ou, en l'occurrence, des billes de polystyrène. Appliquées à la surface du support, ici, les minuscules sphères translucides produisent l'effet d'une patine effervescente ; concentrées au centre de la composition, elles fourmillent de part et d'autre de la toile, telles des bulles d'air se précipitant vers la surface de l'eau. Le kaolin épouse parfaitement les courbes du polystyrène, s'infiltrant et s'accumulant dans les interstices entre les billes. Aux extrémités supérieure et inférieure, la fibre brute de la toile laisse entrevoir sa trame, comme fossilisée dans l'éternité de l'argile. En émane une impression d'énergie contenue, d'ébullition étouffée, comme si ces pelotes figées dans leur élan pouvaient à tout moment se libérer, et bondir hors du cadre qui les retient.

Cet *Achrome* de 1962 voit le jour quelques mois avant la mort tragique de Manzoni, à l'âge de vingt-neuf ans seulement. L'œuvre est d'abord acquise auprès de la galerie Smith de Bruxelles, qui accueille en 1963 la toute dernière exposition personnelle organisée du vivant de l'artiste. Un an plus tard, la même galerie Smith monte la première exposition posthume de Manzoni en Europe du Nord, où figurent deux *Achromes* réalisés à partir de billes de polystyrène (dont l'un présente des dimensions identiques à celles de cette œuvre). Depuis, cet *Achrome* a été exposé dans un grand nombre d'institutions majeures, notamment lors de la rétrospective itinérante de 1969-1970, présentée successivement au Van Abbemuseum d'Eindhoven, au Städtisches Museum de Mönchengladbach, au Kunstverein d'Hanovre et au Stedelijk Museum, d'Amsterdam. Il a également figuré en 2007 dans la rétrospective de Manzoni au Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina de Naples, et à celle du Städel Museum de

Francfort en 2013, ainsi que dans de nombreuses expositions collectives consacrées à l'art européen des années 1950 et 1960. Si elle est essentielle à la portée poétique des *Achromes*, l'absence de couleur s'inscrit dans un contexte plus large : celui d'une génération d'artistes qui, dans une Europe réduite en cendres par la Seconde Guerre mondiale, cherche à faire table-rase du passé en concevant la toile comme une « page blanche ». Germano Celant estime que « l'*Achrome* ne présente aucune teinte, même pas le souvenir d'une couleur, rien qui puisse évoquer la nature, ni une quelconque passion de l'artiste ; il s'agit plutôt d'une surface désertique, neutre, totalement désincarnée et dépourvue de toute connotation, qui — au-delà de son évidente et prosaïque présence dans l'espace — ne renvoie à aucune histoire, ni personnelle, ni sociale » (G. Celant, "The Body Infinite", in Piero Manzoni, Catalogo generale, tome I, Milan, 2004, p. xxxi). Dans les *Achromes* tardifs, le cadre (celui d'origine a ici été conservé) devient partie intégrante de l'œuvre : au-delà de sa fonction structurelle, il s'impose comme une sorte de frontière esthétique qui vient à la fois contenir et exalter la matière. En cultivant l'absence absolue de couleur, Manzoni affranchit la toile de toute allusion allégorique, symbolique ou figurative. Il ne la « peint » d'ailleurs pas au sens traditionnel du terme, mais l'« imbibe » de kaolin : son intervention s'arrête là où cette fusion presque sacrée des matières commence. Émanée de la main de l'artiste, la toile s'achève ensuite par elle-même au gré du processus du séchage. En ce sens, Manzoni fait de l'œuvre d'art un objet totalement autonome : un pur « espace de liberté », sans couleur, ni dieu, ni maître.



Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, Attesa, 1966. Stedelijk Museum, Amsterdam. © Fondation Lucio Fontana, Milano / by SIAE / Adagp, Paris, 2025. © schenking mevr. T. Fontana, Milaan/gift of Mrs. T. Fontana, Milan. Photo © Tous droits réservés.

**“WE ABSOLUTELY CANNOT CONSIDER A PAINTING TO BE A SPACE IN WHICH WE PROJECT OUR MENTAL SETS, BUT RATHER AS OUR AREA OF LIBERTY, WHERE WE CAN GO IN SEARCH OF OUR FIRST IMAGES.”**  
PIERO MANZONI

**H**eld in the collection of Helga and Edzard Reuter for over four decades, *Achrome* is a striking late example of Piero Manzoni's iconic monochromatic canvases. The earliest *Achromes*, begun in the autumn of 1957, involved manipulation of the canvas itself, which the artist pleated and folded in various configurations after saturating it with liquid kaolin, a colourless clay commonly used in the production of porcelain. Later, Manzoni began to incorporate 'achromatic' materials such as cotton, fiberglass, felt, or—as in the present example—polystyrene balls. The tiny colourless spheres applied to the surface of the work impart an effervescent patina; they are densely concentrated along the horizontal centre of the work, trailing in delicate configurations towards the edges of the frame, like tiny bubbles of air rising buoyantly through deep water. The kaolin clings to the contours of the polystyrene, filtering through and pooling in the crevices formed at the points of convergence between each. Along the upper and lower extremities of the work, the kaolin fuses with the warp and weft of the raw canvas. The implication is of energy caught in perpetual tension, as though at any moment the frozen, bulbous forms might thaw, and tumble from the frame which contains them.

*Achrome* was executed in 1962, only the year prior to Manzoni's tragic and untimely death at the age of just twenty-nine. It was first acquired from the Galerie Smith, Brussels, which in early 1963 held the final solo exhibition of the artist to take place during his lifetime. The following year, the gallery hosted the first posthumous solo exhibition of Manzoni's work in Northern Europe, featuring two polystyrene dot *Achromes*, including one matching the dimensions of the present work. Then it has been widely exhibited in the years since, including within a major retrospective which travelled from the Van Abbemuseum, Eindhoven, to the Städtisches Museum, Mönchengladbach, the Kunstverein, Hanover, and the Stedelijk Museum, Amsterdam across 1969–1970. In addition to its inclusion in further solo retrospectives of the artist, at the Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, Naples (2007) and the Städel Museum, Frankfurt (2013), *Achrome* has been exhibited within several important group surveys of European art in the 1950s and 1960s.

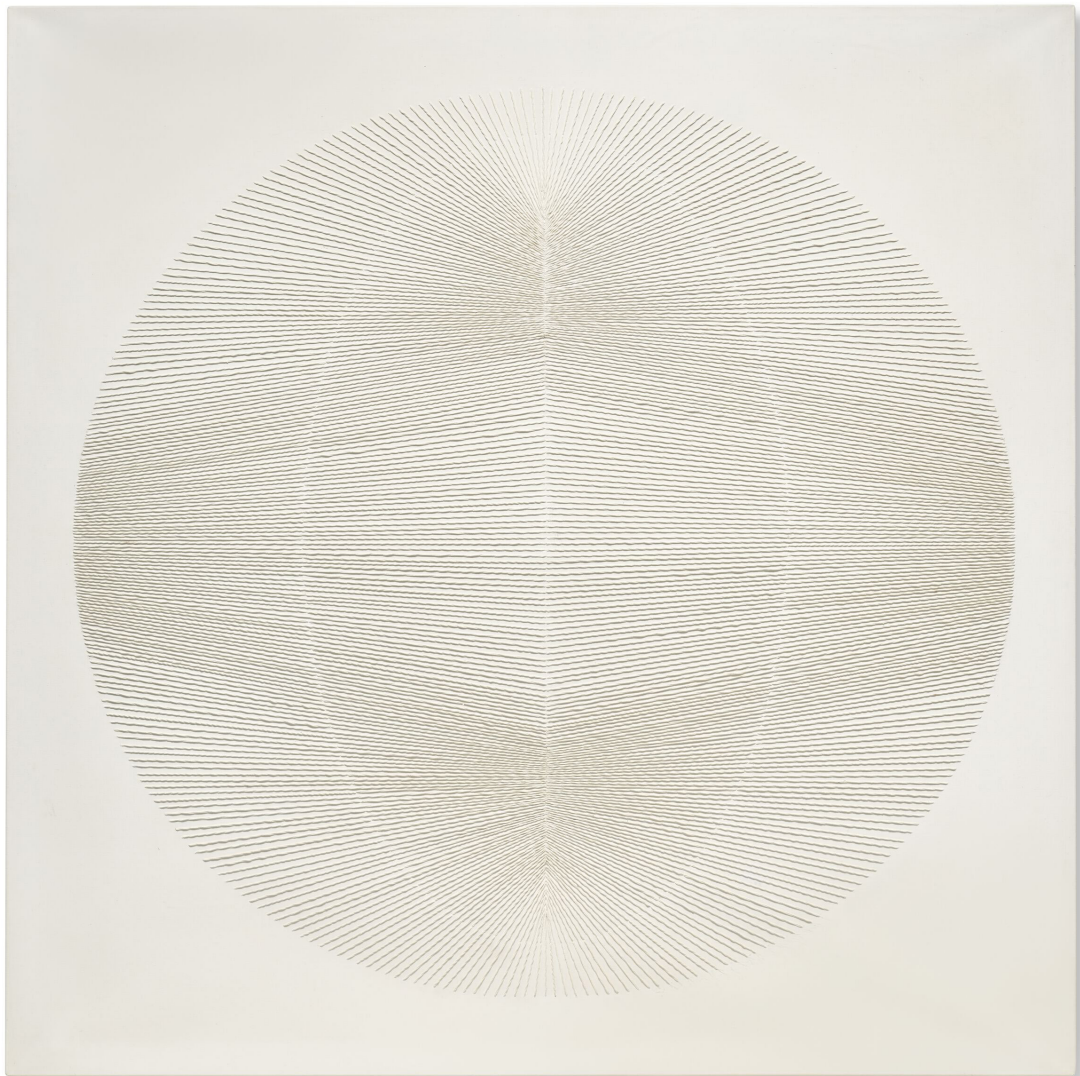


Robert Ryman, *Sans titre*, 1961. Museum of Modern Art, New York. © 2025 Robert Ryman/Adagp, Paris. Photo © Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

The absence of colour was integral to the poetic function of the *Achromes*, and is reflective of the ways in which, from the rubble of the Second World War, many artists in Europe conceived of the canvas as a tabula rasa, or 'blank slate'. Germano Celant writes: 'the *Achrome* presents no hue, no chromatic memory at all, nothing that might recall nature or the artist's own passions; rather, it is a desert-like surface with utterly no resonance of fleshliness, and which—but for its own obvious, banal presence—refers to no social or personal drama' (G. Celant, "The Body Infinite" in Piero Manzoni, *Catalogo generale*, Tomo primo, Milan 2004, p. xxxi). In the later *Achromes* the frame—the artist's frame in the

present work is original—became an intrinsic part of the work, not only functionally significant, but acting as a kind of aesthetic limit, enclosing and illuminating the materials it enclosed. Through the absence of colour Manzoni sought to free the canvas from any allegorical, symbolic, or illusionary implications. 'Soaked' rather than painted in the traditional sense, the canvas—impregnated with the liquid kaolin in a mystical fusion of matter—was left to dry without further artistic intervention. The artist becomes extraneous, and through the drying process the artwork can be seen to complete itself. In this way, Manzoni revealed the artwork to be a self-sufficient, self-signifying 'area of liberty'.





■ **λ11** [LEARN MORE](#)

## WALTER LEBLANC (1932-1986)

*Twisted Strings (130C × 81)*

signé, daté et inscrit '130C × 81 Walter Leblanc  
1964' (au dos)  
fils de coton et latex blanc sur toile  
130 × 130 cm.  
Réalisé en 1964.

signed, dated and inscribed '130C × 81 Walter  
Leblanc 1964' (on the reverse)  
cotton threads and white latex on canvas  
51⅞ × 51⅞ in.  
Executed in 1964.

€30,000-50,000  
US\$35,000-57,000  
£26,000-43,000

### PROVENANCE

Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1983)

### EXPOSITION

Düsseldorf, Galerie Schoeller, *Kuno Gonschior,  
Malerein - Walter Leblanc, Torsionen, 1959-1977*,  
novembre 1983-janvier 1984.

### BIBLIOGRAPHIE

N. Leblanc et D. Everarts de Velp-Seynaeve,  
*Walter Leblanc, Catalogue raisonné*, Bruxelles,  
1997, No. 615 (illustré p. 207; à l'envers).



■ λ12 [LEARN MORE](#)

**JEF VERHEYEN**  
**(1932-1984)**

*Romont*

signé, titré et daté "'Romont" 61 Jef Verheyen'  
 (au dos)  
 huile sur toile  
 97 x 130 cm.  
 Peint en 1961.

signed, titled and dated "'Romont" 61 Jef  
 Verheyen' (on the reverse)  
 oil on canvas  
 38¼ x 51⅞ in.  
 Painted in 1961.

€15,000-20,000  
 US\$18,000-23,000  
 £13,000-17,000

**PROVENANCE**

Collection Hans et Kathi Liechti, Suisse  
 Galerie Schoeller, Düsseldorf  
 Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
 (acquis auprès de celle-ci en 1983)

Cette œuvre est enregistrée aux Archives Jef  
 Verheyen.



« L'ART EST UN  
PHÉNOMÈNE INTEMPOREL...  
L'IDÉE IMPRESSIONNISTE  
D'ATOMISER LA LUMIÈRE EST  
TOUJOURS D'ACTUALITÉ »  
JESÚS RAFAEL SOTO



**JESÚS RAFAEL SOTO**  
**(1923-2005)**

*Collage et Vibration*

signé, titré et daté "COLAGE ET VIBRATION"  
Soto 1959/60' (au dos)  
huile, tissu, clous et fils de fer sur panneau  
71.5 x 121 x 13 cm.  
Réalisé en 1959-1960.

signed, titled and dated "COLAGE ET  
VIBRATION" Soto 1959/60' (on the reverse)  
oil, fabric, nails and metal wires on panel  
28 $\frac{1}{8}$  x 47 $\frac{7}{8}$  x 5 $\frac{1}{8}$  in.  
Executed in 1959-1960.

€150,000-250,000  
US\$180,000-280,000  
£130,000-220,000

**PROVENANCE**

Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1999)

**EXPOSITION**

Sienne, Palazzo Delle Papesse, *ZERO, 1958-1968*,  
*Germania-Italia*, mai-septembre 2004.

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par  
Le Comité Soto.





La collection de Helga et Edzard Reuter offre deux œuvres importantes de Jesús Rafael Soto, figure de proue de l'art cinétique vénézuélien. *Collage et Vibration* (1959-1960) est un véritable chef-d'œuvre de jeunesse réalisé à l'huile sur panneau, incorporant des éléments de tissu et de métal. Trois grands aplats de marron foncé, de noir et de gris composent une sorte de nature morte abstraite, rappelant l'intérêt précoce de l'artiste pour le cubisme. On observe des empâtements appuyés autour du plan central, tandis que des pointillés de bleus et rouges brillants le long des bords révèlent des couches de *pentimenti*. Un fil métallique fixé à l'extrême droite, parsemé de traces de la même peinture bleue et rouge, témoigne du désir de l'artiste d'animer l'abstraction.

Dans son travail, Soto cherchait avant tout à créer un nouvel espace optique ; il a poursuivi cette mission avec détermination tout au long de sa carrière. Réalisé dans les dernières années du XX<sup>e</sup> siècle, *Petit rond bleu* (1998) est particulièrement révélateur du succès de cette recherche. Ses fils métalliques fluctuants s'activent grâce à la présence du spectateur devant l'œuvre, créant une relation réciproque. Ces deux œuvres remarquables peuvent être considérées comme le point d'orgue de la carrière de l'artiste.

Tandis qu'il étudiait à la Escuela de Artes Plásticas de Caracas à la fin des années 1940, Soto a été fasciné par une nature morte signée Georges Braque. On retrouve dans *Collage et Vibration* certains échos des natures mortes fragmentées du peintre français – en particulier

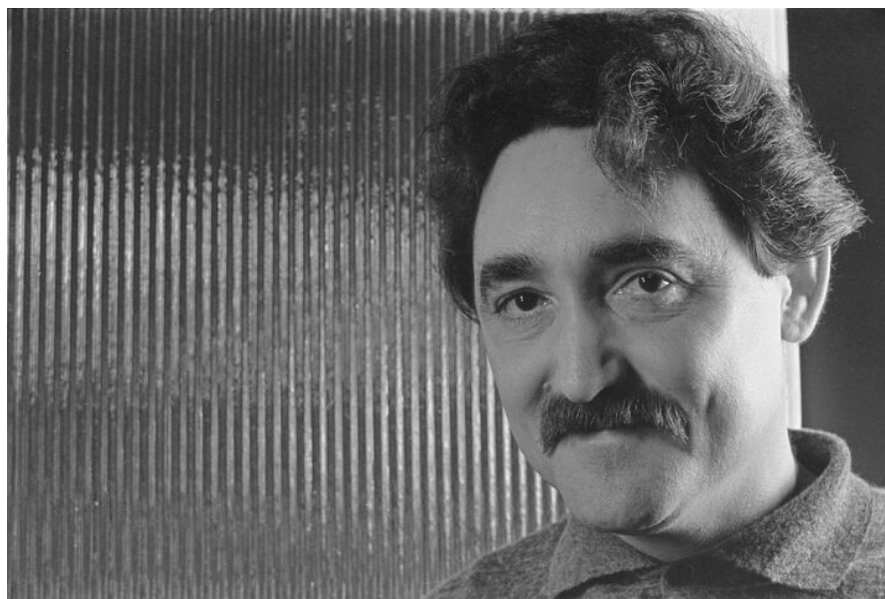
ses papiers collés « faux bois ». Mais, tandis que Braque mélangeait dans ses collages du papier journal, du papier peint avec de l'imitation de bois de chêne, Soto inclut une bande de tissu rouge foncé fixée au panneau sous-jacent à l'aide de clous minutieusement disposés. Laissés visibles le long d'un côté du tissu, ces clous rappellent la bordure en pointillés sur la lisière de la *Violette de Parme* (1914, Metropolitan Museum of Art) de Braque. De même, les fines hachures verticales de *Collage et Vibration* rendent hommage à l'utilisation radicale par le maître cubiste d'un peigne en acier trempé dans la peinture pour créer des passages de bois en trompe-l'œil.

Cependant, la présente œuvre s'avère résolument tournée vers l'avenir. Sa séquence de fils de fer oscillants est caractéristique du travail de cette époque du plasticien, qui cherche à libérer l'abstraction des limites du plan de l'image. En s'entretenant sur des lignes blanches hachurées, dans les zones de chevauchement des motifs, ces fils produisent un effet moiré, une réelle interférence optique. Soto a affiné cet effet de texture visuelle à travers des séries successives tout au long de sa carrière, depuis ses premières expériences avec des superpositions de plexiglas, en passant par les *Vibrations* qui – comme dans cette œuvre – intègrent des éléments métalliques trouvés, jusqu'à sa dernière série de *Pénétrables* à grande échelle.

Dans *Petit rond bleu*, Soto invoque la perturbation optique pour provoquer la relation entre l'œuvre d'art et le spectateur. Chacun est lié à l'autre par une sorte de

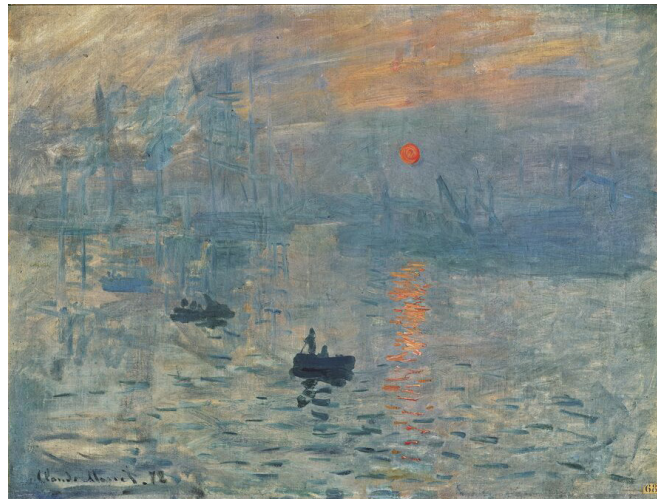
réciprocité optique, l'œuvre n'étant pas seulement activée par la présence du spectateur, mais cessant à bien des égards d'exister à son départ. En se déplaçant devant *Petit rond bleu*, le spectateur fait l'expérience d'un effet vibratoire éblouissant lorsqu'un orbe déformé, d'un bleu froid, émerge comme le reflet sur l'eau d'une lune pâle.

Arrivé à Paris en 1950, Soto s'est rapidement immergé dans le cercle d'artistes qui s'était formé autour de la Galerie Denise René. En 1955, il participe à l'exposition d'art cinétique des artistes de la galerie, baptisée « Le mouvement », aux côtés d'Alexander Calder, Marcel Duchamp et Victor Vasarely. Enrichissant encore cette effervescence moderniste, Soto voyage beaucoup, captivé tour à tour par les recherches abstraites de Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, László Moholy-Nagy et Josef Albers. Il décrira plus tard l'emblématique composition suprématiste *White on White* de Malevitch comme « une sorte de pierre de touche spirituelle » (J.R. Soto cité dans *Soto : A Retrospective Exhibition*, catalogue d'exposition, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1974, p. 13). Si des artistes comme Malevitch offraient un nouveau champ pour l'abstraction radicale, Soto cherchait avant tout à dynamiser celle-ci. Il concevait la relation entre l'œuvre d'art et le spectateur comme faisant partie intégrante de l'œuvre elle-même, dirigeant, tel un chef d'orchestre, le mouvement de chacun au cœur de leurs interactions. Parvenant à une dématérialisation proto-conceptuelle de l'œuvre d'art, Soto a soulevé l'abstraction du plan en 2D de l'image, contribuant ainsi à l'en libérer.



Portrait de Jesús-Rafael Soto. © Adagp, Paris, 2025. © GrandPalaisRmn - Gestion droit d'auteur Denise Colomb  
© Ministère de la Culture - Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Dist. GrandPalaisRmn/Denise Colomb.

**“ART IS A TIMELESS  
PHENOMENON...  
THE IMPRESSIONIST IDEA  
OF ATOMISING LIGHT  
IS STILL VALID TODAY.”  
JESÚS RAFAEL SOTO**



Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 1872. Musée Marmottan, Paris. © Photo Scala, Florence.

**F**rom the collection of Helga and Edzard Reuter come two important works by the Venezuelan artist Jesús Rafael Soto, a leading figure of Kinetic art. *Collage et Vibration* (1959-1960) is a splendid early masterwork in oil on panel, incorporating collaged fabric and metal elements. Its three large planes of deep maroon, black, and striated monochrome present a kind of abstract still-life, recalling the artist's early and decisive interest in Cubism. Dramatic impasto converging around the central plane, with brilliant blue and red flecks around its edges, reveals layers of pentimenti. A relief of metal wire attached to the right-most plane, laced with traces of the same blue and red paint, speaks to the artist's career-defining desire to animate abstraction. Soto sought fundamentally to evolve new optical space with his work, and pursued this mission single-mindedly throughout his career. Executed in the final years of the twentieth century, *Petit rond bleu* (1998) is an emblematic and elegant testament to his success. Its oscillating metal wires are activated by the viewer's presence in front of the work, forging a reciprocal spatial and perceptual relationship between artwork and viewer. These two remarkable works can be seen to bookend the career of one of abstraction's most vital artistic voices.

While studying at the *Escuela de Artes Plásticas* in Caracas in the late 1940s, Soto was transfixed by a chance encounter with a still life by Georges Braque. Echoes of Braque's fragmented still lifes—particularly his 'faux bois' papiers collés—are identifiable in the faceted planes of *Collage et Vibration*.

Where Braque pasted newsprint and wallpaper printed with imitation oak wood into his collages, Soto includes a swathe of deep red fabric affixed to the underlying panel with steadily punctuated nails. Left visible along one edge of the fabric, the nails in Soto's work recall the dotted selvage border in Braque's *Bottle, Glass, and Pipe* (*Violette de Parme*) (1914, Metropolitan Museum of Art). Likewise, Soto's thin vertical hatching in the present work pays tribute to the Cubist master's radical use of a steel comb dipped in paint to create *trompe-l'œil* passages of woodgrain.

At the same time, *Collage et Vibration* is resolutely forward-looking. Its lyrical sequence of wire is emblematic of Soto's work from this period, as he sought to liberate abstraction from the confines of the picture plane. As they interlace across the work's hatched white lines, these wires impart a *moiré* effect, a rich visual texture and optical interference produced in areas of overlapping pattern. Soto refined this effect through successive series across his career, from his early experiments with plexiglass overlays, to the *Vibrations* which—as in the present work—incorporate found metal elements, to his later series of large-scale immersive *Pénétrables*.

In *Petit rond bleu* Soto masterfully invokes optical disturbance to conduct the relationship between artwork and viewer, as the artwork swells to fill the space between each. They are bound together in a kind of optical reciprocity, as the artwork is not only activated by the viewer's presence but in many ways ceases to exist upon their departure.

Moving in front of *Petit rond bleu*, the viewer experiences a dazzling vibratory effect as a distorted, cool blue orb emerges like the reflection of a pale moon on water.

First arriving in Paris in 1950, Soto had quickly become immersed in the circle of artists who coalesced around the *Galerie Denise René*. In 1955 he participated in the gallery's seminal Kinetic Art exhibition "*Le mouvement*" (*The Movement*) along with artists such as Alexander Calder, Marcel Duchamp and Victor Vasarely. Further enriching this modernist ferment, Soto travelled widely, enthralled in turn by the abstract investigations of Piet Mondrian, Kasimir Malevich, László Moholy-Nagy and Josef Albers. He later described Malevich's iconic *Suprematist Composition: White on White* as 'a kind of spiritual touchstone' (J.R. Soto quoted in *Soto: A Retrospective Exhibition*, exhibition catalog Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1974, p. 13). If artists such as Malevich had presented a distilled and radical new possibility for abstraction, now Soto sought to dynamise it. He conceived of the relationship between artwork and viewer as an integral part of the artwork itself, orchestrating—like a conductor—the movement of each through their interaction. Achieving a proto-conceptual dematerialization of the artwork, Soto lifted abstraction from the flat picture plane and set it free.



λ14 [LEARN MORE](#)

## HEINZ MACK (NÉ EN 1931)

### *Dynamische Struktur Weiß auf Schwarz*

signé et daté deux fois 'Mack 60' (au dos)  
résine synthétique sur toile  
100.4 × 96 cm.  
Réalisé en 1960.

signed and dated twice 'Mack 60' (au dos)  
synthetic resin on canvas  
39½ × 37½ in.  
Executed in 1960.

€80,000-120,000  
US\$91,000-140,000  
£69,000-100,000

#### PROVENANCE

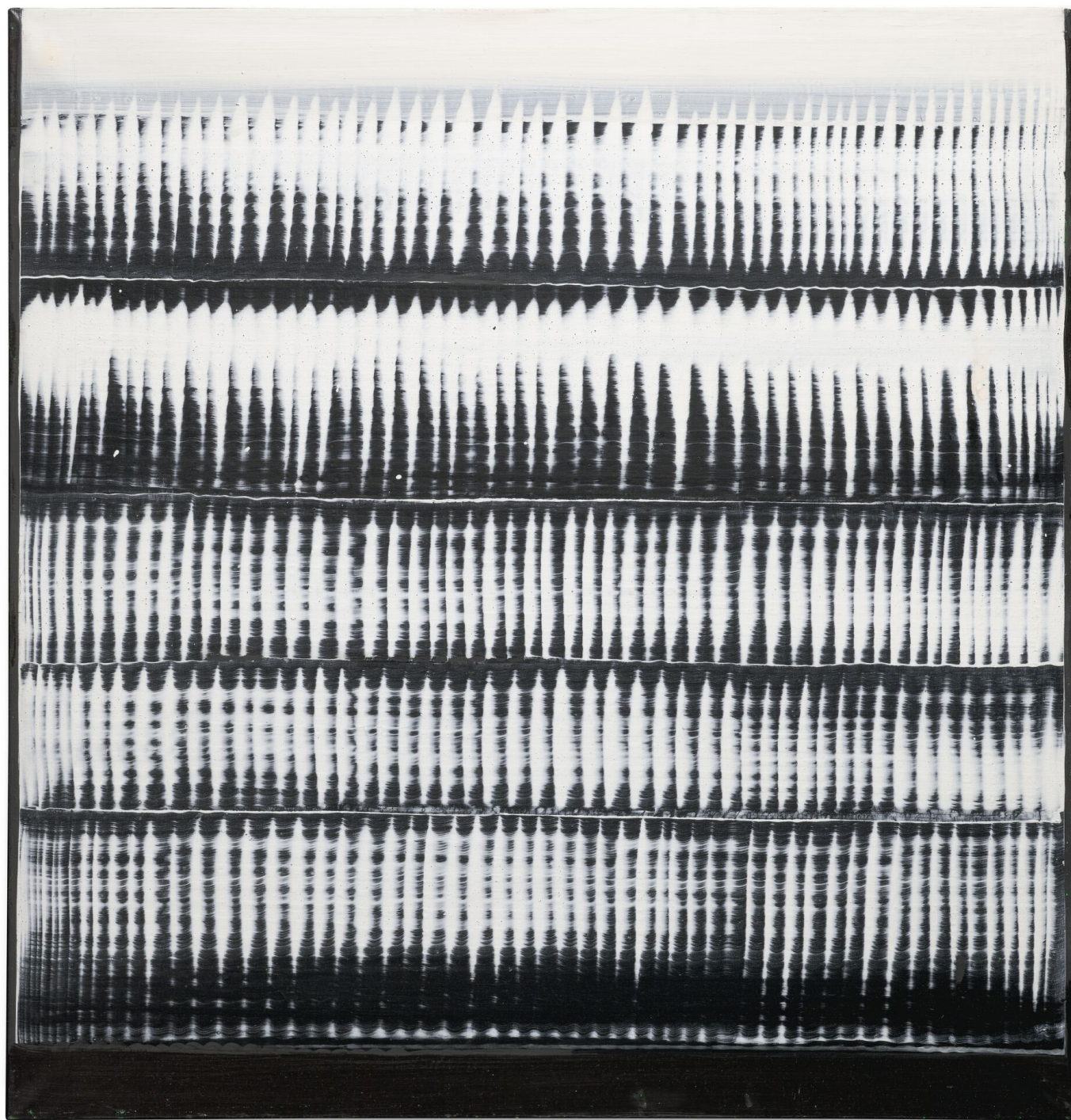
Galerie Denise René Hans Mayer, Paris/Düsseldorf  
Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1988)

#### EXPOSITION

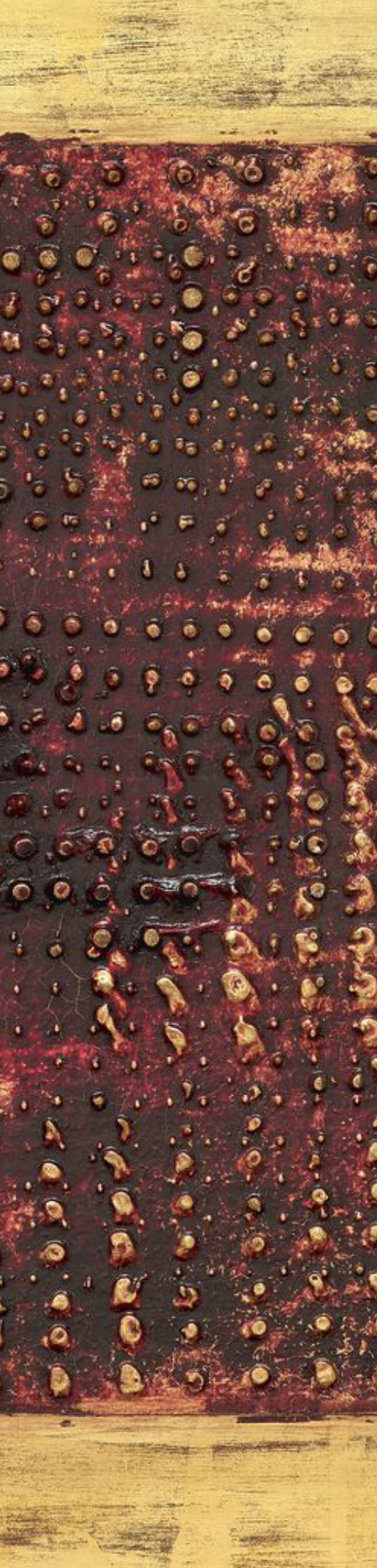
Milan, Galleria Azimut, *Heinz Mack*, mars 1960.  
Amsterdam, Stedelijk Museum, *Nul*, mars 1962.  
Düsseldorf, Galerie Denise René Hans Mayer,  
*Heinz Mack. Arbeiten aus den Jahren 1955-1975*,  
novembre 1975-janvier 1976, No. 28 (illustré au  
catalogue d'exposition p. 44).  
Esslingen, Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen,  
*ZERO aus Deutschland: 1957-1966, Und heute*,  
décembre 1999-mars 2000, p. 269 (illustré au  
catalogue d'exposition p. 118).

#### BIBLIOGRAPHIE

R. Fleck et H. Mack, *Heinz Mack ZERO Malerei/  
Painting. Catalogue Raisonné 1956-1968*, Vol. 2,  
Munich, Düsseldorf, 2017, No. 1960/40  
(illustré p. 59).







« LA LUMIÈRE EST  
LA SUBSTANCE VITALE  
DES HOMMES ET  
DE LA PEINTURE. »  
OTTO PIENE

λ15 [LEARN MORE](#)

**OTTO PIENE (1928-2014)**

*Rasterbild gold/rot*

signé et daté 'Piene 58-72' (en bas à droite)  
huile et feuille d'or sur panneau  
33.6 x 52.6 x 2.5 cm.  
Réalisé en 1958-1972.

signed and dated 'Piene 58-72' (lower right)  
oil and gold leaves on panel  
13¼ x 20¾ x 1 in.  
Executed in 1958-1972.

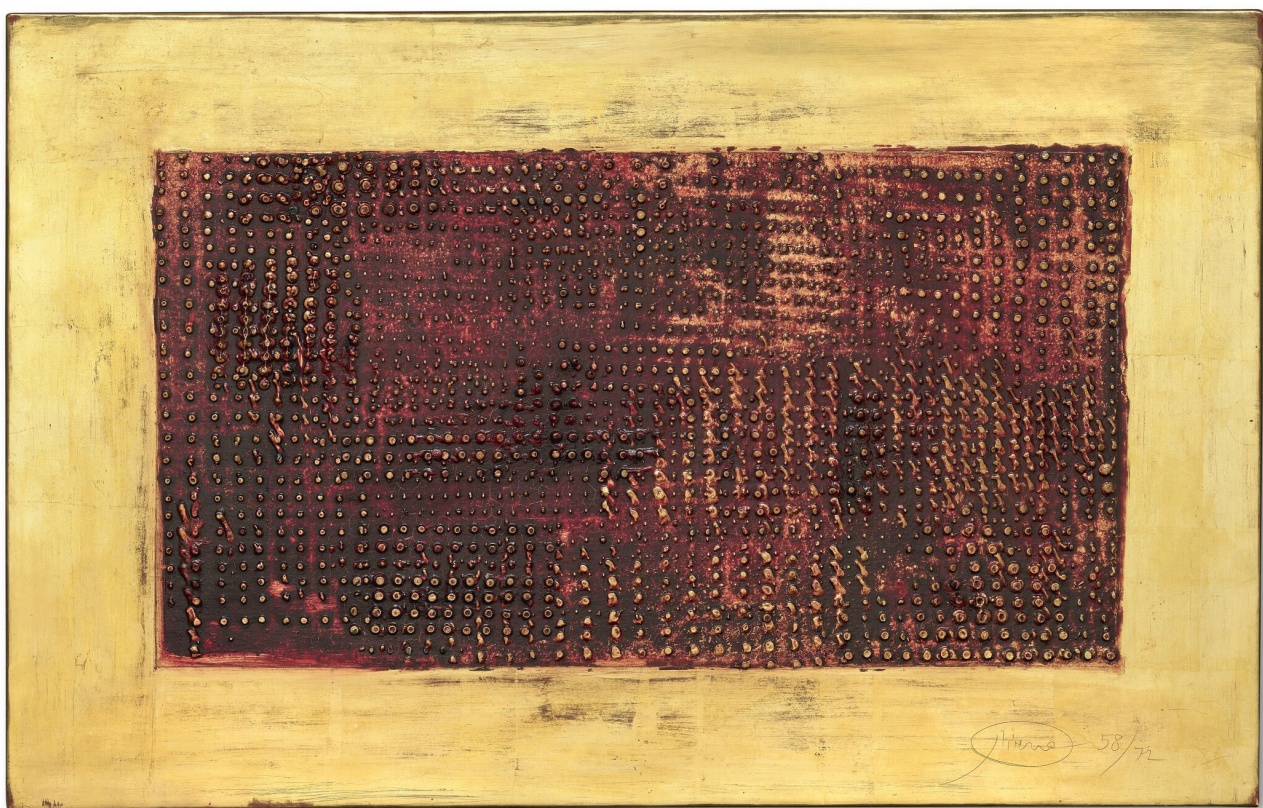
€30,000-50,000  
US\$35,000-57,000  
£26,000-43,000

**PROVENANCE**

Galerie Heseler, Munich  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1979)

**EXPOSITION**

Esslingen, Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen,  
*ZERO aus Deutschland: 1957-1966, Und heute*,  
décembre 1999-mars 2000, p. 271 (illustré au  
catalogue d'exposition p. 129).





# « LA VIBRATION... EST LE VÉHICULE DE LA FRÉQUENCE, LE SANG DE LA COULEUR, LA PULSATION DE LA LUMIÈRE, L'ÉMOTION PURE, LA PURETÉ D'UNE IMAGE, L'ÉNERGIE PURE... »

OTTO PIENE



Otto Piene travaillant sur un tableau *au feu*, Düsseldorf, 1966. © Adagp, Paris, 2025. © BPK, Berlin, Dist. GrandPalaisRmn/BPK. Photo © Maren Heyne.

Otto Piene intègre l'armée allemande en 1943, alors âgé d'à peine quinze ans. À cette époque, il est affecté à l'observation du ciel nocturne, à la recherche de minuscules points lumineux signalant l'approche de l'ennemi. Cette expérience a impacté durablement sa démarche artistique, qu'il voyait comme un moyen de dissiper l'obscurité. « Je vais jusqu'à l'obscurité elle-même », disait-il. « Je la transperce de lumière, je la rends transparente, je lui enlève sa terreur, je la transforme en un volume de puissance avec un souffle de vie comme mon propre corps. » (O. Piene, « Les chemins du paradis », in *ZERO*, No. 3, juillet 1961, n.p.). L'Europe ressort traumatisée de la Seconde Guerre mondiale et des artistes d'avant-garde comme Piene inventent des formes novatrices. En 1957, Piene devient membre fondateur du groupe ZERO, recherchant, avec Heinz Mack, Günther Uecker et d'autres, la pureté d'un nouveau départ.

*Rauchbild No. 3* appartient à la série iconique du mouvement ZERO des *Rauchbilder* (ou images de fumée) imaginée par Otto Piene. Dans ces œuvres, créées à partir de résidus de pigments carbonisés, l'artiste parvient à alchimiser la lumière, la texture et la couleur. Dans celui-ci, cinq rhomboïdes noirs sont reliés entre eux et placés au centre d'une vaste surface blanche. Ces formes, qui sont l'œuvre du feu, se trouvent auréolées de bords vaporeux, tels un amas de corps célestes. La toile s'impose ainsi comme une inversion poétique des célèbres « Ballets de lumière » de Piene, où l'artiste utilisait des pochoirs pour projeter des danses lumineuses dans des salles obscures. En utilisant la force élémentaire du feu, Piene cherche à manifester la puissance de l'univers à travers son travail artistique. Créant à partir du phénomène de destruction, il réalise des œuvres qui brûlent du potentiel cosmique du renouveau mondial. « Un seul regard sur le ciel, sur le soleil, sur la mer suffit

à montrer que le monde extérieur à l'homme est plus grand que celui qui est en lui », écrit-il. « Que le monde est si immense que l'homme a besoin d'un médium pour transformer la puissance du soleil en une illumination qui lui convienne, en un courant dont les vagues sont comme les battements de son cœur » (O. Piene, *ibid.*).

Les *Rasterbilder* (ou images quadrillées), constituent une autre série phare de Piene. Avec ses points en relief qui dialoguent avec des rayures noires et blanches, *Sans titre (Rasterbild)* (1957), révèle une rythmique singulière. Pour réaliser ces peintures, l'artiste a appliqué un pigment épais à travers des pochoirs perforés. Cette œuvre a fait partie de la célèbre exposition du mouvement « ZERO, Countdown to Tomorrow » qui s'est tenue au Solomon R. Guggenheim Museum de New York en 2014-2015. Si sa grille rappelle les structures modulaires du modernisme, elle évoque également les ondes radar et les lignes de balayage parallèles produites par les téléviseurs à tube cathodique – des technologies d'imagerie novatrices du XX<sup>e</sup> siècle dont le fonctionnement interne n'était plus visible à l'œil nu. Piene a conçu l'image comme une surface pulsante et générative, animée d'une énergie vibratoire.

*Rasterbild gold/rot* est une œuvre de plus petite dimension réalisée entre 1958 et 1972. Réalisée à la feuille d'or, elle appartient à la série des *Rasterbilder* qui rend hommage aux peintures médiévales et byzantines. « Bien que la peinture, comme tout organisme vivant, dépende de la lumière pour exister pleinement, les peintres ont rarement accordé à celle-ci l'attention qu'elle méritait », déclarait Piene. « Mon travail fait écho aux fresques étrusques et pompéiennes, notamment à leurs fonds dorés et aux vitraux. » (O. Piene, « De la pureté de la lumière », in *ZERO*, No. 2, octobre 1958, p. 24). Le champ de perles dorées de *Rasterbild gold/rot* est recouvert par un lavis à l'huile d'un rouge profond qui rappelle les techniques antiques : à l'époque, une première couche de pigment d'argile rouge était apposée sur les toiles afin de renforcer la profondeur et l'éclat de l'or. Ici, Piene transpose cette pratique à son propre culte de la lumière, évoquant ainsi les propriétés vivifiantes du soleil.

## “LIGHT IS THE LIFE-SUBSTANCE BOTH OF MEN AND OF PAINTING.” OTTO PIENE



Simone Martini, *Vierge à l'Enfant*, 1326. The Metropolitan Museum of Art, New York. © The Metropolitan Museum of Art, Dist. GrandPalaisRmn/Malcom Varon.

**“VIBRATION...  
IS THE VEHICLE  
OF FREQUENCY,  
THE BLOOD OF  
COLOUR, THE  
PULSE OF LIGHT,  
PURE EMOTION,  
THE PURITY OF  
A PICTURE, PURE  
ENERGY”**

OTTO PIENE

Otto Piené was drafted into the German army in 1943. Aged just fifteen, he was posted to watch the night skies, searching for the tiny pinpricks of light which would signal the approaching enemy. This experience had a lasting impact on the artist, who described his art as a means of dispelling darkness. ‘I go to darkness itself,’ he said. ‘I pierce it with light, I make it transparent, I take its terror from it, I turn it into a volume of power with the breath of life like my own body’ (O. Piené, “Paths to Paradise”, in *ZERO*, No. 3, July 1961, n.p.). After the war, Europe was left in a state of trauma, and artists like Piené searched for forms and methods that would rejuvenate the avant-garde and the human spirit alike. Piené became a founding member of the *ZERO* group in 1957, seeking, together with Heinz Mack, Günther Uecker, and the artists of their wider international collective, the purity and peace of a new beginning.

*Rauchbild* No. 3 (1960) is an impressive example of Piené’s *Rauchbilder*, or smoke-pictures. These works—created from the carbon residue of pigment set aflame on canvas—were central to Piené’s career-long alchemy of light, texture and colour, and became icons of the *ZERO* movement. In the present work, five smoky black rhomboids are linked in a chain across the centre of a wide white surface, haloed with soft, vaporous edges like a cluster of celestial bodies. Their blackness is caused by fire—a source of light—making the *Rauchbild* a poetic inversion of Piené’s celebrated ‘Light Ballets’, in which he used stencils to project dances of light in darkened rooms.

In commanding the elemental force of fire, Piené found a way to encompass the power of the universe within his work. He brought creation from destruction, making works that smouldered with the cosmic potentials of a world created anew. ‘One glance at the sky, at the sun, at the sea is enough to show that the world outside man is bigger than that inside him,’ he wrote, ‘that it is so immense that man needs a medium to transform the power of the sun into an illumination that is suitable to him, into a stream whose waves are like the beating of his heart’ (O. Piené, *ibid.*).

Piené’s *Rasterbilder*, or grid-pictures, were another key series. *Untitled (Rasterbild)* (1957), with its raised dots interacting with horizontal black and white striations, exemplifies the rhythmic dynamism of these paintings, which were composed by applying thick pigment through perforated stencils. This work was included in the major survey exhibition “*ZERO: Countdown to Tomorrow*” at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York in 2014–2015. If its grid recalls the modular structures of Modernism, it also evokes radar waves and the parallel scanning lines produced on cathode-ray tube televisions: novel twentieth-century imaging technologies whose inner workings were no longer visible to the naked eye. Piené conceived of the picture as a pulsating, generative surface, coming alive with vibratory energy.

*Gleaming in gold leaf, Rasterbild gold/rot*—an intimately-scaled work realised between 1958 and 1972—is one of a number of *Rasterbilder* that pay homage to medieval and Byzantine gold-ground paintings. ‘Although painting, like a living organism, relies on light for its existence, painters have seldom given light the attention it deserves,’ Piené said. “We find an inkling of its realisation in Etruscan and Pompeian frescoes, in gold grounds and stained glass windows’ (O. Piené, ‘On the Purity of Light’, in *ZERO*, No. 2, October 1958, p. 24). The present work’s field of raised golden beading is washed with deep red oil paint, heightening its echoes of these gilded paintings, which were prepared with a layer of red clay pigment to enhance the gold’s depth and radiance. Here Piené transposes their devotional aura to his own worship of light, conjuring the life-giving power of the sun.





« NOUS VOULIONS CRÉER UN ART  
ACCESSIBLE, UN ART TELLEMENT  
ATTRAYANT QU'IL PUISSE ATTIRER  
LES GENS ET LEUR PLAIRE. »

PIERO DORAZIO

λ16 [LEARN MORE](#)

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

*Volusia*

signé et daté 'Dorazio' 59' (en bas à droite);  
signé et daté 'Piero Dorazio 1959' (au dos)  
huile sur toile  
85 x 100 cm.  
Peint en 1959.

signed and dated 'Dorazio' 59' (lower right); signed  
and dated 'Piero Dorazio 1959' (on the reverse)  
oil on canvas  
33½ x 39¾ in.  
Painted in 1959.

€80,000-120,000  
US\$91,000-140,000  
£69,000-100,000

**PROVENANCE**

Marlborough Gallery, Rome  
Collection P. Marinotti, Milan  
Galleria La Polena, Genève  
Galleria Galliata, Alassio  
Collection privée, Allemagne  
Collection L. Krohn, Badenweiler (fin des années  
1970-début des années 1980)  
Galerie Neher, Stuttgart  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1992)

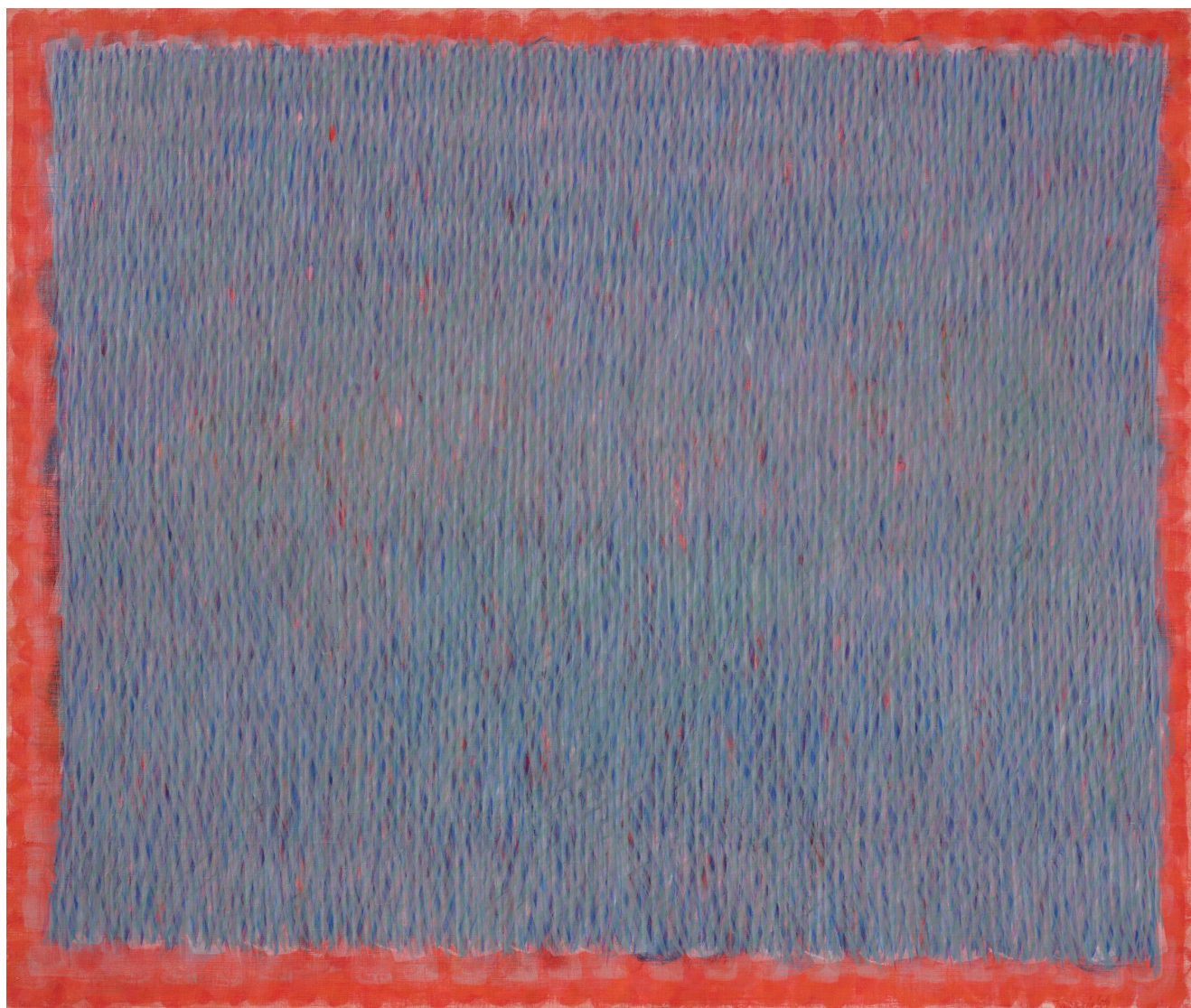
**EXPOSITION**

Berlin, Galerie Springer, *Piero Dorazio*, juillet 1959,  
No. 24.  
Essen, Galerie Neher (mai-juillet); Munich,  
Galerie Heseler (septembre-octobre); Koblenz,  
Mittelrhein-Museum (novembre-janvier), *ZERO –  
eine europäische Avantgarde*, 1992-1993, p. 55.

**BIBLIOGRAPHIE**

M. Volpi Orlandini, *Dorazio, Venice*, 1977, No. 381  
(illustré).

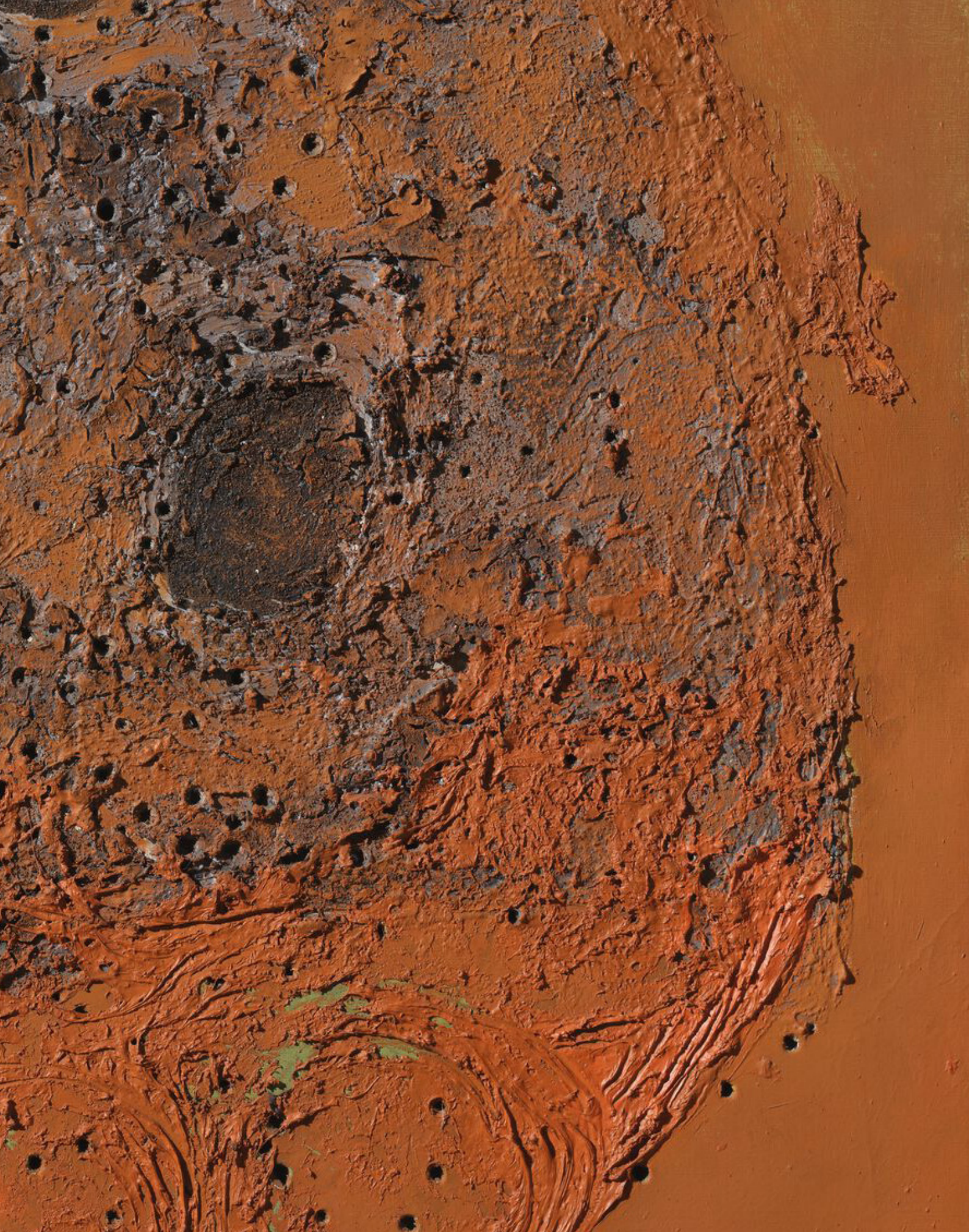
Cette œuvre est enregistrée à l'Archivio Piero  
Dorazio, Milan, sous le No. 1959-000381-D83D,  
et est accompagnée d'un photo-certificat.













« LORSQUE JE TRAVAILLE SUR UNE DE MES  
ŒUVRES PERFORÉES, JE NE CHERCHE PAS  
À PRODUIRE UN TABLEAU, MAIS À OUVRIR  
L'ESPACE, À CRÉER UNE NOUVELLE DIMENSION  
POUR L'ART, À COMMUNIER AVEC LE COSMOS  
QUI SE DÉPLOIE INFINIMENT AU-DELÀ DU PLAN  
RESTREINT DE L'IMAGE. »

LUCIO FONTANA

λ17 [LEARN MORE](#)

## LUCIO FONTANA (1899-1968)

*Concetto spaziale*

signé et daté 'l. fontana 56' (en bas à droite);  
signé, titré, daté et inscrit 'N 84 l. Fontana 56  
"Concetto Spaziale" 56' (au dos)  
huile, sable et paillettes sur toile  
100 x 80 cm.  
Réalisé en 1956.

signed and dated 'l. fontana 56' (lower right);  
signed, titled, dated and inscribed 'N 84 l. Fontana  
56 "Concetto Spaziale" 56' (on the reverse)  
oil, sand and glitter on canvas  
39 3/8 x 31 1/2 in.  
Executed in 1956.

€400,000-600,000  
US\$460,000-680,000  
£350,000-520,000

### PROVENANCE

Toninelli Arte moderna, Milan  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1979)

### EXPOSITION

New York, The Solomon R. Guggenheim Museum,  
*Lucio Fontana 1899-1968: A retrospective*,  
octobre-décembre 1977, No. 42 (illustré au  
catalogue d'exposition p. 51).  
Munich, Staatsgalerie moderner Kunst (décembre-  
février); Darmstadt, Mathildenhöhe (avril-mai);  
Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld (août-septembre),  
*Lucio Fontana*, 1983-1984, No. 35 (illustré au  
catalogue d'exposition p. 60).  
Esslingen, Galerie der Stadt Esslingen, Villa  
Merkel, *ZERO Italien. Azimut/Azimuth 1959/60  
in Mainland. Und heute. Castellani, Dadamaino,  
Fontana, Manzoni und italienische Künstler im  
Umkreis*, décembre 1995-février 1996.

### BIBLIOGRAPHIE

M. Luz, "Lucio Fontana explore le Monde",  
*in XX<sup>e</sup> Siècle*, Paris, 1957, No. 9.  
G. Marussi, "Quel sorprendente Fontana",  
*in Le Arti*, Milan, 1968, No. 10, pp. 42-45.  
E. Crispolti, *Lucio Fontana, Catalogo ragionato  
des peintures, sculptures et environnements  
spatiaux*, Bruxelles, 1974, vol. I, No. 56 BA 6  
(illustré p. 48); vol. II, No. 56 BA 6 (illustré  
pp. 48-49).  
E. Crispolti, *Lucio Fontana Catalogo generale,  
Volume primo*, Milan, 1986, No. 56 BA 6  
(illustré p. 168).  
E. Crispolti, *Lucio Fontana Catalogo ragionato  
di sculture, dipinti, ambientazioni, Tomo I*, Milan,  
2006, No. 56 BA 6 (illustré p. 321).







Réalisé en 1956, ce magistral *Concetto spaziale* donne à voir toute la richesse des *barocchi* (ou « baroques »), série de Lucio Fontana née de son ambitieux projet « spatialiste ». Dans cette œuvre d'une vivacité saisissante, la surface rouille-orangée est ponctuée de *buchi* (ou « trous ») qui s'ouvrent sur le néant au-delà de la toile. Emblématiques du geste artistique de Fontana, ces audacieuses perforations constellent une masse incrustée de sable au centre de la composition, dont la texture granuleuse et la forme circulaire évoquent un astre lunaire. Le dialogue entre les volumes et les vides tourbillonnants fait naître une dynamique singulière, semblable à la rotation d'un corps céleste dans l'éther. Des fulgurances de vert vif affleurent par endroits sous les épais empâtements orange, tandis que des éclats pailletés scintillent à la surface, imprégnant l'ensemble d'une vibrante luminescence. Posé sur ces reliefs irréguliers, dont les creux appellent des cratères, un léger voile de peinture noir charbon évoque la régolithe – cette couche de poussière et de particules rocheuses qui recouvre le sol lunaire. Conservé par la même famille depuis près d'un demi-siècle, *Concetto spaziale* a figuré dans plusieurs expositions majeures consacrées à Lucio Fontana, dont la grande rétrospective du Solomon R. Guggenheim Museum de New York, en 1977.



Le Caravage (dit), Merisi da Caravaggio Michelangelo, *Saint Mathieu et l'Ange*, 1602, Église de Saint Louis des Français, Rome. © San Luigi dei Francesi, Rome, Italy. Luisa Ricciarini/Bridgeman Images.

La démarche artistique de Fontana est profondément marquée par sa formation initiale de sculpteur. En 1949, il transperce pour la première fois la surface, jusqu'alors inviolée, de la toile : un geste radical qui vient bouleverser la notion même de peinture. Ainsi perforée, l'œuvre n'est plus une simple surface peinte, mais une présence matérielle indéfinie, libre de s'étendre dans le vide qui l'entoure et la traverse. Cette volonté d'explorer d'autres manières de concevoir l'espace s'inscrit dans le contexte plus large des avancées techniques et scientifiques de l'après-guerre : à l'heure où l'humanité tourne son regard vers l'immensité intersidérale, Fontana se met au diapason de l'ère spatiale, en foulant des territoires visuels inédits. Un an après la création de cette œuvre, l'URSS lance *Sputnik I*, le premier satellite artificiel de la Terre. « La découverte du cosmos, explique l'artiste, c'est la découverte d'une nouvelle dimension, c'est l'infini. Et donc j'ai transpercé cette toile qui était au fondement même de tous les arts, et j'ai créé une dimension infinie » (L. Fontana, in E. Crispolti, *Lucio Fontana, Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Tomo I*, Milan, 2006, p. 65). En qualifiant ses œuvres de *concetti spaziali* ou « concepts spatiaux », Fontana entend s'affranchir des lois traditionnelles de la représentation : il ne s'agit plus de figurer l'espace mais de le créer, de toutes pièces, en le façonnant dans la matière même de l'œuvre.

Fontana approfondit ses recherches autour de la « spatialité » de la toile dès 1952 avec ses *Pietre* (ou « Pierres »), œuvres dans lesquelles il imagine des constellations toujours plus élaborées, plus rythmiques à partir de fragments de verre coloré. Commencés en 1954, les *Barocchi* s'inscrivent dans le prolongement de ces expérimentations, tout en lorgnant vers la splendeur de l'âge baroque, dont l'esthétique révolutionnaire pointait, selon Fontana, vers un désir de transcender les limites du temps et de l'espace. Avec les *Barocchi*, l'artiste prône une forme d'art entièrement nouvelle, fondée sur « cette vision inédite ». « Le Baroque nous a guidés dans cette direction, dans toute sa grandeur encore inégalée, où la forme plastique devient indissociable de la notion de temps [...] Cette conception est née de la nouvelle idée que l'homme se fait de la réalité, à une époque où la physique dévoile pour la première fois les principes mêmes de la dynamique. Le mouvement y apparaît comme une condition essentielle de la matière – et le point de départ d'une tout autre vision de l'univers » (L. Fontana, *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, 1951, cité dans *Lucio Fontana: Venice/New York*, catalogue d'exposition, Peggy Guggenheim Collection, Venise, 2006, p. 229).



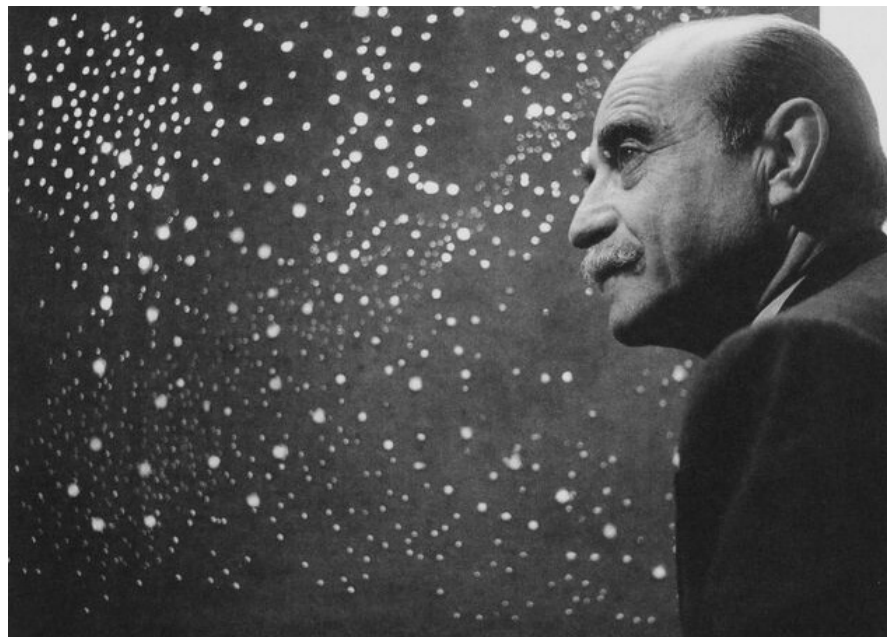
Vue de la Lune depuis la fusée Apollo 8, 1968. Image NASA/ Domaine public.

Dans de nombreux *Barocchi*, comme celui-ci, la matière tend nettement vers la représentation, évoquant volontiers des formes célestes, des paysages cosmiques, des vortex envoûtants. Pierre angulaire du spatialisme de Fontana, le mouvement y devient omniprésent : il se manifeste dans l'écriture très gestuelle de la couleur et des textures, s'infiltre dans les craquelures et les crevasses qui parcourent la toile, se déploie dans les élégantes ondulations des *buchi* (ou « trous ») par lesquels l'œuvre semble se muer en un fragment du cosmos. Lorsque Fontana s'éteint en 1968, un an à peine avant que l'homme ne marche sur la Lune, il laisse derrière lui une œuvre pionnière, dont il revendiquait ouvertement la portée révolutionnaire. En témoigne ce passage du premier manifeste du mouvement spatialiste, paru en 1947 : « Peu nous importe qu'un geste, une fois accompli, ne dure qu'un instant ou un millénaire, puisque nous sommes convaincus que, dès lors qu'il est accompli, il devient éternel » (L. Fontana et al., « First Spatialist Manifesto », 1947, cité dans E. Crispolti, *Lucio Fontana*, Milan, 1998, pp. 117-18).

**E**xecuted in 1956, *Concetto spaziale* is a magnificent example of Lucio Fontana's barocchi, or 'baroque' works, an important development within the artist's vast spatialist project. In the present work, the striking, rust orange canvas is punctured with a rhythmic series of Fontana's visionary apertures, while sand applied in crustations suggest a spherical lunar-like form at the centre of the composition. The play between form and void animates the visual dynamism of the canvas, evoking a celestial body spinning ad infinitum beyond the earth's atmosphere. Flashes of bright green paint break through the thick impasto coating of orange above, while lustrous glitter applied to the surface of the canvas imparts a vital, interior luminosity. The application of charcoal coloured paint evokes the lunar regolith, the layer of dust, soil and fragmented rock which coats the surface of the moon, while round silhouettes suggest crater-like forms. Held in the same family collection for almost half a century, *Concetto spaziale* has been included in several important exhibitions on the artist, including his retrospective held at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, in 1977.

Fontana's early formal training as a sculptor shaped his entire approach to art making. In 1949, he punctured the once inviolable surface of the canvas, and in doing so he transformed it utterly. In piercing the canvas, the artwork no longer existed solely on its surface but swelled to fill the space around and through it. Fontana's exploration of new spatial concepts was undertaken within the wider context of the scientific and technological advancements of the Space Age; as mankind aspired further towards space across the 1950s, Fontana likewise sought to explore new spatial dimensions. The year following the present work's execution, the USSR launched the first artificial satellite, Sputnik 1, into orbit. 'The discovery of the cosmos is a new dimension,' explained Fontana. 'It is infinity, so I make a hole in this canvas, which was at the basis of all the arts and I have created an infinite dimension' (L. Fontana, quoted in E. Crispolti, Lucio Fontana, *Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Tomo I, Milan, 2006, p. 65). In describing his artworks as *concetti spaziali*, 'spatial concepts,' Fontana envisioned moving beyond the illusion which had dominated art until that point, not content to merely depict space but seeking to actively create it.

In 1952, Fontana began to add fragments of coloured glass to a series of works which he named *Pietre*, or 'Stones,' further complicating the spatial dimension of the artwork. Across the following years he began to apply these fragments in constellations of greater complexity, creating rhythmical patterns on the surface of the canvas. The *Barocchi*, begun in 1954, evolved from these earlier works and looked backwards to the revolutionary



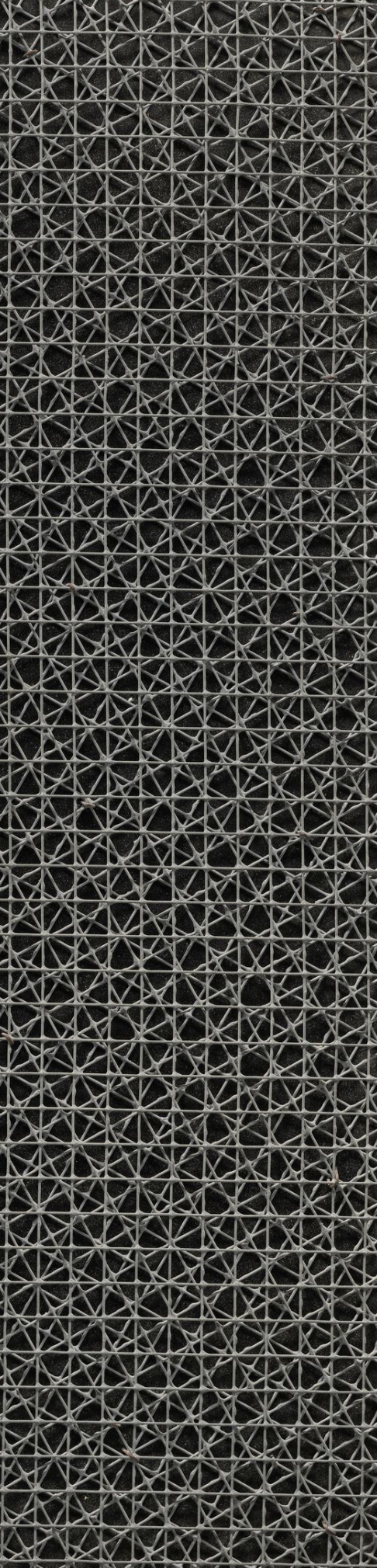
Lucio Fontana davanti *Concetto spaziale*, 1958-59. © Fondazione Lucio Fontana, Milan/by SIAE/Adagp, Paris, 2025. Photo © Frank Philippini.

aesthetic upheaval and dramatic grandeur of the Baroque era. For Fontana the Baroque anticipated mankind's desire to surpass the limits of time and space, and he called for a new artform 'based on the necessity of this new vision. The baroque has guided us in this direction, in all its as yet unsurpassed grandeur, where the plastic form is inseparable from the notion of time... This conception arose from man's new idea of the existence of things; the physics of that period reveal for the first time the nature of dynamics. It is established that movement is an essential condition of matter as a beginning of the conception of the universe' (L. Fontana, *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, 1951, reproduced in Lucio Fontana: Venice/New York, exhibition catalogue Peggy Guggenheim Collection, Venice, 2006, p. 229).

As in the present work, in many of the *Barocchi* matter aspires towards image, conjuring stellar allusions, celestial forms and swirling vortexes. Movement, so intrinsic to the formation of Fontana's spatialist vision, is captured in the gestural sweeps of colour and texture, the passages of craquelure, and the elegant patterns of *buchi* which transform the canvas into a fragment of the cosmos. Fontana did not live to see mankind landing on the moon, but through his art he himself discovered new, uncharted territories, and he was deeply aware of the significance of his work. In the *First Spatialist Manifesto*, published almost a decade prior to the execution of the present work, Fontana presciently suggested: 'it doesn't matter if a gesture, once accomplished, lives for a second or a millennium, for we are convinced that, having accomplished it, it is eternal' (L. Fontana et al, "First Spatialist Manifesto," 1947, reproduced in E. Crispolti, Lucio Fontana, Milan, 1998, pp. 117-18).

**“WHILE WORKING ON ONE OF MY PERFORATED CANVASES, I DO NOT WANT TO MAKE A PAINTING: I WANT TO OPEN UP SPACE, CREATE A NEW DIMENSION FOR ART, TIE IN WITH THE COSMOS AS IT ENDLESSLY EXPANDS BEYOND THE CONFINING PLANE OF THE PICTURE.” LUCIO FONTANA**





« J'ÉTAIS FASCINÉ PAR LA FAÇON  
DONT LES ŒUVRES DE DUCHAMP  
PROVOQUAIENT PARFOIS  
L'IRRITATION DU PUBLIC.  
J'AIMAIS LE CONTRASTE,  
ET, TOUT EN M'INSPIRANT DE  
MONDRIAN, JE CONTINUAIS  
À ÊTRE FASCINÉ PAR DUCHAMP. »

FRANÇOIS MORELLET

λ18 [LEARN MORE](#)

**FRANÇOIS MORELLET  
(1926-2016)**

*3 trames grillage 0° 30° 60°*

signé deux fois, titré, daté, numéroté et situé  
'59006 F. MORELLET CHOLET M et L "3 trames  
grillage 0° 30° 60°" 1959' (au dos)  
grillage métallique peint et acrylique sur panneau  
81 x 81 x 2.7 cm.  
Réalisé en 1959.

signed twice, titled, dated, numbered and located  
'59006 F. MORELLET CHOLET M et L "3 trames  
grillage 0° 30° 60°" 1959' (on the reverse)  
painted wire mesh and acrylic on panel  
31 $\frac{1}{8}$  x 31 $\frac{1}{8}$  x 1 $\frac{1}{8}$  in.  
Executed in 1959.

€30,000-50,000  
US\$35,000-57,000  
£26,000-43,000

**PROVENANCE**

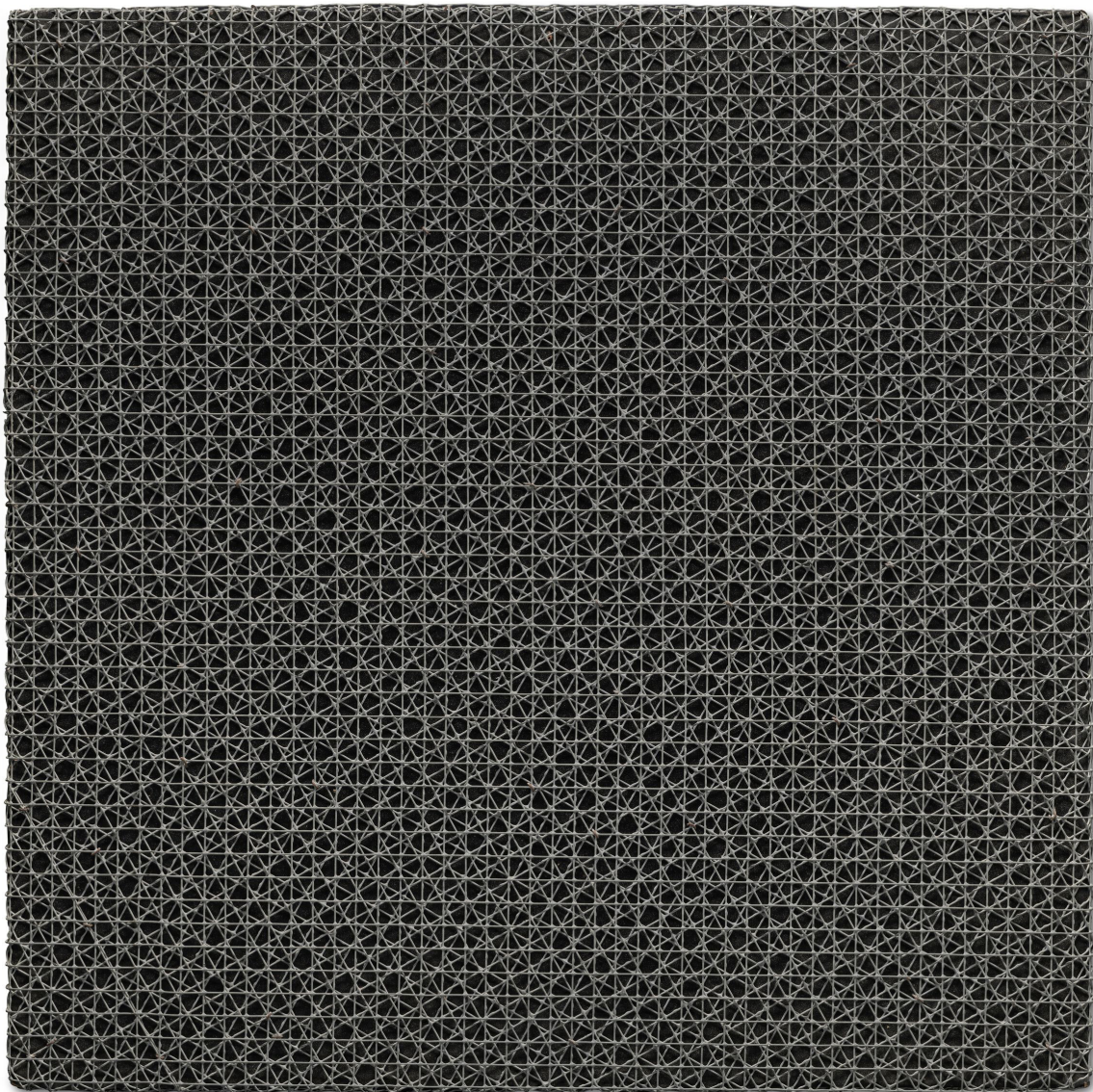
Galerie M, Bochum  
Galerie Klaus Lüpke, Francfort-sur-le-Main  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1982)

**EXPOSITION**

San Marino, Palazzo del Kursaal, Repubblica di S.  
Marino, *IV Biennale internazionale d'arte*,  
juillet-octobre 1963.  
Malines, Centre Culturel Malines, *François  
Morellet*, février-avril 2001, p. 23.  
Paris, Jeu de Paume (novembre-janvier);  
Künzelsau, Museum Würth (janvier-mai); Zürich,  
Haus für Konstruktive und konkrete Kunst  
(juin-septembre), *François Morellet*, 2000-2002  
(illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 64).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives  
François Morellet sous le No. 59006.







Les œuvres présentées ici sont deux exemples subtils issus de la série des *Trames*, ces « grilles » caractéristiques du style de François Morellet. La pratique de l'artiste français, fondée sur l'objectivité rigoureuse, prônait le détachement personnel. Morellet souhaitait en effet désacraliser le mythe de l'artiste visionnaire en optant pour une approche plus contrôlée de la création, définie par des règles préétablies.

Dans *3 trames grillage 0° 30° 60°* (1959), trois strates de grilles d'acier sont superposées et orientées de façon à entrer en décalage les unes par rapport aux autres. Elles dessinent un motif complexe formé par la confluence entre la chaîne et la trame de chaque grille. Cette œuvre a été exposée à la quatrième Biennale internationale d'art de Saint-Marin en 1963, puis intégrée à la rétrospective itinérante consacrée à l'artiste au Jeu de Paume, à Paris, et à la Haus für Konstruktiv und konkrete Kunst, à Zurich, de 2000 à 2002.

Avec *Sphère trames* (1967), Morellet déploie sa grille novatrice dans l'espace. Celle-ci se mue en une sphère d'acier hypnotique, formée par un système complexe de tiges imbriquées les unes dans les autres. Les *Sphères trames* sont conservées dans des musées du monde entier, dont un exemplaire de la même édition que la présente œuvre est exposé au Hakone Open-Air Museum, au Japon. Un autre exemplaire fait partie de la rétrospective de mi-carrière de l'artiste qui s'est tenue au Brooklyn Museum, à New York, en 1985.

En 1950, Morellet entreprend un voyage formateur au Brésil, au cours duquel il découvre l'Art concret et le travail de plasticiens contemporains tels que Max Bill et Ellsworth Kelly. Deux ans plus tard, il se rend à l'Alhambra de Grenade, en Espagne, où il est frappé par la précision et la complexité des motifs géométriques mauresques, exécutés par des mains anonymes. Ces expériences amènent Morellet à se détourner de la pratique figurative qu'il avait suivie jusqu'alors. À la recherche d'un processus de création par détachement objectif, il commence à produire des œuvres basées sur des systèmes et des règles simples. Il en résulte une exploration de l'infinie complexité de l'ordre et de la répétition.

Originaire de Cholet, en France, Morellet a vécu toute sa vie dans cette ville, gérant jusqu'en 1975, parallèlement à sa pratique artistique, l'entreprise familiale de fabrication de jouets qui y était implantée. Outre la stabilité financière que lui procurait cette situation, la proximité avec les matériaux industriels et les techniques de production à la chaîne fut pour son art une source d'inspiration très forte : cela décupla son intérêt pour les multiples et la sérialité, comme en témoignent les lignes épurées des œuvres présentées ici.



Piet Mondrian, *Composition in Line, second state*, 1917. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. © NPL - DeA Picture Library / © Mondrian/Holtzman Trust / Bridgeman Images.

En 1961, Morellet forme le Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) avec les artistes cinétiques Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral. Sa participation à ce groupe s'est étendue sur les années au cours desquelles les présentes œuvres ont été réalisées, et il existe de nombreux parallèles entre les préoccupations artistiques profondes du GRAV et celles de Morellet. Fascinés par la répétition et la structure, les membres du groupe ont cherché à élever la création artistique au-delà de l'idée de l'artiste visionnaire unique. Fusionnant leurs identités artistiques individuelles en un collectif, les artistes du GRAV prônaient la participation directe du spectateur en tant qu'élément intégral de l'œuvre d'art. En 1963, le GRAV présente son premier *Labyrinthe* à la troisième Biennale de Paris, un espace clos divisé en plusieurs pièces contenant des objets cinétiques et lumineux activés par le spectateur. Le *Labyrinthe* est devenu le point de départ d'autres expériences collectives menées au cours de la décennie, jusqu'à la dissolution du GRAV en 1968.

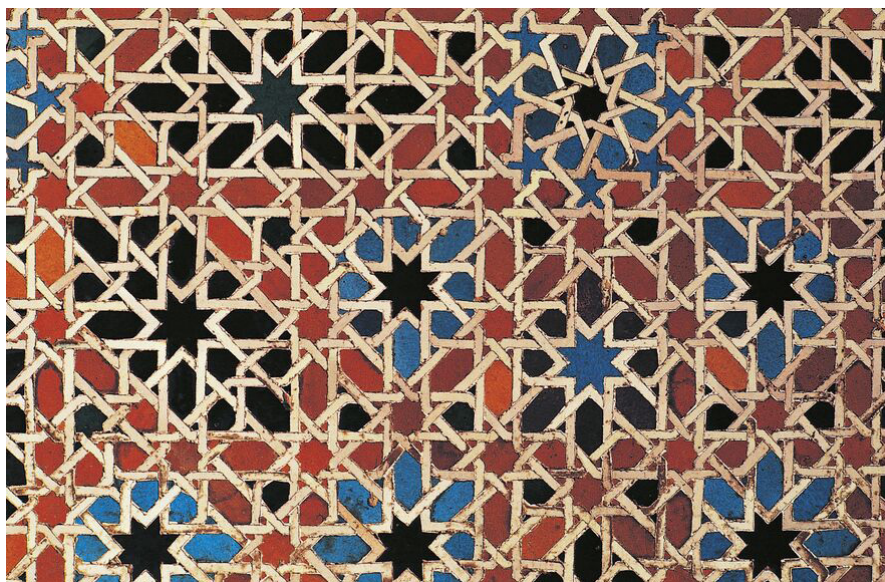
*3 trames grillage 0° 30° 60°* s'étend de manière presque sculpturale, ses couches de grilles se repliant sur les bords du plan de l'image. Lorsque le spectateur se déplace devant l'œuvre, la lumière rebondit sur ses couches qui convergent et se séparent selon des lignes de fuite variables. De même, dans *Sphère trames*, il n'y a pas de position particulière à partir de laquelle aborder l'œuvre : cela démocratise la rencontre entre le spectateur et l'œuvre d'art qui a tout le loisir de pénétrer et d'habiter l'espace artistique. Ainsi, Morellet cherche à « proposer des situations modifiées dans le temps et dans l'espace, à la fois pour le spectateur et par le spectateur » (F. Morellet, « Le choix dans l'art d'aujourd'hui », 1965, site web de l'artiste). Grâce à cette vision singulière, l'œuvre d'art se trouve animée d'une force auto-propulsive, perpétuellement renouvelée à travers chaque rencontre avec le spectateur.

**T**he present works are two elegant examples of François Morellet's defining Trame, or 'grids'. Morellet's practice was premised on systems of rigorous objectivity and personal detachment. He wanted to demystify the mythology of the visionary artist through a controlled approach to creation, defined by pre-established rules and parameters. In 3 trames grillage 0° 30° 60° (1959), three strata of steel grids are overlaid, successively rotated to the work's titular angles so that an intricate repeated pattern is formed through the confluence of each grid's warp and weft. The work was exhibited at the IV Biennale internazionale d'arte in San Marino in 1963, and was later included in the travelling retrospective François Morellet, at the Jeu de Paume, Paris and the Haus für Konstruktiv und konkrete Kunst, Zurich across 2000-2002.

With *Sphère trames* (1967), Morellet extended his pioneering grid further into space. It becomes a mesmeric steel sphere, formed through a complex system of interlocking rods. A pivotal development within the artist's oeuvre, examples of the artist's *Sphère trames* are held in museum collections across the world, including an example from the same edition as the present work held in the collection of The Hakone Open-Air Museum. Another from the same edition was included in the artist's mid-career retrospective at the Brooklyn Museum, New York, in 1985.

In 1950, Morellet undertook a formative trip to Brazil, where he encountered Concrete art and the work of contemporaries such as Max Bill and Ellsworth Kelly. Two years later he travelled to the Alhambra in Granada, Spain, where he was struck by the precision and anonymity of the historic Moorish complex's intricate geometric patterns. These experiences caused Morellet to turn away from the figurative and representational practice his had been pursuing to that point. Seeking a form of creation through objective detachment, he began to produce works premised on simple systems and rules. The result was an exploration of the infinite complexity within order and repetition. Living throughout his life in his hometown of Cholet, France, Morellet managed his family's toy manufacturing business alongside his artistic practice until 1975. In addition to providing the artist with financial stability, this proximity to industrial materials and production line techniques became a source of inspiration for his art—particularly his interest in multiples and seriality—alluded to in the clean lines of the present works.

In 1961, along with the kinetic artists Horacio Garcia Rossi, Julio le Parc, Francisco Sobrino, Joël Stein and Jean-Pierre Yvaral, Morellet formed an artist collective called the Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV). Morellet's



Élément décoratif avec azulejos (carreaux de céramique peints et émaillés au Portugal), Alhambra (Liste du patrimoine mondial de l'Unesco, 1984), Grenade, Andalousie, Espagne. © DeAgostini Picture Library/Scala, Florence.

**“I WAS FASCINATED AND EXCITED BY THE IRRITATION THAT DUCHAMP’S ATTITUDE COULD TRIGGER. I LIKED THE CONTRARINESS, AND WHILE IDENTIFYING MYSELF WITH MONDRIAN, I CONTINUED TO BE FASCINATED BY DUCHAMP.”**  
FRANÇOIS MORELLET

involvement with the group spanned the years in which the present works were executed, and there are many parallels between the core artistic concerns of GRAV and those of Morellet's own individual practice. Sharing an interest in work based on repetition and structure, the group sought to elevate artistic creation beyond the idea of the sole visionary artist. Merging their individual artistic identities into a collective, they advocated for the direct participation of the viewer as an integral element of the artwork. In 1963 GRAV presented its first Labyrinth at the third Paris Biennale, an enclosed space divided into various rooms containing kinetic, light-emitting objects which were activated by the viewer. The Labyrinth became a place of departure for further collective experiments across the decade until GRAV's dissolution in 1968.

3 trames grillage 0° 30° 60° extends out almost sculpturally; its layers of grids folding over the edges of the traditional picture plane. As the viewer moves in front of the work, light bounces off its layers which converge and separate at varying sight lines. Similarly, in *Sphère trames* there is no prescriptive position from which to approach the work, an intentional democratisation of the artistic encounter through which the viewer enters and inhabits the artwork's space. Morellet sought to 'put forward situations that are modified in time and space, both for the viewer and by the viewer' (F. Morellet, "Choice in Today's Art," 1965, Artist's website). Through this singular vision the artwork becomes animated by a self-propelling force, perpetually renewed through each encounter with the viewer.



■ λ19 [LEARN MORE](#)

## GÜNTHER UECKER (NÉ EN 1930)

*Tisch*

signé, daté et dédié 'Uecker 63 für Thil'  
(au-dessous)

acrylique et clous sur toile montée sur une table  
peinte

59 × 72 × 52 cm.

Réalisé en 1963.

signed, dated and dedicated 'Uecker 63 für Thil'  
(to the underside)

acrylic and nails on canvas mounted on a painted  
table

23¼ × 28¾ × 20½ in.

Executed in 1963.

€80,000-120,000

US\$91,000-140,000

£69,000-100,000

### PROVENANCE

Collection Rotraut Klein-Moquet, France

Galerie Schoeller, Düsseldorf

Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart

(acquis auprès de celle-ci en 1996)

### BIBLIOGRAPHIE

D. Honish, *Günther Uecker, der geschundene Mensch: 14 befriedete Gerätschaften*, Stuttgart, 1993, No. 340 (illustré pp. 139 et 193).

Esslingen, Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen,

*ZERO aus Deutschland: 1957-1966, Und heute*,

décembre 1999-mars 2000, p. 272 (illustré au

catalogue d'exposition p. 149).

Cette œuvre est enregistrée aux archives Günther Uecker sous le No. GU.63.057 et sera incluse au prochain catalogue raisonné de l'artiste en cours de préparation.



Rotraut Uecker et Philippe Arrii-Blachette, Normandie, 1963.  
© Adagp, Paris, 2025. © Rotraut, Adagp, Paris, 2025.  
© Tous droits réservés.



## POL BURY (1922-2005)

### 48 cylindres sur un volume tronqué

signé, titré et daté 'POL BURY "48 CYLINDRES SUR UN VOLUME TRONQUÉ" DEC 65' (au-dessous)  
cylindres, base en bois teinté et moteur électrique  
61 x 50 x 37 cm.  
Réalisé en 1965.

signed, titled and dated 'POL BURY "48 CYLINDRES SUR UN VOLUME TRONQUÉ" DEC 65' (to the underside)  
tainted wooden cylinder and base and electric motor  
24 x 19½ x 14½ in.  
Executed in 1965.

€10,000-15,000  
US\$12,000-17,000  
£8,700-13,000

#### PROVENANCE

Collection M. Karl Stroeher, Darmstadt  
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt  
Vente anonyme, Villa Grisebach Auktionen GmbH,  
Berlin, novembre 2011, lot 566  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis lors de cette vente)

#### EXPOSITION

New York, Lefebvre Gallery, *Twice Pol Bury, Cinetizations/Moving Sculptures*, mars-avril 1966 (illustré au catalogue d'exposition p. 3).  
Essen, Galerie Neher (mai-juillet); Munich, Galerie Heseler (septembre-octobre); Koblenz, Mitterlrhein-Museum (novembre-janvier), *Ausstellung: ZERO - eine europäische Avantgarde*, 1992-1993 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 51).

#### BIBLIOGRAPHIE

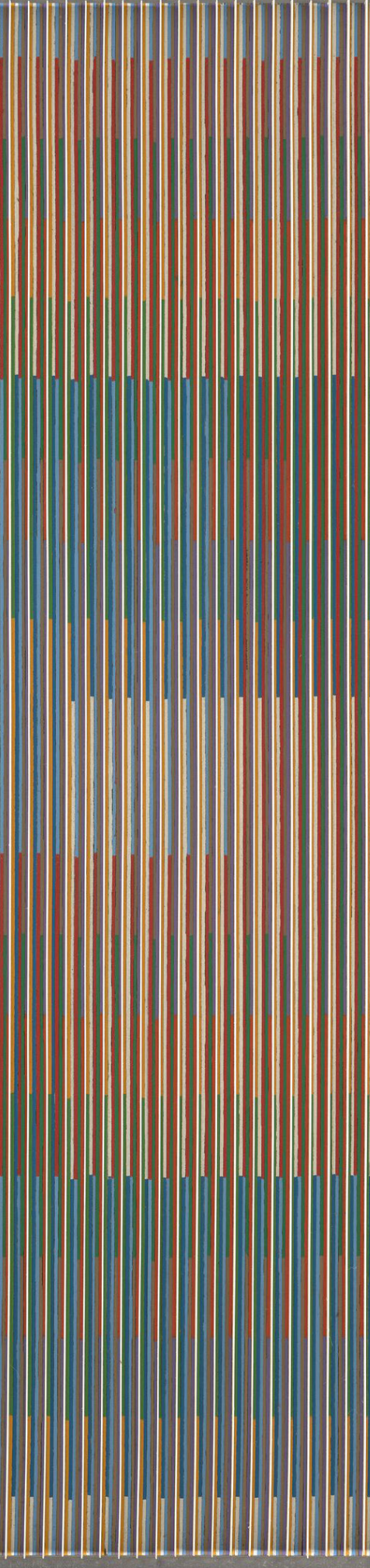
D. Ashton, *Pol Bury*, Paris, 1970, p. 67 (illustré p. 29).  
A. Balthazar et D. Abadie, *Cnacarchives 7, Pol Bury*, Ivry, 1972, p. 158, No. 29 (illustré p. 67).  
V. Baras-Flament, *Pol Bury, 2014 références bibliographiques en 4 volumes*, Bruxelles, 1974, p. XXXV.  
H. Dorchy, *Pol Bury et le temps dilaté*, Bruxelles, 1976, p. 45 (une vue de l'exposition à la Lefebvre Gallery, New York, 1966, illustrée).  
E. Ionesco et A. Balthazar, *Pol Bury*, Bruxelles, 1976 (illustré pp. 168-169).  
P. Bury, *Les caves du Botanique*, Bruxelles, 1986 (illustré p. 85).  
R. E. Pahlke, *Pol Bury, Catalogue Raisonné*, Gand, 1994, p. 162, cat. 65-20.

A. Balthazar, *Pol Bury, Rencontres et Connivences*, catalogue d'exposition, Musée lanchelievici, La Louvière, 2002 (illustré p. 60).  
D. Marchesseau, V. Bury, F. Letailleur et G. Marquenie, *Pol Bury, Instants donnés, 50 ans de sculpture*, Paris, 2015 (une vue de l'exposition à la Lefebvre Gallery, New York, 1966, illustrée p. 8).  
G. Marquenie, "48 cylindres sur un volume tronqué, décembre 1965 (S060)", *Pol Bury Online Catalogue Raisonné*, 2025, No. S060 (catalogue. polbury.org/catalogue/entry.php?id=S060).

Cette œuvre est répertoriée dans le catalogue raisonné en ligne de l'artiste sous le No. S060. Nous remercions Gilles Marquenie pour les informations qu'il nous a communiquées au sujet de cette œuvre.







« JE VEUX QUE LES  
GENS RÉALISENT  
QUE LA COULEUR  
N'EST PAS UNE  
CERTITUDE, MAIS  
UNE CIRCONSTANCE. »

CARLOS CRUZ-DIEZ

λ21 [LEARN MORE](#)

**CARLOS CRUZ-DIEZ  
(1923-2019)**

*Physichromie No. 551*

signé, signé des initiales, titré, daté et situé  
"PHYSICHROMIE No. 551" CRUZ-DIEZ PARIS  
AVRIL 1971 CD' (au dos)  
acrylique sur carton et lamelles de plastique  
sur panneau  
60.6 × 61.4 cm.  
Réalisée en 1971, cette œuvre est unique.

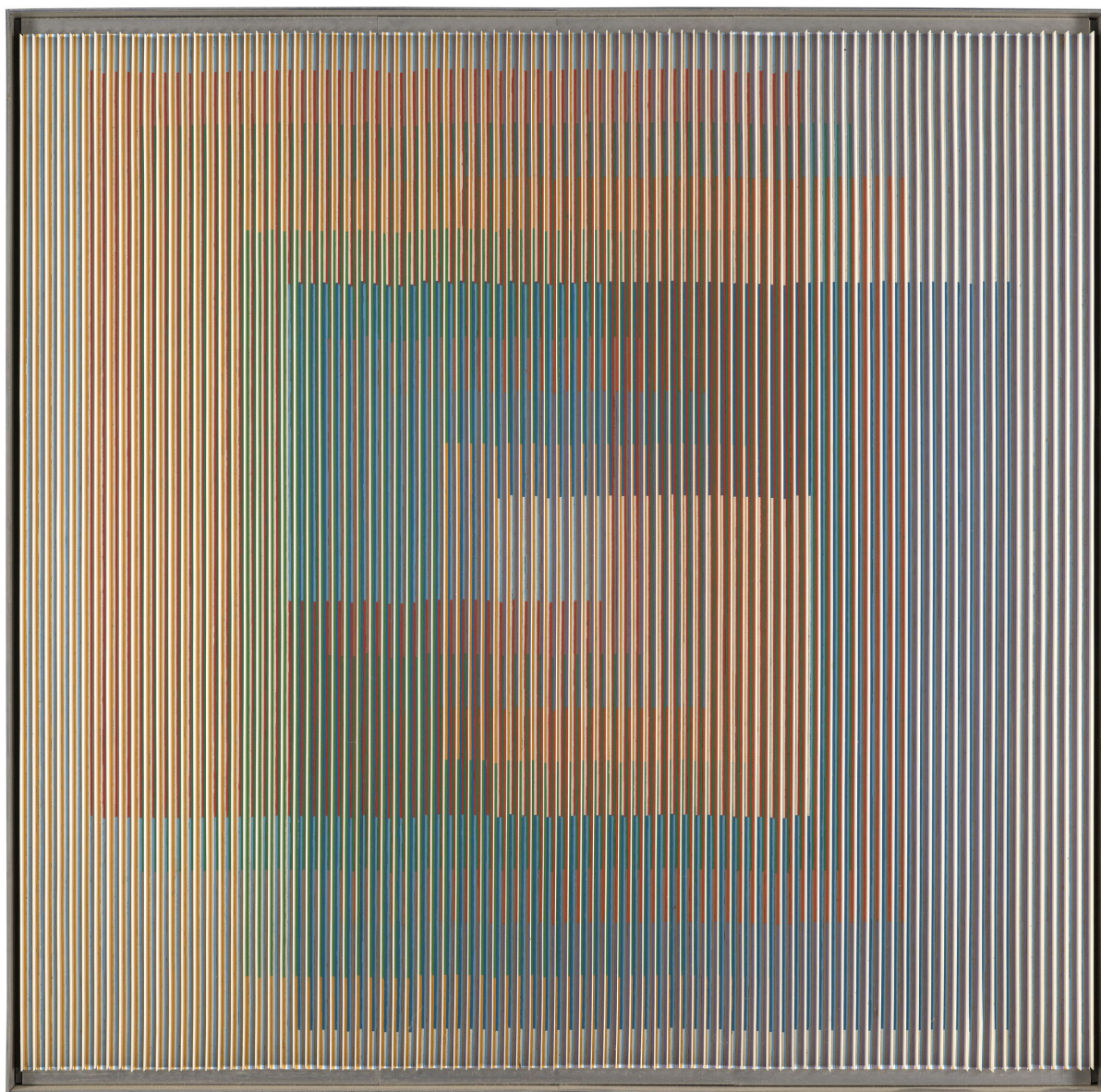
signed, signed with the initials, titled, dated and  
located "PHYSICHROMIE No. 551" CRUZ-DIEZ  
PARIS AVRIL 1971 CD' (on the reverse)  
acrylic paint on cardboard and plastic inserts  
on panel  
27 $\frac{7}{8}$  × 24 $\frac{1}{8}$  in.  
Executed in 1971, this work is unique.

€50,000-70,000  
US\$57,000-80,000  
£44,000-60,000

**PROVENANCE**

Galerie Denise René Hans Mayer, Paris/Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat  
d'authenticité de l'Atelier Cruz-Diez, Paris.







Cruz-Diez dans son atelier en France en 1964. Atelier Cruz-Diez, Paris, France. © Courtesy of Atelier Cruz-Diez Paris/Bridgeman Images.

Né à Caracas en 1923, Carlos Cruz-Diez est l'un des artistes les plus novateurs de l'Amérique latine de l'après-guerre. Ami de Jesús Rafael Soto, il s'installe à Paris en 1960. Inspiré par le bouillonnement créatif du Pop Art, de l'Op Art et de l'art cinétique, Cruz-Diez abandonne rapidement son style figuratif initial au profit d'une recherche autour de la couleur. Ses œuvres se caractérisent par des formes géométriques et des palettes vives, créant des expériences hypnotiques qui révèlent la fugacité de la perception visuelle. L'artiste vénézuélien acquiert rapidement une renommée internationale : il apparaît dans l'exposition phare de l'Op Art, « The Responsive Eye », au Museum of Modern Art de New York en 1965, et représente son pays à la Biennale de Venise en 1970.

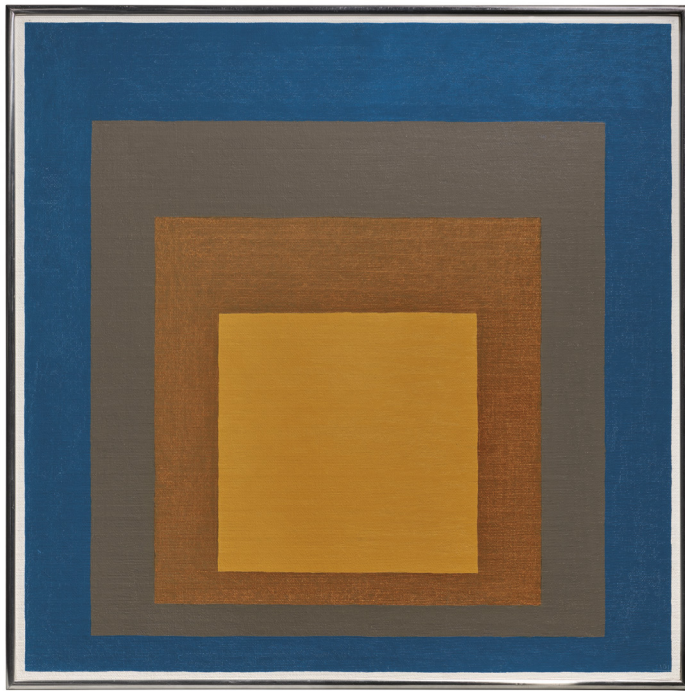
Étudiant de près l'impressionnisme, le cubisme, le constructivisme, le pointillisme et les œuvres de Paul Cézanne et Josef Albers, Cruz-Diez combine sa connaissance de la couleur dans l'histoire de l'art avec une rigueur scientifique. Passionné par les théories de la couleur érigées par Newton et Goethe, son travail de graphiste lui apporte une connaissance approfondie de l'imprimerie, de la typographie et des procédés photographiques. En dehors de son studio, il crée des œuvres à grande échelle, notamment des salles lumineuses immersives et une mosaïque monumentale pour l'aéroport international Simon Bolívar de Caracas (1978).

Les deux œuvres présentées ici sont issues de la longue série *Physichromie*, commencée par l'artiste en 1959. Ces peintures présentent des bandes verticales dont les couleurs entrent en interaction. « Toutes ces relations chromatiques et spatiales font de chaque *Physichromie* une métamorphose extrêmement complexe. », observe Cruz-Diez. « Chaque canal, chaque bande étroite est un monde fascinant en soi ; imaginez ce qui se passe lorsqu'il y en a soixante, tous unis dans la création d'une atmosphère colorée » (C. Cruz-Diez en conversation avec G. Carnevali, in *Cruz-Diez*, catalogue d'exposition, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas, 1981, n.p.)

Dans *Physichromie No. 1242* (1986), le fond est formé de bandes orange, ocre, bleu pâle et bleu canard. Ces couleurs contrastent avec deux rangées de torsades verticales noires et blanches qui se rencontrent à des angles opposés au milieu de l'œuvre, provoquant un effet hypnotique sur le spectateur. Les couleurs vives scintillent lorsqu'elles sont observées sous un certain angle ; et, sous un autre, l'œuvre disparaît dans deux zones dégradées de noir et de blanc.

*Physichromie No. 551* (1971) – créée l'année suivant l'exposition de Cruz-Diez à la Biennale – offre un mirage de carrés colorés et imbriqués qui fait écho aux expériences chromatiques de Josef Albers. De fines lignes

jaunes, blanches, violettes, grises, rouges et bleues sont disposées avec précision pour créer l'illusion de champs distincts de couleurs transparentes et superposées. Chaque carré modifie son voisin. L'écran de projection blanc génère une complexité optique supplémentaire : les carrés qui se chevauchent sont mis au point ou perdent de leur netteté en fonction de la position du spectateur dans l'espace. « Ce sont des phénomènes que je ne vois pas à l'avance, mais que j'imagine, tout comme un musicien imagine certains accords et certaines qualités de sons dans son oreille interne », déclarait Cruz-Diez. « Ce sont ces surprises qui me permettent de créer de nouvelles œuvres » (C. Cruz-Diez, *ibid.*).



Josef Albers, *Study for Homage to the Square 'Greek Tragedy'*, 1961.  
© The Josef and Anni Albers Foundation/Adagp, Paris, 2025. Photo © Christie's Images.

**“I WANT PEOPLE  
TO REALISE THAT  
COLOUR IS NOT  
A CERTAINTY, BUT  
A CIRCUMSTANCE.”**  
CARLOS CRUZ-DIEZ

**B**orn in Caracas in 1923, Carlos Cruz-Diez was one of post-war Latin America's great artistic innovators. A friend and contemporary of Jesús Rafael Soto, he settled in Paris in 1960. Inspired by the creative ferment of Pop, Op and kinetic art, he abandoned his early figurative style and took colour as his muse. His works would be characterised by geometric form and vivid palettes, creating hypnotic experiences that laid bare the unstable, fugitive nature of visual perception. Cruz-Diez soon rose to international acclaim, appearing in the seminal Op Art show “The Responsive Eye” at New York's Museum of Modern Art in 1965, and representing Venezuela at the Venice Biennale of 1970.

Cruz-Diez combined an interest in how colour was treated in art history—looking closely at Impressionism, Cubism, Constructivism, Pointillism and the work of Paul Cézanne and Josef Albers—with a scientific rigour. He studied the colour theories of Newton and Goethe, and, through his work as a graphic designer, had a deep technical knowledge of printing, typography and photographic processes. Beyond his studio he created works on an environmental scale, including immersive light-rooms and a monumental mosaic for Simon Bolívar International Airport in Caracas (1978).

The present two works are from the artist's long-running *Physichromie* series, begun in 1959. These sculptural paintings feature projecting strips that transform the appearance of the support, which is composed of vertical stripes of interacting colour. ‘All these chromatic and spatial relationships make any *Physichromie* an extremely complex metamorphosis’, Cruz-Diez observed. ‘Each channel, each narrow band is a fascinating world; imagine what happens when there are sixty of them, all united in the creation of a colour atmosphere’ (C. Cruz-Diez in conversation with G. Carnevali, in Cruz-Diez, exhibition catalogue, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas, 1981, n.p.)

In *Physichromie* No. 1242 (1986), the ground is formed of stripes in orange, ochre, pale blue and teal. These colours are altered by two rows of torqued vertical struts—meeting at opposite angles at the work's midpoint—which are faced with black on one side, and white on the other. The effect is mesmeric. The bright colours shimmer through a spectrum of visibility at different vantage points. When the work is viewed at a sharp angle, they disappear into two gradated zones of black and white.

*Physichromie* No. 551 (1971)—created the year after Cruz-Diez's Biennale exhibition—conjures a mirage of colourful, nested squares that echoes the chromatic experiments of Josef Albers. Fine lines of yellow, white, purple, grey, red and two different blues are precisely arranged to create the illusion of distinct fields of transparent, superimposed colour. Each square modifies its neighbour. The screen of white projections creates further optical complexity: the overlapping squares shift in and out of focus with the viewer's changing position in space. ‘These are phenomena that I don't see beforehand, but rather imagine, just as a musician imagines certain chords and certain qualities of sounds in his inner ear’, said Cruz-Diez. ‘... These surprises are what I use to create new works’ (C. Cruz-Diez, *ibid.*).





■ λ22 [LEARN MORE](#)

## JAN SCHOONHOVEN (1914-1994)

*Golfkarton*

signé, daté et situé 'J. J. Schoonhoven 1964  
Delft-Holland' (au dos)  
assemblage de cartons découpés sur panneau;  
dans un cadre d'artiste  
120 x 100 x 3.8 cm.  
Réalisé en 1964.

signed, dated and located 'J. J. Schoonhoven 1964  
Delft-Holland' (on the reverse)  
assembly of cardboard cut outs on panel;  
in an artist's frame  
47¼ x 39⅜ x 1½ in.  
Executed in 1964.

€30,000-50,000  
US\$35,000-57,000  
£26,000-43,000

### PROVENANCE

Collection Henk Peeters, Pays-Bas  
Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1994)

Cette œuvre sera incluse au prochain Catalogue  
Raisonné des Reliefs de Jan Schoonhoven en cours  
de réalisation par Antoon Melissen.

**G**olfkarton (1964) de Jan Schoonhoven est constitué de couches de carton ondulé étroitement empilées, le tout cerné par un cadre d'artiste. La lumière et l'ombre se déplacent sur la surface tactile, légèrement irrégulière, conférant vitalité et dynamisme au sein d'une structure ordonnée de rangées horizontales.

Né à Delft en 1914, Schoonhoven a poursuivi une carrière artistique en parallèle à son travail de fonctionnaire au sein du service postal néerlandais. Membre du *Dutch Informal Group*, il a cofondé le *Nul Group* dans la première moitié des années 1960. Les artistes du *Nul Group*, parmi lesquels Armando, Jan Henderikse et Henk Peeters, utilisaient des matériaux et des objets du quotidien pour produire des séries de formes monochromes. Très proche des objectifs conceptuels du mouvement ZERO, Schoonhoven a souvent collaboré et exposé avec les deux groupes tout au long des années 1960. Henk Peeters lui-même fut d'ailleurs le premier propriétaire de *Golfkarton*.

Schoonhoven s'est fait connaître grâce à ses tableaux en relief, quadrillés et alvéolés, souvent peints en blanc, composés de papier, de papier mâché et de carton. Bien qu'abstraites, ces œuvres sont le reflet de la vie quotidienne de l'artiste qui possédait un goût prononcé pour la routine, la régularité et l'organisation. En effet, même après avoir connu le succès artistique, Schoonhoven a continué à travailler à la poste néerlandaise, et ce jusqu'à sa retraite en 1979. Le soir, en rentrant chez lui, il fabriquait ses tableaux à la main sur sa table de cuisine avec la même minutie qu'il mettait dans l'exécution de ses tâches bureaucratiques. Cette symétrie se retrouve aussi dans la nature-même de ses œuvres qui évoquent des lettres, des enveloppes et des boîtes postales. «L'ordre et la discipline se reflètent dans mon travail», affirmait l'artiste (J. Schoonhoven, cité dans A. Melissen, *Jan Schoonhoven*, Rotterdam, 2015, p. 107).

*Golfkarton* est étroitement lié à l'exposition «ZERO-0-Nul» de 1964 au Gemeentemuseum de La Haye, où le groupe Nul a exposé aux côtés des membres allemands de ZERO – notamment Heinz Mack, Otto Piene et Günther Uecker. Pour se démarquer, les artistes néerlandais créaient des installations à partir d'objets de récupération et de matériaux industriels. Lors d'une visite dans une usine de peinture à la recherche de nouveaux supports, Schoonhoven met la main sur une réserve de boîtes en carton pliées et empilées, qui lui rappellent une série de tableaux en reliefs qu'il avait réalisée en 1962. C'est ainsi qu'il a eu l'idée de concevoir une installation de la taille d'une pièce à partir de carton ondulé, dont les arêtes ordonnées jouent avec le passage de la lumière et de l'ombre. Après l'exposition, le plasticien a créé un certain nombre de reliefs explorant plus avant ce concept—dont *Golfkarton* qui relève de cette recherche picturale.

**J**an Schoonhoven's *Golfkarton* (1964) is comprised of tightly stacked layers of corrugated cardboard set within an artist's frame. Light and shadow shift across the tactile, gently uneven surface, creating life and variety amid an ordered structure of horizontal rows.

Born in Delft in 1914, Schoonhoven pursued an artistic career alongside his work as a civil servant in the Dutch Postal Service. He was a member of the Dutch Informal Group before co-founding the Nul Group in the first half of the 1960s. The Nul artists—who also included Armando, Jan Henderikse and Henk Peeters—used everyday materials and objects to explore monochrome, serial and repeated forms. Peeters himself was the first owner of the present work. Closely aligned with the conceptual aims of the ZERO movement, Schoonhoven collaborated and exhibited widely with both groups throughout the 1960s.

Schoonhoven rose to acclaim for his gridded and honeycombed reliefs, which were made of paper, papier-mâché and cardboard, and often painted white. While abstract, these works reflected the material reality of the artist's life. He had an affinity for routine, regularity, and organisation. He maintained his postal-service job until his retirement in 1979, even after becoming a successful artist, and there was a symmetry between his two daily practices. Handmade each evening at his kitchen table and completed with the same systematic attention as his clerical tasks, his works evoke letters, envelopes, and the apertures of post-boxes. 'The order, the discipline,' Schoonhoven reflected, 'is mirrored in my work' (J. Schoonhoven quoted in A. Melissen, *Jan Schoonhoven*, Rotterdam, 2015, p. 107).



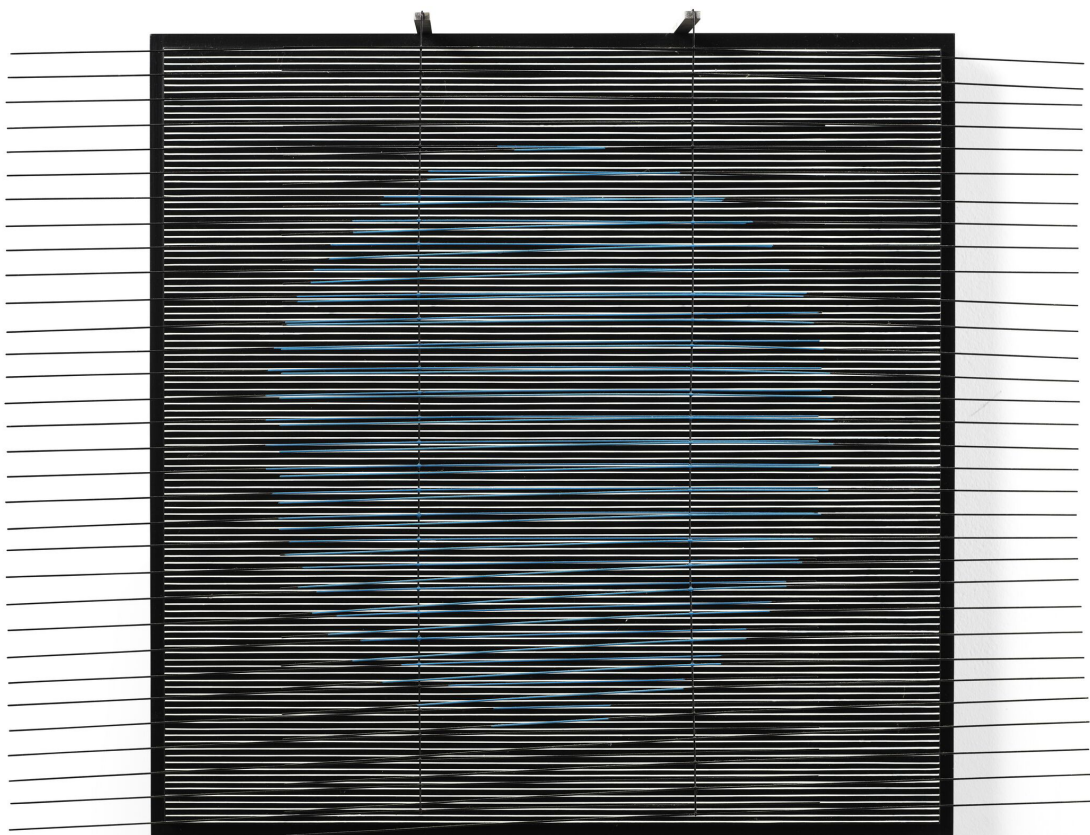
Jan Schoonhoven, 1969. © Adagp, Paris, 2025. Photo © Lothar Wolleh Estate, Berlin.

*Golfkarton* is closely linked to the 1964 exhibition "ZERO-0-Nul" at the Gemeentemuseum in The Hague, where the Nul Group showed alongside German ZERO members including Heinz Mack, Otto Piene and Günther Uecker. To set themselves apart, the Dutch artists created installations from found objects and industrial materials. On a visit to a paint factory in search of suitable media, Schoonhoven found a supply of folded, piled-up cardboard boxes, which echoed an earlier series of reliefs he had made in 1962. He was inspired to create a room-sized installation from corrugated cardboard, with the ordered ridges playing off against the passage of light and shadow. After the exhibition he created a number of reliefs further exploring this concept, including the present work.



Jan Schoonhoven, *Sans Titre*, 1964 *Installation*, Karton, Haags Gemeentemuseum (Kunstmuseum), La Haye, 1964. © Adagp, Paris, 2025. Photo © Tous droits réservés.





■ λ23 [LEARN MORE](#)

## JESÚS RAFAEL SOTO (1923-2005)

*Petit rond bleu*

signé, titré et daté "'PETIT ROND BLEU"  
Soto 1998' (au dos)  
huile sur panneau et tiges en métal  
53.5 x 66 x 17 cm.  
Réalisé en 1998.

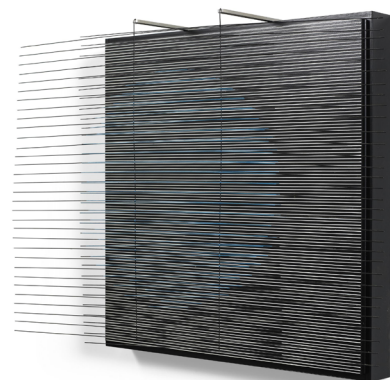
signed, titled and dated "'PETIT ROND BLEU"  
Soto 1998' (on the reverse)  
oil on panel and metal rods  
21½ x 26 x 6¾ in.  
Executed in 1998.

€40,000-60,000  
US\$46,000-68,000  
£35,000-52,000

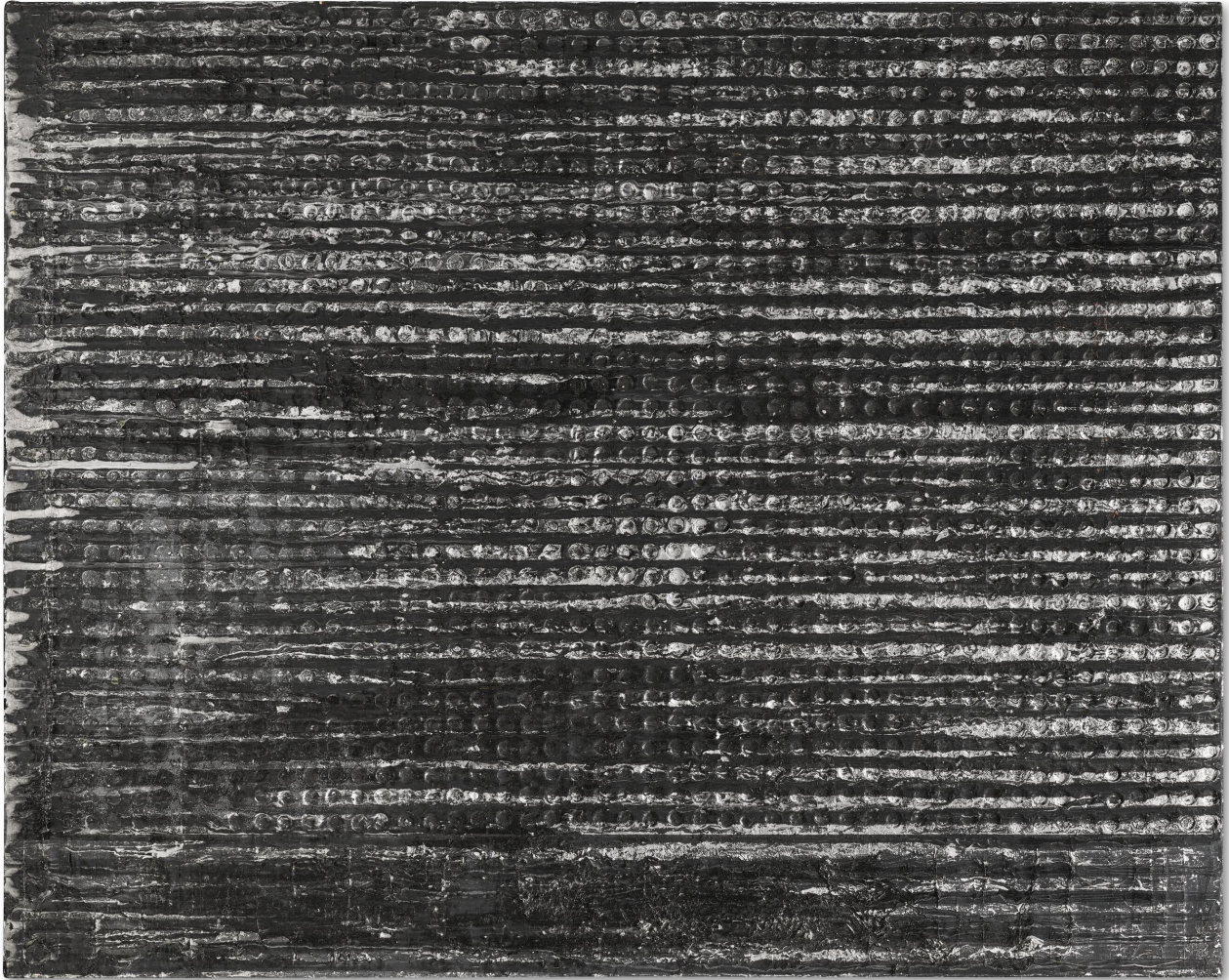
### PROVENANCE

Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1999)

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée  
par Le Comité Soto.



Vue alternative du lot.



λ24 [LEARN MORE](#)

## OTTO PIENE (1928-2014)

*Sans titre (Rasterbild)*

signé et daté 'Piene 57' (au dos)  
huile sur panneau monté sur toile  
80 × 100 cm.  
Peint en 1957.

signed and dated 'Piene 57' (on reverse)  
oil on panel mounted on canvas  
31½ × 39⅞ in.  
Painted in 1957.

€50,000-70,000  
US\$57,000-80,000  
£44,000-60,000

### PROVENANCE

Galerie Heimeshoff, Essen  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1984)

### EXPOSITION

Esslingen, Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen,  
*ZERO aus Deutschland: 1957-1966, Und heute*,  
décembre 1999-mars 2000, p. 270.

Prague, The City Gallery, *Otto Piene, The ZERO  
experience*, juin-septembre 2002.

Sienne, Palazzo delle Papesse, Via Di Citta, *ZERO  
1958-1968, Germania-Italia*, mai-septembre 2004.

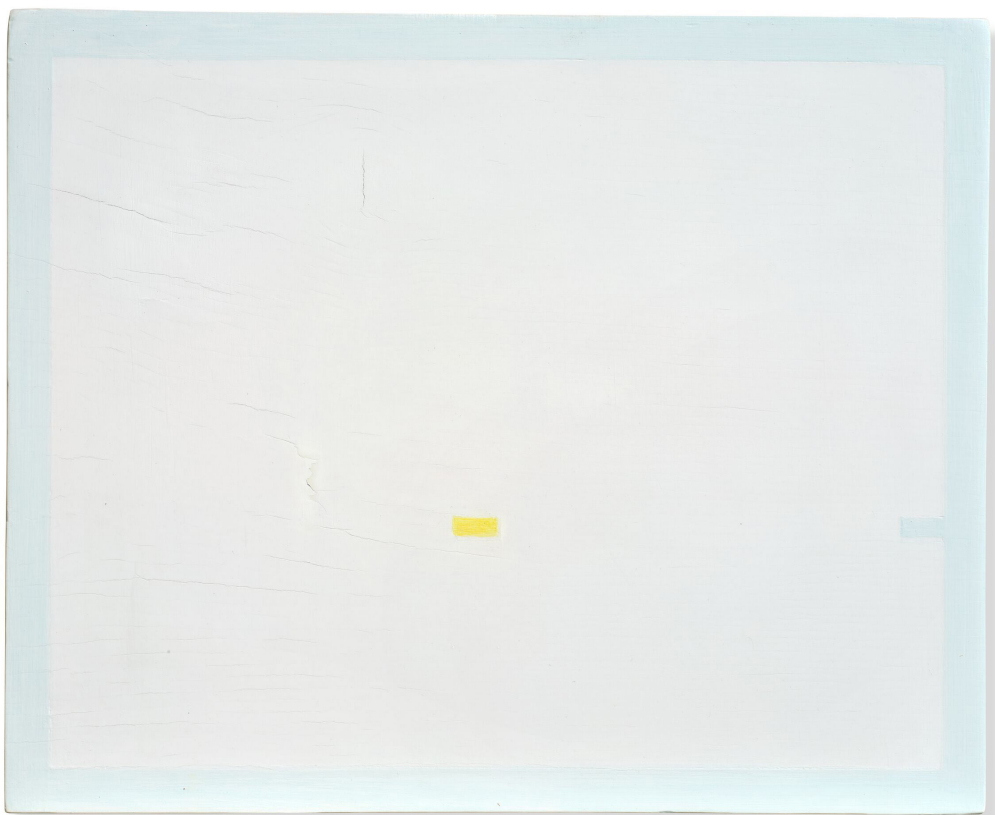
Düsseldorf, Museum Kunst Palast (avril-juillet);  
Saint Etienne, Musée d'art moderne (septembre-  
janvier); Berlin, Neue National Galerie (février),  
*ZERO, Internationale Künstler-Avantgarde der  
50er/60er*, 2006-2007.

Berlin, Neue Nationalgalerie, Deutsche Bank  
KunstHalle, *Otto Piene: More Sky*, juillet-août 2014.

Amsterdam, Stedelijk Museum (juillet-novembre);

Berlin, Martin-Gropius-Bau (mars-juin), *ZERO*, 2015  
(illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 528).





λ25 [LEARN MORE](#)

## ANTONIO CALDERARA (1903-1978)

*Spazio luce*

signé et inscrit 'al caro Giorgio Luciani in amicizia  
Antonio Calderara' (au dos)  
huile sur panneau  
22 x 27 cm.  
Peint en 1963..

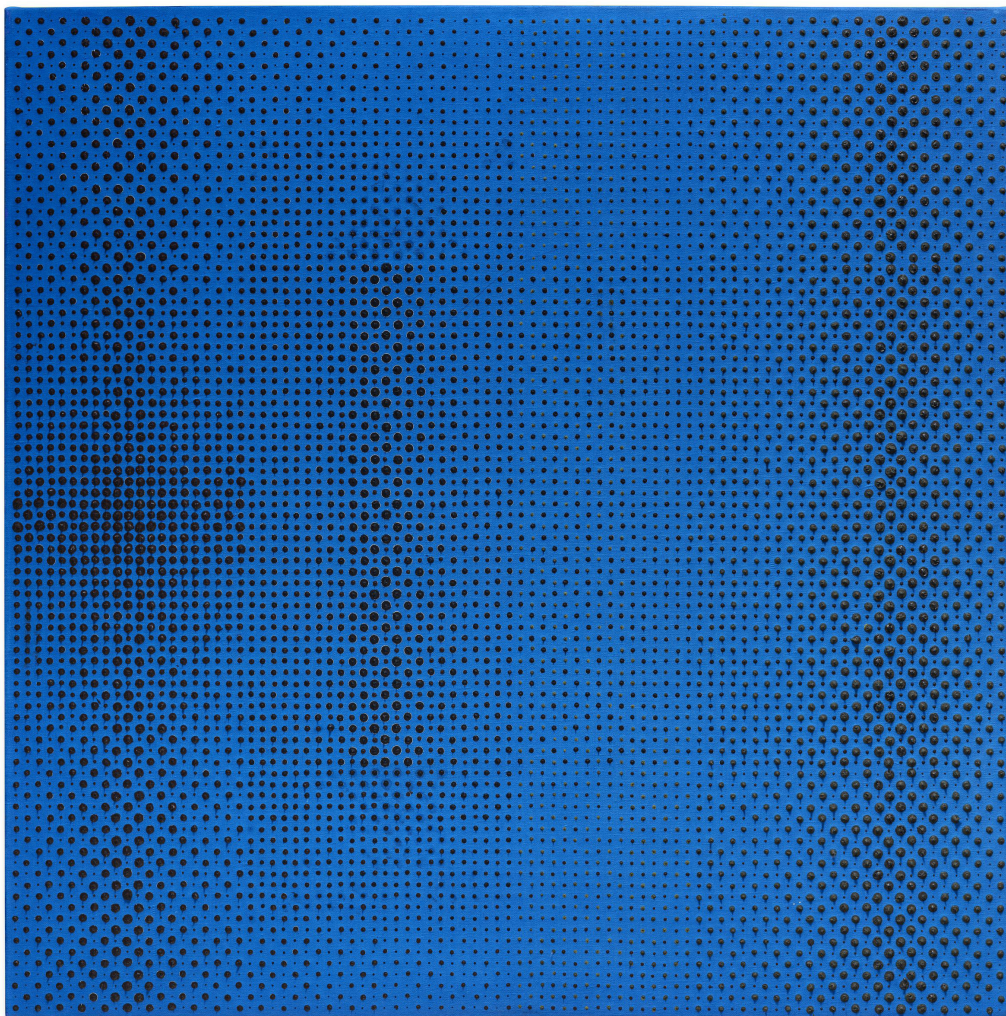
signed and inscribed 'al caro Giorgio Luciani  
in amicizia Antonio Calderara' (on the reverse)  
oil on panel  
8 $\frac{7}{8}$  x 10 $\frac{5}{8}$  in.  
Painted in 1963.

€6,000-8,000  
US\$6,900-9,100  
£5,200-6,900

### PROVENANCE

Collection G. Luciani, Italie  
Galleria Spriano, Omegna  
Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1992)

Cette œuvre est enregistrée à la Fondazione  
Antonio e Carmela Calderara, Milan, sous le  
No. 0564, et est accompagnée d'un photo-  
certificat.



λ26 [LEARN MORE](#)

## ALMIR MAVIGNIER (1925-2018)

*braun, schwarz, grün auf blau*

signé et daté 'Mavignier Almir 59' (au dos);  
signé et daté 'Almir Mavignier' (au dos du cadre  
et sur le châssis)  
huile sur toile  
90.4 x 90 cm.  
Peint en 1959.

signed and dated 'Mavignier Almir 59'  
(on the reverse); signed 'Almir Mavignier'  
(on the reverse of the frame and the stretcher)  
oil on canvas  
35 $\frac{5}{8}$  x 35 $\frac{5}{8}$  in.  
Painted in 1959.

€10,000-15,000  
US\$12,000-17,000  
£8,700-13,000

### PROVENANCE

Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart

### EXPOSITION

Hanovre, Kestner-Gesellschaft, *Almir Mavignier*,  
octobre-novembre 1968, No. 25.

Kiel, Stadtgalerie Kiel, *ZERO Deutschland*,  
mars-mai 2000.

Madrid, Museo Colecciones ICO, *ZERO de  
Alemania desde 1957 hasta 1966. Hoy también*,  
septembre-novembre 2000.

Esslingen, Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen,  
*ZERO aus Deutschland: 1957-1966, Und heute*,  
décembre 1999-mars 2000.

Cette œuvre a été authentifiée par l'Atelier Almir  
Mavignier, Hambourg. Nous remercions Delmar  
Mavignier pour les informations qu'il nous a  
transmises.



« LE BESOIN  
DE TROUVER DE  
NOUVEAUX MODES  
D'EXPRESSION EST  
ÉTROITEMENT LIÉ AU  
BESOIN D'ABSOLU. »  
ENRICO CASTELLANI

λ27 [LEARN MORE](#)

**ENRICO CASTELLANI  
(1930-2017)**

*Superficie nera No. 3*

signé, titré et daté "Enrico Castellani 1964  
'Superficie nera No. 3'" (au dos)  
acrylique sur toile façonnée  
100 × 70 cm.  
Peint en 1964.

signed, titled and dated "Enrico Castellani 1964  
'Superficie nera No. 3'" (on the reverse)  
acrylic on shaped canvas  
39 3/8 × 27 1/2 in.  
Painted in 1964.

€200,000-300,000  
US\$230,000-340,000  
£180,000-260,000

**PROVENANCE**

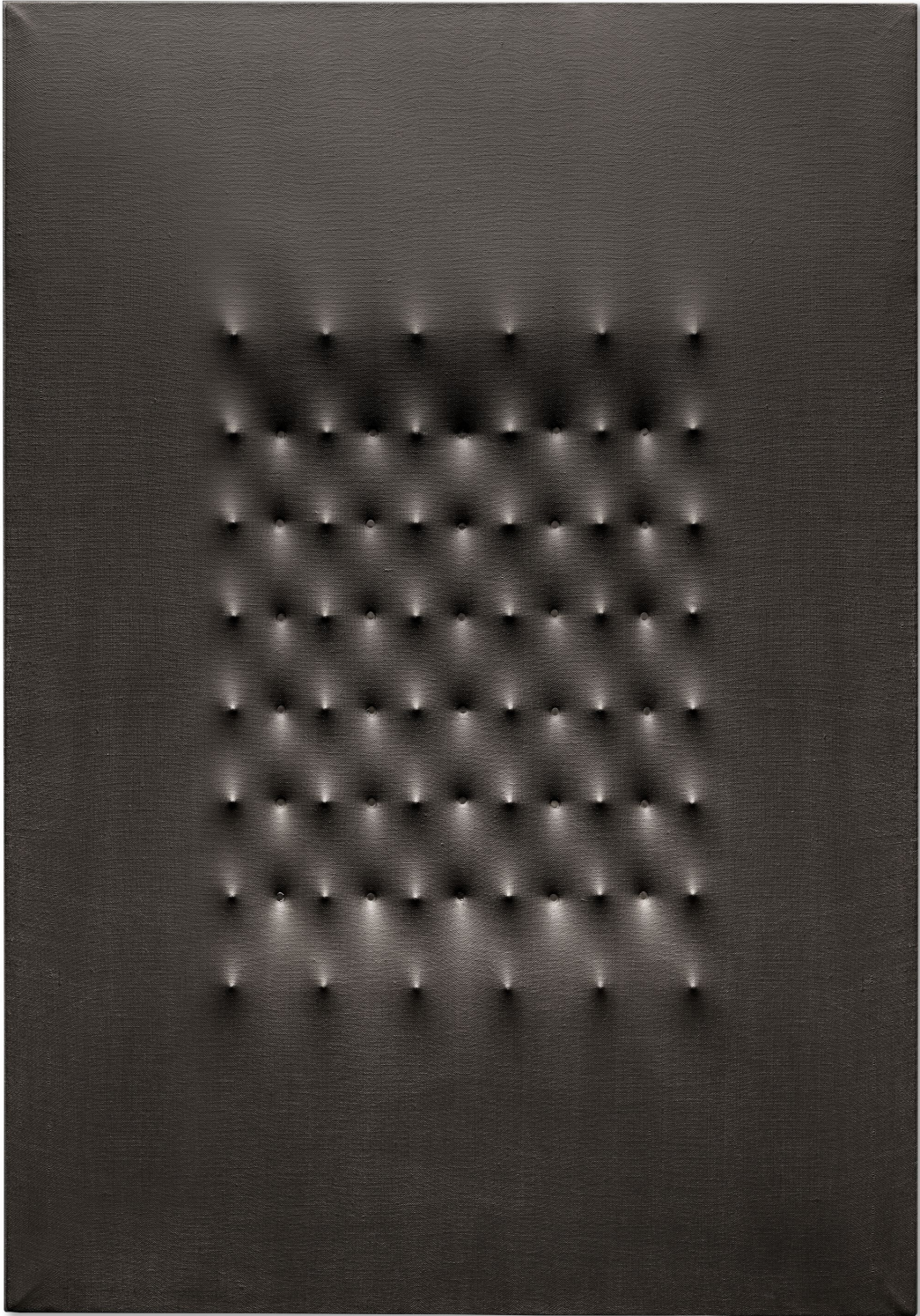
Galleria Dell'Ariete, Milan  
Galleria Notizie, Turin  
Galleria Eva Menzio, Turin  
Galleria Ippolito Simonis, Turin  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1993)

**EXPOSITION**

Florence, Palazzo Strozzi, *Seconda Mostra  
Mercato Nazionale di Arte Contemporanea*,  
mars-avril 1964.  
Esslingen, Galerie der Stadt Esslingen, Villa  
Merkel, *ZERO Italien. Azimut/Azimuth 1959/60  
in Mainland. Und heute. Castellani, Dadamaino,  
Fontana, Manzoni und italienische Künstler im  
Umkreis*, décembre 1995-février 1996

**BIBLIOGRAPHIE**

R. Wirz, F. Sardella, *Enrico Castellani. Catalogo  
ragionato Tomo secondo Opere 1955-2005*, Milan,  
2012, vol. II, No. 145 (illustré p. 351).





Dans *Superficie nera No. 3* (1964) d'Enrico Castellani, la toile se mue en un paysage de montagnes et de vallées lisse et noir comme du graphite. Ici, les jeux de lumière façonnent sans répétition la surface de l'œuvre comme le soleil se déplace sur la terre : lorsque le spectateur change de position par rapport à l'œuvre, les ombres portées s'agrandissent ou se réduisent. La toile n'a de cesse d'entrer en dialogue avec la lumière, l'espace et le temps.

À cheval entre la peinture et la sculpture, ce relief monochrome a été rendu possible par un processus bien précis : l'artiste a étiré la toile grâce à un cadre de bois et y a greffé une série de clous, créant un motif rythmique de reliefs et de creux en surface. Développée en parallèle des avancées technologiques liées à la conquête spatiale, la série des *Superfici* (ou « surfaces »), l'artiste atteint une rigueur « cosmique » du point de vue de sa pureté formelle. De l'œuvre jaillit ainsi un éclat doux et lustré, où chacune de ses saillies brille comme des étoiles dans l'immensité du ciel. Nous sommes alors en 1964, cinq ans après son tout premier *Superfici*, et Castellani fait alors l'objet d'une reconnaissance critique sur le plan international. Cette année-là, l'artiste présente trois *Superfici* à la Biennale de Venise et, en 1965, son travail fait partie de l'exposition révolutionnaire de l'Op Art, "The Responsive Eye", au MOMA de New York.

À la fin des années 1950, Castellani est devenu, avec son ami Piero Manzoni, une figure artistique majeure de Milan. Tous deux ont été influencés par les *buchi* perforés et les *tagli* entaillés de leur mentor Lucio Fontana. Selon les mots de ce dernier, ces « concepts spatiaux » constituaient déjà une réinvention radicale du plan de l'image. Dans leur sillage, les *Superfici* de Castellani, tout comme les *Achromes* de Manzoni, considèrent la toile comme un objet d'art autonome plutôt que comme un simple support. Castellani expérimente alors la souplesse de la toile, d'abord en comprimant des noisettes derrière un canevas tendu, puis en utilisant des clous pour façonner des compositions complexes en relief à la fois convexes et concaves. En 1959, il cofonde avec Manzoni la galerie Azimut, et tous deux créent son pendant littéraire : la revue *Azimuth*. L'effervescence artistique du Milan de l'époque permet à Castellani de rencontrer les artistes du Groupe ZERO basé à Düsseldorf, fondé par Heinz Mack et Otto Piene. Comme lui, ces créateurs recherchaient la lumière, l'espace et le temps comme les matières premières de leur production artistique.

L'année suivant la réalisation de cette œuvre, l'artiste et théoricien Donald Judd caractérise les « champs inchangés d'éléments en bas-relief » de Castellani dans un essai qui se positionne comme un véritable manifeste en faveur du minimalisme aux États-Unis (D. Judd, "Specific Objects, 1965", dans *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975*, Halifax, 1975, p. 184). Judd reconnaît les possibilités spatiales infinies de ces œuvres à mi-chemin entre peinture et sculpture. La formation

d'architecte de Castellani a façonné sa sensibilité aiguë à la lumière. Celle-ci se manifeste dans le clair-obscur profond et s'appuie sur la résistance de la traction de la toile. De cette manière, le plasticien transcende la matérialité de son support tout en capturant le caractère intangible de la lumière. Soucieux de libérer la peinture de la narration, le lexique novateur de Castellani réinvente ainsi radicalement l'écriture artistique.



Le Caravage (dit), Merisi da Caravaggio Michelangelo, *Narcissus*, 1599. Palais Barberini, Galerie d'Art antique, Rome. © SCALA, Florence - Courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo, Dist. GrandPalaisRmn/image Scala.

In Enrico Castellani's *Superficie nera No. 3* (1964) the canvas becomes a slick, graphite-black landscape of mountains and valleys. The play of light shapes and reshapes the surface like the sun moving across the earth. As the viewer shifts position in relation to the work, cast shadows loom large, morph, and recede, as the canvas enters a dialogue with light, space, and time.

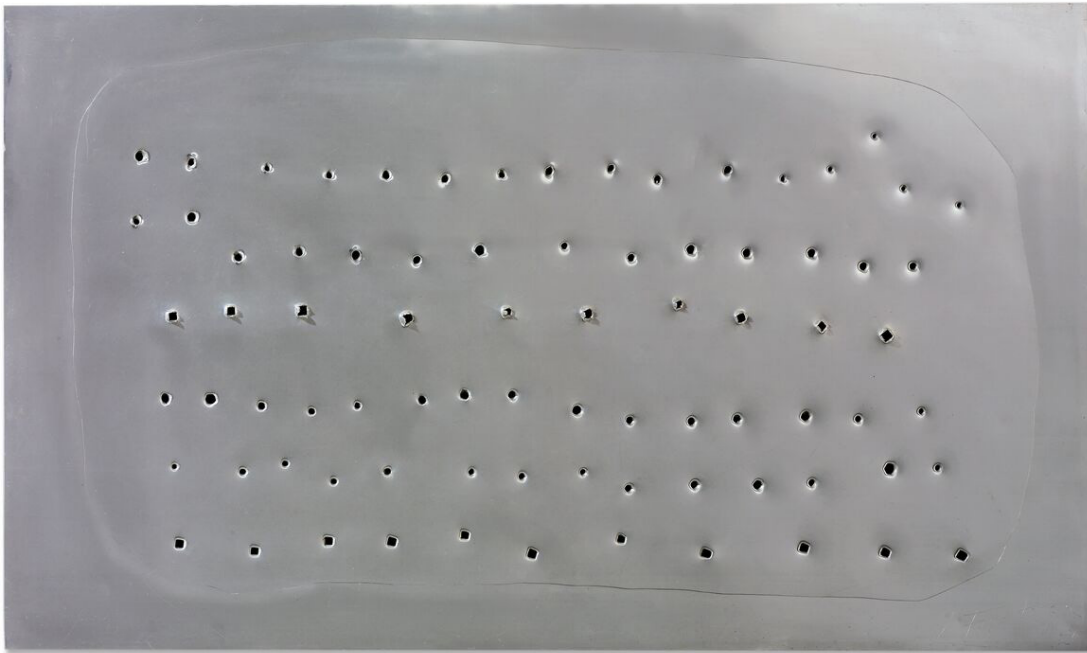
Straddling painting and sculpture, the monochromatic relief was created by stretching canvas over a grid of nails embedded within a specially crafted wooden frame. Castellani's rhythmic manipulation of the canvas into a pattern of peaks and troughs activates the artwork's surface of and foregrounds its materiality. Developed alongside the technological and scientific advancements of the Space Age, the intense formal purity of Castellani's defining series of *Superfici*, or 'surfaces', achieves a kind of cosmic rigour. The present work emits a soft, lustrous sheen, so that each of its crisp protrusions gleam like stars amid the vastness of the sky. At the time of its creation—five years after his very first *Superfici*—Castellani was the subject of international critical acclaim. He presented three *Superfici* that year at the Venice Biennale and in 1965 was included in the groundbreaking Op Art exhibition "The Responsive Eye" at the Museum of Modern Art, New York.

Along with his friend and contemporary Piero Manzoni, Castellani came of age as an artist in late-1950s Milan, in the aftermath of their mentor Lucio Fontana's decisive piercing of the canvas. Fontana's punctured *buchi* and sliced *tagli*—which he described as 'spatial concepts'—presented a radical reimagining of the picture plane. In their wake Castellani's *Superfici*, like Manzoni's *Achromes*, looked to the canvas as autonomous art object rather than mere support. Castellani experimented with its pliant, malleable materiality, first compressing hazelnuts behind a stretched canvas and later evolving the series into complex configurations of convex and concave pinpoints using nails. In 1959 he co-founded the avant-garde gallery *Azimut* with Manzoni, along with the corresponding publication *Azimuth*. Both ventures established Milan as a rich artistic locus, bringing Castellani into contact with the artists of the Düsseldorf-based Group ZERO, founded by Heinz Mack and Otto Piene. Like Castellani, these artists were looking to light, space, and time as the raw materials of artistic production.

The year after the present work was made, Donald Judd cited Castellani's 'unvaried fields of low relief elements' in an essay widely heralded as a manifesto for the burgeoning Minimalism movement in the United States

**"THE NEED TO FIND NEW MODES OF EXPRESSION IS CLOSELY LINKED TO THE NEED FOR THE ABSOLUTE."**  
ENRICO CASTELLANI

(D. Judd, "Specific Objects, 1965", in Donald Judd: Complete Writings 1959-1975, Halifax, 1975, p. 184). Judd recognised an important precursor to Minimalism in Castellani's *Superfici*, and the powerful spatial possibilities implicit to an artwork that was neither painting nor sculpture, but something in between. Indeed, with each encounter between artwork and viewer *Superficie nera No. 3* is revealed anew, rooted to a spatial and temporal specificity. Castellani's early training as an architect shaped his acute sensibility to light, which plays out in the deep *chiaroscuro* cast by the peaks and depressions of his *Superfici*. Drawing on the canvas's tensile strength, Castellani elevates the materiality of his medium while at the same time capturing the elusive, intangible quality of light. Concerned with unburdening painting from narrative or representation, Castellani's radical, defining lexicon presented a braille-like scripture of art for a new age.



Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, 1954. © Fondation Lucio Fontana, Milan/by SIAE/Adagp, Paris, 2025. Photo © Christie's Images.



λ28 [LEARN MORE](#)

## OTTO PIENE (1928-2014)

### *Rauchbild No. 3*

huile et suie sur toile  
80 × 100 cm.  
Réalisé en 1960.

oil and soot on canvas  
31½ × 39¾ in.  
Executed in 1960.

€50,000-70,000  
US\$57,000-80,000  
£44,000-60,000

#### PROVENANCE

Galerie Denise René Hans Meyer, Paris/Düsseldorf  
Rira Collection  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1986)

#### EXPOSITION

Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain,  
*ZERO International*, avril-juin 1998 (illustré en  
couleurs au catalogue d'exposition n.p.).  
Esslingen, Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen,  
*ZERO aus Deutschland: 1957-1966, Und heute*,  
décembre 1999-mars 2000, p. 271 (illustré  
au catalogue d'exposition p. 130; à l'envers).  
Kiel, Stadtgalerie Kiel, *ZERO Deutschland*,  
mars-mai 2000.  
Madrid, Museo Colecciones ICO, *ZERO de  
Alemania desde 1957 hasta 1966. Hoy también*,  
septembre-novembre 2000.  
Prague, The City Gallery, *Otto Piene, The ZERO  
experience*, juin-septembre 2002.  
Berlin, Martin-Gropius-Bau (septembre-janvier);  
Moscou, State Tretyakov Gallery (mars-juillet),  
*Berlin-Moskva, Moskau-Berlin, 1950-2000*,  
2003-2004.  
Düsseldorf, Museum Kunst Palast (avril-juillet);  
Saint Etienne, Musée d'art moderne (septembre-  
janvier); Berlin, Neue National Galerie (février),  
*ZERO, Internationale Kunstler-Avantgarder der  
50er/60er*, 2006-2007.  
Berlin, Neue Nationalgalerie, Deutsche Bank  
KunstHalle, *Otto Piene: More Sky*, juillet-août 2014.  
Amsterdam, Stedelijk Museum (juillet-novembre);  
Berlin, Martin-Gropiu-Bau (mars-juin), *ZERO*, 2015  
(illustré en couleurs au catalogue d'exposition  
pp. 432 et 528).





« MÊME LORSQUE VOUS,  
SPECTATEUR, ARPENTEREZ  
LE MONDE QUE J'AI CRÉÉ...  
LA LUMIÈRE ET L'ESPACE INHÉRENTS  
À MES ŒUVRES DÉGAGERONT UN  
SILENCE ÉMOUVANT DONT JE SERAI  
AUSSI CRÉATEUR. »  
FRANCESCO LO SAVIO

■ λ29 [LEARN MORE](#)

## FRANCESCO LO SAVIO (1935-1963)

*Metallo nero opaco uniforme*

peinture sur relief en métal  
105 x 83 x 11.5 cm.  
Peint en 1960.

paint on metal relief  
41 $\frac{3}{8}$  x 32 $\frac{5}{8}$  x 4 $\frac{1}{2}$  in.  
Painted in 1960.

€100,000-150,000  
US\$120,000-170,000  
£87,000-130,000

### PROVENANCE

Collection F. Strini, Rome  
Galleria Eva Menzio, Turin  
Galleria Ippolito Simonis, Turin  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1993)

### EXPOSITION

Rome, Galleria La Salita, *Opere 1958-1962*,  
novembre 1967.  
Milan, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea di  
Milano, *Francesco Lo Savio*, mars-avril 1979, p. 70,  
No. 50 (illustré au catalogue d'exposition p. 35).  
Esslingen, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel,  
*ZERO Italien. Azimut/Azimuth 1959/60 in Mainland.*  
*Und heute. Castellani, Dadamaino, Fontana,*  
*Manzoni und italienische Künstler im Umkreis,*  
décembre 1995-février 1996, p. 209.  
Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain,  
*ZERO International*, avril-juin 1998 (illustré au  
catalogue d'exposition).

### BIBLIOGRAPHIE

G. Celant, *Francesco Lo Savio Spazio e Luce*, Turin,  
1975, p. 161, No. 38 (illustré).  
G. Celant, *Francesco Lo Savio: Raum-Licht*,  
catalogue d'exposition, Kunsthalle, Bielefeld, 1986,  
No. 55 (illustré p. 112).





**A**u cours de sa brève carrière artistique, qui s'est étalée de 1959 à sa mort en 1963, à l'âge de vingt-huit ans, Francesco Lo Savio a créé des œuvres poétiques anticipant le minimalisme et l'art conceptuel. *Metallo nero opaco uniforme* (1960) appartient à sa célèbre série de *Metalli* («métaux»). Son titre simple et descriptif – «Métal noir, opaque, uniforme» – désigne ces pièces métalliques produites mécaniquement et recouvertes d'acrylique noir mat. Ici, deux plans verticaux peu profonds en forme de V dépassent d'un plan noir plat. Le noir est si dense et si peu brillant que l'œil a du mal à situer les formes dans l'espace, alors même qu'elles projettent des ombres changeantes en fonction de la lumière ambiante. Présentée pour la première fois lors de l'exposition posthume consacrée à Lo Savio en 1967 à la Galleria La Salita, à Rome, *Metallo nero opaco uniforme* a depuis été largement exposé, notamment dans le cadre des expositions «ZERO Italien. Azimut/ Azimuth 1959/60 in Mainland» à la Galerie der Stadt Esslingen (1995-1996) et «ZERO International» au Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice (1998).

Né à Rome, Lo Savio est le demi-frère de l'artiste pop Tano Festa. Sa pratique s'inscrit dans celle de toute une génération d'après-guerre qui compte aussi Enrico Castellani et Piero Manzoni, eux-mêmes influencés par le Spatialisme de Lucio Fontana. Comme eux, Lo Savio rejette le geste, l'émotion et la subjectivité au profit d'expériences directes avec la lumière et de l'espace. Il crée ainsi des œuvres qui ne sont ni des peintures ni des sculptures, préfigurant les «objets spécifiques» défendus plus tard par le minimaliste américain Donald Judd.

Formé à l'architecture et au design industriel, Lo Savio s'intéresse à l'objet d'art en tant que présence conceptuelle et sociale : l'expression pure d'une idée qui active également la conscience du spectateur de son environnement. Travaillant avec des matériaux industriels austères, il cherche à créer des expériences perceptives qui sondent la relation entre le corps humain et son environnement.

Lo Savio a exploré la lumière et le statut d'objet à travers plusieurs séries, notamment les *Filtri di Luce* («Filtres de lumière») constitués de couches de papier translucide, et les *Articolazioni totali* («Articulations totales»), qui placent des feuilles de métal incurvées à l'intérieur de boîtes carrées en béton. Cependant, ses *Metalli*, distillent sa philosophie dans ses termes les plus profonds et les plus mystérieux. «Le noir de Lo Savio, dans sa solitude mélancolique, sa masse visuelle et son opacité étudiée, est clairement destiné à porter notre appréhension des «Métaux» au-delà du domaine du substantiel», écrit Jon Thompson. «Formellement parlant, ils semblent s'ouvrir au spectateur, mais en tant que présences métaphoriques, ce sont des choses compactes, cristallines, dures et durables.» (J. Thompson, "Light and Space: Time and Matte", in *Francesco Lo Savio*, catalogue d'exposition PEER, Londres, 2001, p. 11).



Donald Judd, *Sans titre*, 1985 (85-9 LIPPINCOTT), 1985.  
© Judd Foundation/Adagp, Paris, 2025. Photo  
© Christie's Images.

**I**n a brief artistic career, which lasted from 1959 until his death at the age of twenty-eight in 1963, Francesco Lo Savio created a unique body of work that anticipated the poetics of Minimalism and Conceptual Art. *Metallo nero opaco uniforme* (1960) is an example of his defining series of *Metalli*, or 'Metals'. Its descriptive title—'Black metal, opaque, uniform'—applies to all of these machine-made metal reliefs, which are coated in seamless, matt black acrylic. Here, two vertical planes bent into shallow V-shapes protrude from a flat black plane. The black is so dense and lustreless that the eye struggles to pin the forms down in space, even as they cast shifting shadows according to the ambient light. Debuted in Lo Savio's posthumous 1967 exhibition at Galleria La Salita, Rome, the present work has since been widely exhibited, appearing in shows "ZERO Italian. Azimut/ Azimuth 1959/60 in Mainland" at the Galerie der Stadt Esslingen (1995-1996) and and "Zéro International" at the Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice (1998).

Born in Rome, Lo Savio was the half-brother of the Italian Pop artist Tano Festa, and his own practice relates to the outlook of a post-war generation that included Enrico Castellani and Piero Manzoni, who were themselves influenced by the Spatialism of Lucio Fontana. Like these artists, Lo Savio rejected gesture, emotion and subjectivity in favour of direct, pared-back experiences of light and space, and created works that were neither paintings nor sculptures, foreshadowing the 'specific objects' later championed by the American Minimalist Donald Judd. With a background in architecture and industrial design, Lo Savio was interested in the art object as both a conceptual and social presence: the pure expression of an idea which also activated the viewer's awareness of their dynamic environment. Working with austere industrial materials, he sought to create enigmatic perceptual experiences that probed the relationship between the human body and its surroundings.

Lo Savio explored light and objecthood in several distinct series, including the *Filtri di Luce* ('Filters of Light') made from layers of translucent paper, and the *Articolazioni totali* ('Total Articulations'), which set curved metal sheets inside square concrete boxes. His *Metalli*, however, distil his philosophy in its most profound and mysterious terms. '... Lo Savio's black, in its melancholic solitariness, visual mass and studied opacity, is clearly intended to carry our apprehension of the "Metals" beyond the realm of the substantial altogether', writes Jon Thompson. '... Formally speaking, they seem to be opening themselves up to the viewer, but as metaphoric presences they are compacted, crystalline, hard and enduring things' (J. Thompson, "Light and Space: Time and Matter", in Francesco Lo Savio, exhibition catalogue, PEER, London, 2001, p. 11).



Francesco Lo Savio dans son atelier, 1962.  
© Tous droits réservés.

**“EVEN WHEN YOU, THE SPECTATOR,  
SHALL WALK ALL AROUND THE  
WORLD I HAVE CREATED...  
MY PLASTIC DRAMAS OF LIGHT AND  
SPACE SHALL UNFOLD IN A SPATIAL  
SILENCE OF MY FABRICATION”  
FRANCESCO LO SAVIO**



« LA CONTRIBUTION DE L'ART  
CINÉTIQUE À L'ART UNIVERSEL  
EST CELLE DE CRÉER UN  
SPECTATEUR QUI PARTICIPE  
À L'ŒUVRE. D'UNE ATTITUDE  
PASSIVE ET CONTEMPLATIVE,  
IL PASSE À UNE ATTITUDE ACTIVE  
ET PARTICIPATIVE. »

CARLOS CRUZ-DIEZ

λ30 [LEARN MORE](#)

**CARLOS CRUZ-DIEZ  
(1923-2019)**

*Physichromie No. 1242*

signé, titré, daté et situé "'PHYSICHROMIE No.  
1242" CRUZ-DIEZ PARIS 1986' (au dos)  
sérigraphie sur aluminium et lamelles d'aluminium  
100.8 × 101.5 cm.  
Réalisée en 1986, cette œuvre est unique.

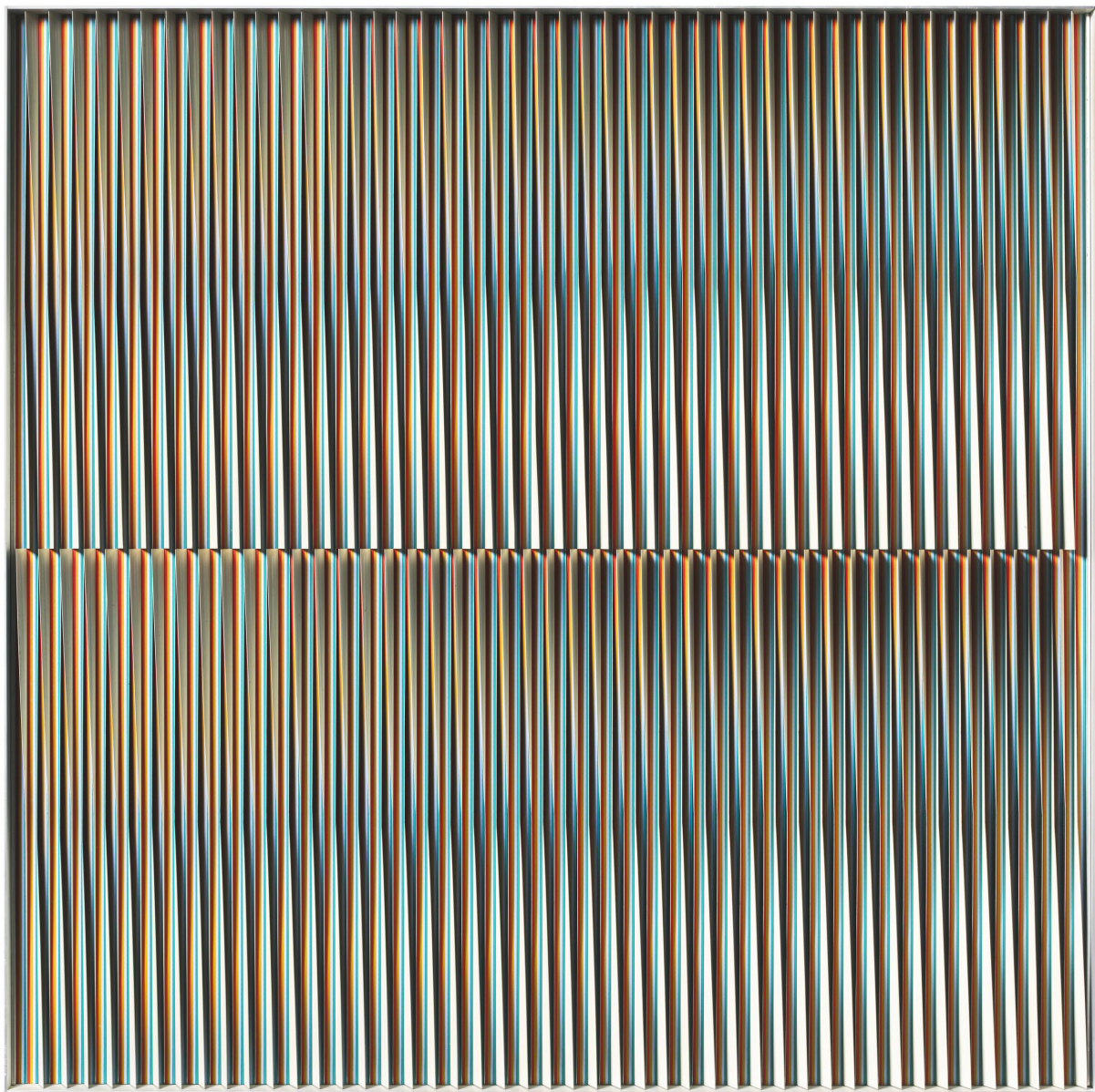
signed, titled, dated and located  
"'PHYSICHROMIE No. 1242" CRUZ-DIEZ PARIS  
1986' (on the reverse)  
silkscreen on aluminum and aluminum inserts  
39<sup>5</sup>/<sub>8</sub> × 40 in.  
Executed in 1986, this work is unique.

€80,000-120,000  
US\$91,000-140,000  
£69,000-100,000

**PROVENANCE**

Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat  
d'authenticité de l'Atelier Cruz-Diez, Paris.







■ **λ31** [LEARN MORE](#)

## GÜNTHER UECKER (NÉ EN 1930)

### *Narbe I*

signé, titré, daté et inscrit 'Uecker 66  
'Narbe' Schlachtfeld 1966 (Diagonale Struktur)  
Sandlinien' (au dos)  
acrylique et clous sur toile montée sur panneau  
70.5 × 70.5 × 4.5 cm.  
Réalisé en 1966.

signed, titled, dated and inscribed 'Uecker 66  
'Narbe' Schlachtfeld 1966 (Diagonale Struktur)  
Sandlinien' (on the reverse)  
acrylic and nails on canvas mounted on panel  
27¾ × 27¾ × 1¾ in.  
Executed in 1966.

€150,000-200,000  
US\$180,000-230,000  
£130,000-170,000

#### PROVENANCE

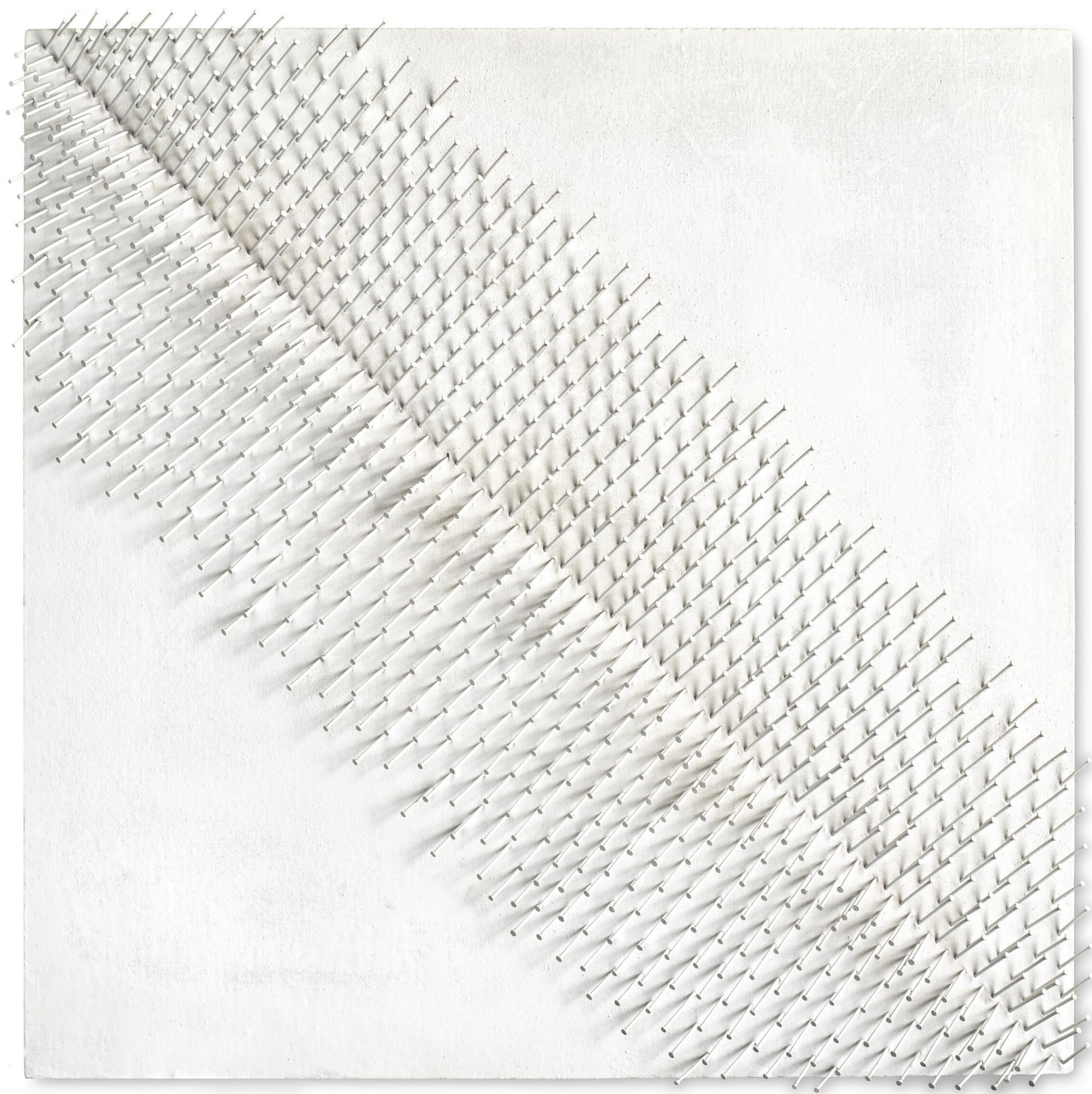
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis directement auprès de l'artiste en 1989)

#### EXPOSITION

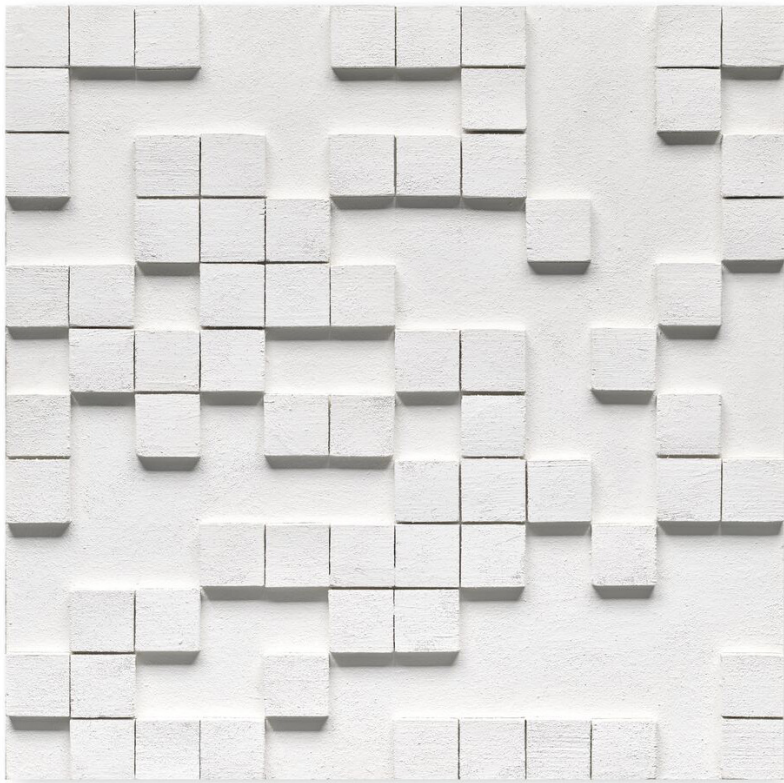
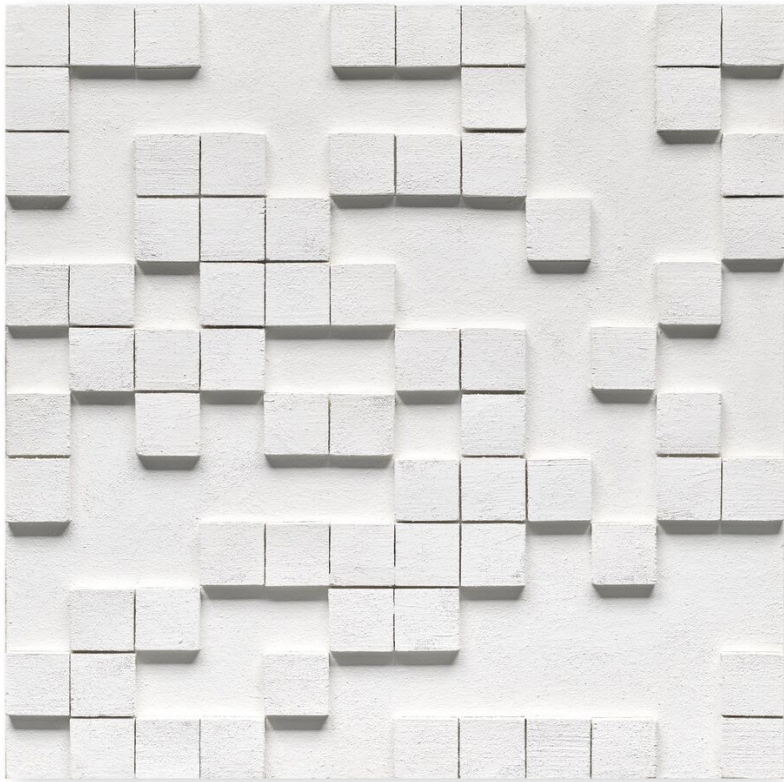
Bottrop, Quadrat Bottrop Moderne Galerie,  
*Günther Uecker, Retrospektive*, avril-mai 1985.  
Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung,  
*Günther Uecker*, juin-août 1993.  
Esslingen, Galerie der Stadt Esslingen, *ZERO aus  
Deutschland: 1957-1966, Und heute*, décembre  
1999-mars 2000, p. 272 (illustré au catalogue  
d'exposition p. 157).

Cette œuvre est enregistrée aux archives Günther  
Uecker sous le No. GU.66.012 et sera incluse au  
prochain catalogue raisonné de l'artiste en cours  
de préparation.









λ32 [LEARN MORE](#)

## HERMAN DE VRIES (NÉ EN 1931)

*Random objectivation*  
(ensemble de deux œuvres)

(i) signé, titré et daté 'Herman de Vries "random objectivation" 1964 (au dos)  
(ii) signé, titré et daté 'Herman de Vries June Aug 1964 "random objectivation"' (au dos)  
acrylique et assemblage de bois sur panneau  
60 × 60 cm. (chaque)  
Réalisés en 1964.

(i) signed, titled and dated 'Herman de Vries "random objectivation" 1964 (on the reverse)  
(ii) signed, titled and dated 'Herman de Vries June Aug 1964 "random objectivation"' (on the reverse)  
acrylic and assembly of wood on panel  
23½ × 23½ in. (each)  
Executed in 1964.

€30,000-50,000  
US\$35,000-58,000  
£26,000-43,000

### PROVENANCE

(i) Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1988)

(ii) Collection Hans et Kathi Liechti, Suisse  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci)

### EXPOSITION

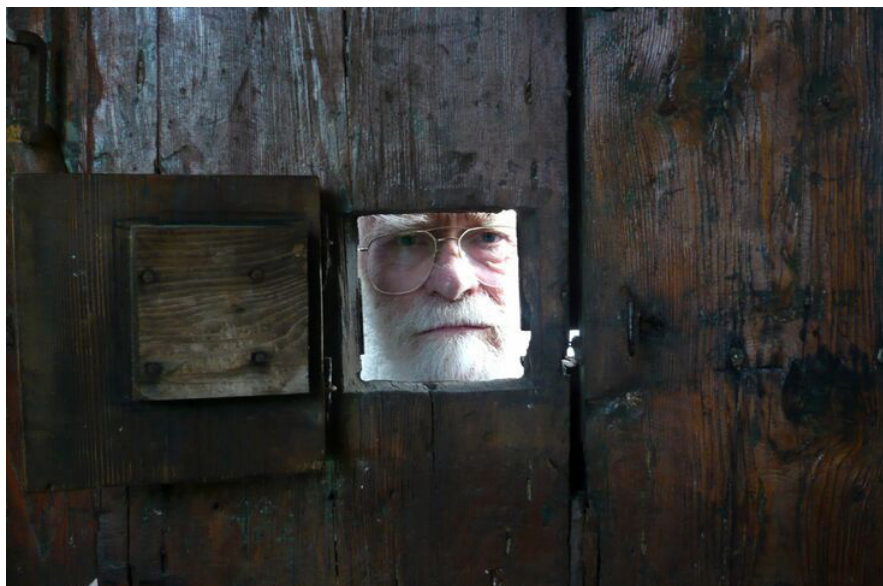
(ii) Zurich, Kunsthaus Zurich, *ZERO, Bildvorstellungen, einer europäischen Avantgarde, 1958-1964*, mai-août 1979, p. 154, No. 189.  
(ii) Düsseldorf, Galerie Schoeller, *GRUPPE ZERO*, septembre-novembre 1988, p. 96 (exposé illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 97).

Ces œuvres sont enregistrées à La Fondation Herman de Vries sous le No. 1964.062.5A-B et seront incluses au catalogue raisonné en cours de réalisation.

**R**andom Objectivation d'Herman de Vries est un exemple emblématique de diptyque issu de sa célèbre série artistique basée sur le hasard. Herman de Vries a produit ces dessins et œuvres en relief pendant plus d'une décennie, utilisant comme point de départ des séquences aléatoires de nombres tirées d'un ouvrage sur les méthodes statistiques en biologie. Ayant suivi une formation initiale en horticulture, de Vries a commencé sa recherche plastique dans les années 1950. Il travaillait à l'époque comme chercheur à l'Institut néerlandais de recherche biologique de terrain (ITBON, Arnhem) et utilisait ces séquences pour mener des expériences centrées sur les réseaux écologiques. Ses « objectivations aléatoires » ont été produites entre 1962 et 1975, puis l'artiste a commencé à s'intéresser aux structures inhérentes à la nature elle-même.

Membre du groupe ZERO durant les années 1960, Herman de Vries partageait avec Otto Piene et Heinz Mack un projet artistique similaire. Au lendemain de la guerre, ces artistes se tournèrent vers l'art en tant que *tabula rasa* – la simplicité des lignes et la pureté de la blancheur de la patine de *Random Objectivation* en témoignent. Cette œuvre a été montrée lors de d'une exposition importante du groupe «ZERO Bildvorstellungen, einer europäischen Avantgarde, 1958-1964», au Kunsthaus de Zurich en 1979.

L'objectivité scientifique est au cœur de la pratique du plasticien néerlandais. Convaincu que l'art est une forme d'«information visuelle», de Vries est à la recherche d'un mode de création objectif, loin de toute implication personnelle. Les séquences utilisées comme base pour la présente œuvre proviennent d'un tableau figurant dans l'ouvrage de Ronald Fischer et Frank Yates— *Statistical tables for biological, agricultural and medical research*— publié en 1938, qui contenait des milliers de paires de nombres générés de manière aléatoire. Dans un article rédigé l'année précédant l'exécution de la présente œuvre, de Vries a expliqué sa méthode de travail: «J'ai commencé à lire les nombres à partir d'un point du tableau choisi au hasard, et j'ai donné une "valeur" à chaque chiffre. De cette manière, j'ai obtenu des résultats qui étaient acceptables pour le spectateur et qui donnaient l'impression qu'ils étaient destinés à l'art.» (H. de Vries, *Random objectivations*, 1963). Ainsi, *Random Objectivation* évoque de manière singulière les origines aléatoires de sa création, dans laquelle chaque résultat est subordonné à la possibilité d'un autre.



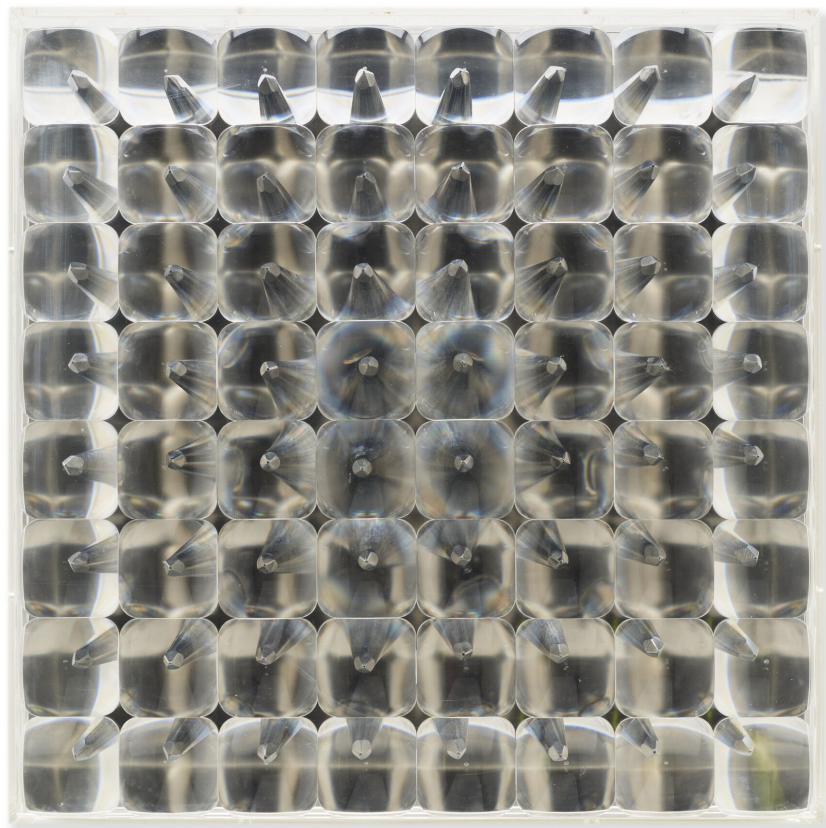
Herman de Vries. Photo © Joana Schwender/Studio Herman de Vries, 2015.

**H**erman de Vries' Random objectivation is a striking diptych example from the artist's celebrated series of chance-based works. Emblematic within the artist's practice, de Vries produced this series of drawings and reliefs for over a decade, using random sequences of numbers taken from a book on statistical methods for biology as a point of departure for each. Trained initially as a horticulturist before he began making art in the 1950s, at the time de Vries was working as a researcher at the Dutch Institute for Biological Field Research (ITBON, Arnhem), and was using these sequences to conduct biological experiments and evaluations centred on ecological networks. De Vries' Random objectivations were produced between 1962 and 1975, after which he began to look to the patterns of relationality found within the structures of the natural world.

A member of the ZERO group throughout the 1960s, de Vries' artistic project aligned with that of other members such as Otto Piene and Heinz Mack. In the aftermath of the war these artists turned collectively to art as a *tabula rasa*, captured in the present work's simplicity of line and pure white patina. The present work was included an important exhibition of the group: "ZERO Bildvorstellungen, einer europäischen Avantgarde, 1958-1964", at the Kunsthaus Zurich in 1979.

A scientific objectivity underlies de Vries' wider practice. Related to his insistence on a depersonalised mode of creation was his belief in art as a form of 'visual information'. The sequences used as a basis for the present work were taken from a table within Ronald Fischer and Frank Yates' *Statistical tables for biological, agricultural and medical research*, published in 1938, which contained thousands of pairs of randomly generated numbers. In an article written the year prior to the execution of the present work, de Vries explained his working process: 'I started reading the numbers from a haphazardly chosen point of the table, and gave a 'value' to each digit. Value here means: a colour, gluing on a square or leaving it out, etc. in this way I obtained results which were acceptable for the spectator and gave the impression that they were intended as art' (Herman de Vries, *Random objectivations*, 1963). The twinned format of Random objectivation speaks poignantly to the chance-based origins of its creation, in which each outcome is contingent on the possibility of another.





■ **λ33** [LEARN MORE](#)

**ADOLF LUTHER  
(1912-1990)  
ET GÜNTHER UECKER  
(NÉ EN 1930)**

*Luther-Wecker-Objekt*

signé et daté 'Luther 72 Uecker 68' (au dos)  
clous, métal, lentilles et boîte en Plexiglass  
sur panneau; en soixante-six éléments  
50 x 50 x 18.5 cm.  
Réalisé en 1968-1972.

signed and dated 'Luther 72 Uecker 68'  
(on the reverse)  
nails, metal, lenses and Plexiglass box on panel;  
in sixty six elements  
19<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 19<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 7<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.  
Executed in 1968-1972.

€20,000-30,000  
US\$23,000-34,000  
£18,000-26,000

**PROVENANCE**

Vente anonyme, Villa Grisebach Auktionen, Berlin,  
27 mai 2000, lot 358  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis lors de cette vente)

Cette œuvre est enregistrée aux archives Günther  
Uecker sous le No. GU.72.049.2 et sera incluse au  
prochain catalogue raisonné de l'artiste en cours  
de préparation.



■ λ34 [LEARN MORE](#)

## ADOLF LUTHER (1912-1990)

*Glaslinsenobjekt*  
(*Energetische Plastik*)

signé et daté 'Luther 1968/80' (au dos)  
lentilles de verre, miroir et Plexiglass sur panneau  
83.3 × 83.3 cm.  
Réalisé en 1968-1980.

signed and dated 'Luther 1968/80' (on the reverse)  
glass lenses, mirrors and Plexiglass on panel  
32¾ × 32¾ in.  
Executed in 1968-1980.

€10,000-15,000  
US\$12,000-17,000  
£8,700-13,000

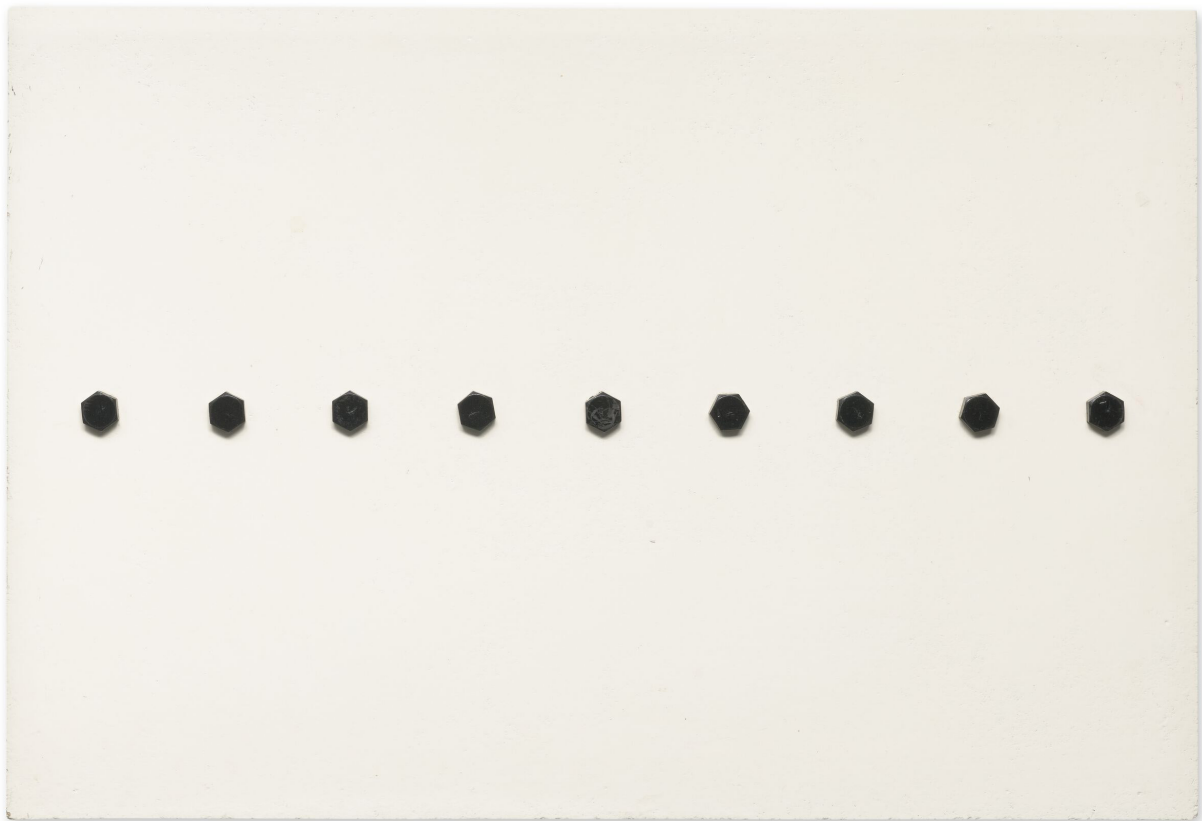
### PROVENANCE

Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis directement auprès de l'artiste en 1981)

### EXPOSITION

Esslingen, Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen,  
*ZERO aus Deutschland: 1957-1966, Und heute*,  
décembre 1999-mars 2000, p. 269 (illustré au  
catalogue d'exposition p. 200).





λ35 [LEARN MORE](#)

## ARMANDO (1929-2018)

### *9 Bolzen auf Weiß 2/61*

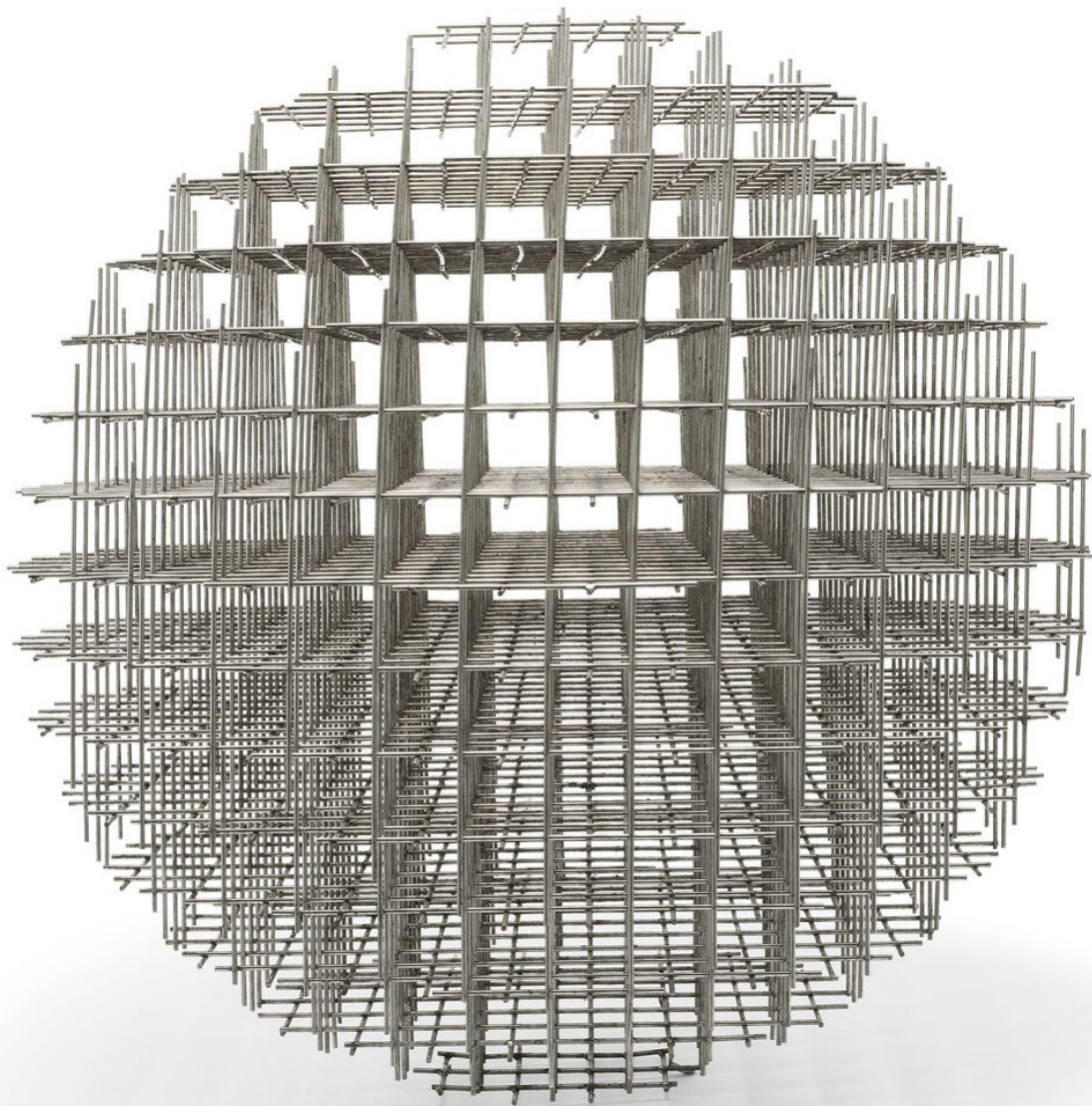
signé et daté 'ARMANDO 2/61' (au dos)  
 huile et boulons en métal peints sur panneau  
 62.2 x 90.5 x 3.4 cm.  
 Réalisé en 1961.

signed and dated 'ARMANDO 2/61'  
 (on the reverse)  
 oil and painted metal bolt on panel  
 24½ x 35⅝ x 1⅜ in.  
 Executed in 1961.

€10,000-15,000  
 US\$12,000-17,000  
 £8,700-13,000

#### PROVENANCE

Galerie Neher, Essen  
 Galerie Schoeller, Düsseldorf  
 Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
 (acquis auprès de celle-ci en 1994)



## ■ λ36 LEARN MORE

### FRANÇOIS MORELLET (1926-2016)

#### *Sphère trames*

acier inoxydable  
130 × 130 × 130 cm.

Conçue en 1962 et réalisée en 1967, cette œuvre est le numéro un d'une édition de six exemplaires.

stainless steel  
51⅞ × 51⅞ × 51⅞ in.

Conceived in 1962 and executed in 1967, this work is number one from an edition of six.

€40,000-60,000  
US\$46,000-68,000  
£35,000-52,000

#### PROVENANCE

Galerie Hans Mayer, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1989)

#### EXPOSITION

Krefeld, Galerie Denise René Hans Mayer,  
*Participation, à la recherche d'un nouveau spectateur: Groupe de recherche d'art visuel: Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral*, février-mars 1968, p. 12, No. 52 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition p. 50).  
New York, Brooklyn Museum, *François Morellet: Systems*, janvier-mars 1985, No. 19 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition p. 8).

Japon, The Hakone Open-Air Museum, Collections permanentes (un autre exemplaire exposé).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives François Morellet sous le No. 62008. Elle est accompagnée d'un certificat d'authenticité de l'artiste daté du 22 avril 1990.





■ **λ37** [LEARN MORE](#)

## ARMAN (1928-2005)

*Sans titre*

signé 'Arman' (en bas à droite)  
accumulation de violons et d'archets cassés  
dans du Plexiglass  
100 × 50 × 11.3 cm.  
Réalisée vers 1970, cette œuvre est unique.

signed 'Arman' (lower right)  
accumulation of broken violins and bows in Plexiglass  
39 $\frac{3}{8}$  × 19 $\frac{5}{8}$  × 4 $\frac{1}{2}$  in.  
Executed *circa* 1970, this work is unique.

€15,000-20,000  
US\$18,000-23,000  
£13,000-17,000

### PROVENANCE

Galerie Dieter Häcker, Stuttgart  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1980)

Cette œuvre est enregistrée dans les archives du Studio  
Arman de New York sous le No. APA# 8208.70.170.

■ **λ38** [LEARN MORE](#)

## EQUIPO CRÓNICA (1964-1981)

*Alegoría futurista*

signé et daté '-EQUIPO CRÓNICA 75-'  
(en bas à droite)  
acrylique sur toile  
150 × 150 cm.  
Peint en 1975.

signed and dated '-EQUIPO CRÓNICA 75-'  
(lower right)  
acrylic on canvas  
59 × 59 in.  
Painted in 1975.

€30,000-50,000  
US\$35,000-57,000  
£26,000-43,000

### PROVENANCE

Atelier de l'artiste, Valence  
Galería Juana Mordó, Madrid (acquis en 1976)  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1977)

### EXPOSITION

Madrid, Galería Juana Mordó, *Equipo Crónica*, mai 1976  
(illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 38).

### BIBLIOGRAPHIE

M. Dalmace, *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976, Recherche et récupération d'une identité*, Paris, 1988, p. 509.  
M. Dalmace, *Equipo Crónica, Catálogo Razonado*, Valence, 2002, p. 616, No. 16 (illustré en couleurs p. 321).







λ39 [LEARN MORE](#)

## PETER ROEHR (1944-1968)

*Sans titre (FO-44)*

signé sur une étiquette de l'artiste 'Peter Roehr'  
(au dos); et avec l'étiquetage de l'Estate 'FO-44'  
(au dos)

papier en plastique

79.6 x 84.8 cm.

Réalisé en 1965.

signed on an artist's label 'Peter Roehr'  
(on the reverse); and with Estate label 'FO-44'  
(on the reverse)

paper in plastic

31 $\frac{3}{8}$  x 33 $\frac{3}{8}$  in.

Executed in 1965.

€20,000-30,000

US\$23,000-34,000

£18,000-26,000

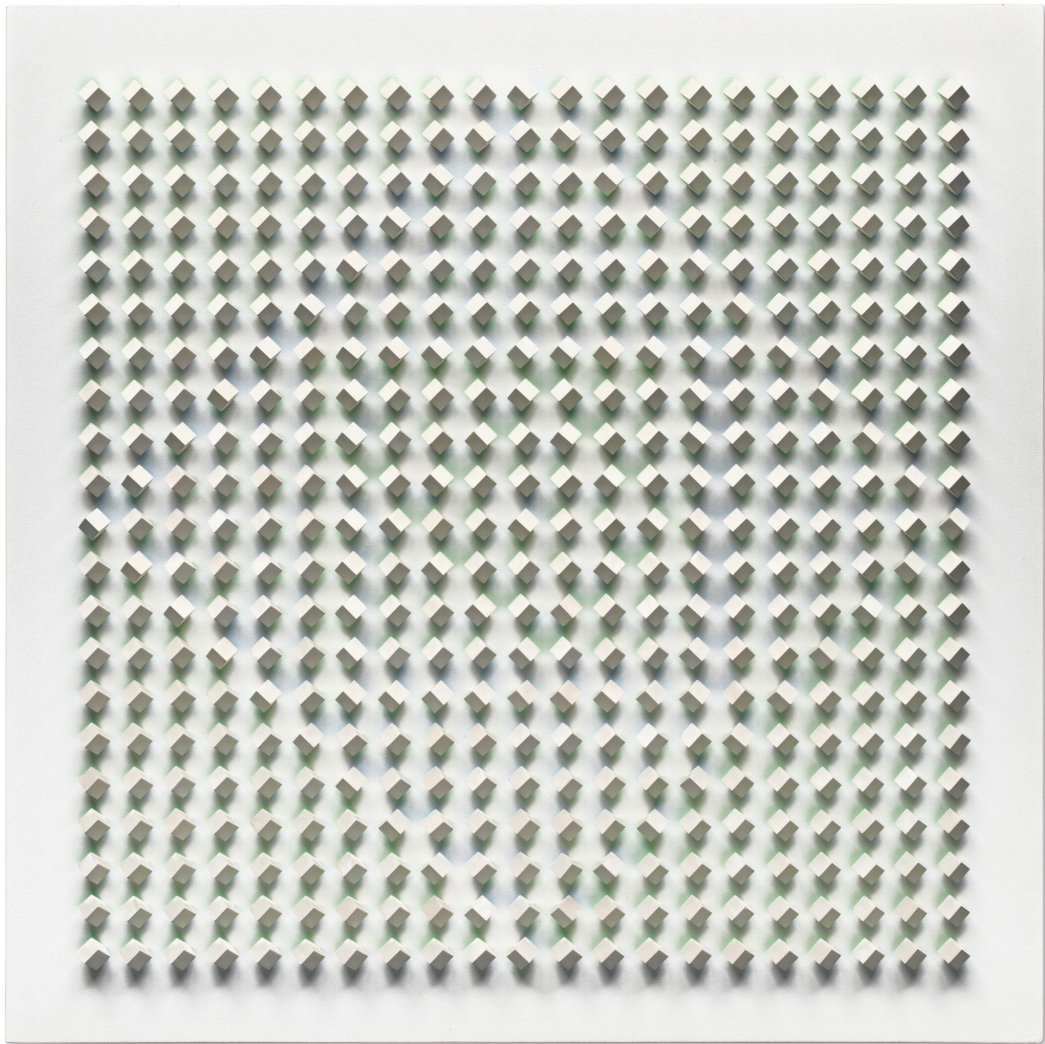
### PROVENANCE

Galerie d + c Müller-Roth, Stuttgart  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1979)

### EXPOSITION

Stuttgart, Galerie d + c Müller-Roth,  
*Avantgarde 69*, septembre-octobre 1979.

Cette œuvre figure dans les archives du Museum  
für Moderne Kunst, Francfort, sous le  
No. 2011/200.308.



λ40 [LEARN MORE](#)

**LUIS TOMASELLO**  
**(1915-2014)**

*Atmosphère chromoplastique No. 622*

signé, titré, daté et numéroté "'ATMOSPHERE  
CHROMOPLASTIQUE No. 622" L. Tomasello -  
1987' (au dos)  
cubes en bois et acrylique sur panneau  
85 × 85 × 6.5 cm.  
Réalisé en 1987.

signed, titled, dated and numbered  
"'ATMOSPHERE CHROMOPLASTIQUE No. 622"  
L. Tomasello - 1987' (on the reverse)  
wooden cubes and acrylic on panel  
33½ × 33½ × 2½ in.  
Executed in 1987.

€20,000-30,000  
US\$23,000-34,000  
£18,000-26,000

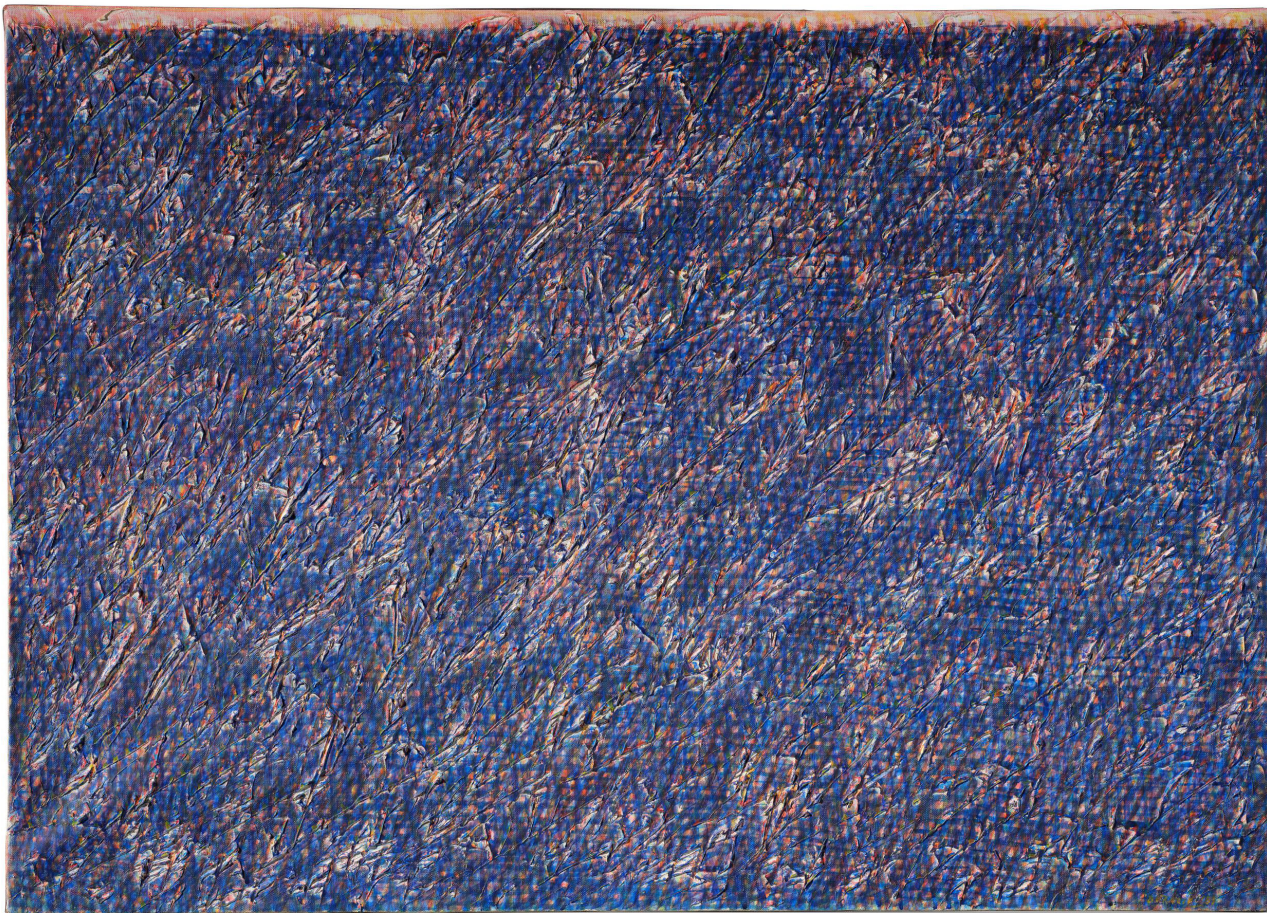
**PROVENANCE**

Galerie Schoeller, Düsseldorf  
(acquis auprès de l'artiste en 1990)  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart

**EXPOSITION**

Düsseldorf, Galerie Schoeller, *Luis Tomasello*,  
1990.





λ41 [LEARN MORE](#)

## PIERO DORAZIO (1927-2005)

*Polignoto*

signé et daté 'DORAZIO 59' (en bas à droite); signé,  
titré et daté 'PIERO DORAZIO - "POLIGNOTO" -  
1959 -' (au dos)  
huile sur toile  
50 x 70 cm.  
Peint en 1959.

signed and dated 'DORAZIO 59' (lower right);  
signed, titled and dated 'PIERO DORAZIO -  
"POLIGNOTO" - 1959 -' (on the reverse)  
oil on canvas  
19 5/8 x 27 1/2 in.  
Painted in 1959.

€40,000-60,000  
US\$46,000-68,000  
£35,000-52,000

### PROVENANCE

Galerie Springer, Berlin  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart

### EXPOSITION

Berlin, Haus am Waldsee, *Piero Dorazio*,  
février-mars 1969.

### BIBLIOGRAPHIE

M. Volpi Orlandini, *Dorazio*, Venise, 1977, No. 349.

Cette œuvre est enregistrée à l'Archivio Piero  
Dorazio, Milan, sous le No. 1959-000349-OCE7,  
et est accompagnée d'un photo-certificat.



λ42 [LEARN MORE](#)

## GERHARD VON GRAEVENITZ (1934-1983)

*reflektierende Y-Lamellen auf  
weiss*

lattes métalliques et acrylique sur panneau et  
moteur électrique; dans un cadre d'artiste  
71.7 × 71.7 × 10 cm.  
Réalisé en 1963.

metal slats and acrylic on panel and electric motor;  
in an artist's frame  
28¼ × 28¼ × 3⅞ in.  
Executed in 1963.

€10,000-15,000  
US\$12,000-17,000  
£8,700-13,000

### PROVENANCE

Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1984)

### EXPOSITION

Otterlo, The Rijksmuseum Kröller-Müller Museum,  
*Gerhard von Graevenitz*, avril-juin 1984, p. 116,  
No. 135/436 (illustré au catalogue d'exposition p. 86).  
Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum  
(décembre-janvier); Brême, Kunsthalle Bremen  
(février-avril); Bottrop, Museum Quadrat,  
Josef-Albers-Museum (avril-juin), *Gerhard von  
Graevenitz Ausstellung*, 1985-1986.  
Schwerin, Staatliches Museum Schwerin  
(septembre-novembre); Wuppertal, Von der Heydt  
Museum (mars-mai), *Gerhard von Graevenitz*,  
1994-1995 (illustré au catalogue d'exposition).

Esslingen, Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen,  
*ZERO aus Deutschland: 1957-1966, Und heute*,  
décembre 1999-mars 2000, p. 268 (illustré au  
catalogue d'exposition p. 177).

Madrid, Museo Colecciones ICO, *ZERO de  
Alemania desde 1957 hasta 1966. Hoy también*,  
septembre-novembre 2000.

Wassenaar, Museum Voorlinden, *De tussentijd*,  
*The meantime*, avril-décembre 2017 (illustré en  
couleurs au catalogue d'exposition pp. 29 et 41).

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat  
d'authenticité signé de Antje von Graevenitz.





■ λ43 [LEARN MORE](#)

## JEAN TINGUELY (1925-1991)

### *Peak Production*

barres d'acier, fer forgé, moulin à main et moteur électrique peints  
55 × 56 × 56 cm.  
Réalisé en 1963.

painted steel bars, forged iron, hand mill and electric motor  
21 $\frac{1}{8}$  × 22 × 22 in.  
Executed in 1963.

€40,000-60,000  
US\$46,000-68,000  
£35,000-52,000

#### PROVENANCE

Collection privée, Allemagne  
Vente anonyme, Christie's, Zurich, 18 juin 2008, lot 8  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart (acquis lors de cette vente)

#### EXPOSITION

Los Angeles, Dwan Gallery, *Jean Tinguely*, mai-juin 1963.  
Chicago, Museum of Contemporary Art, *Jean Tinguely*, mai-avril 1968, No. 17.  
Düsseldorf, Galerie Schmela, *Jean Tinguely*, mars 1976.  
Duisbourg, The Stiftung Wilhelm Lehmbrock Museum, *Meta-Maschine*, décembre 1978-février 1979, No. 26.

#### BIBLIOGRAPHIE

K. G. Pontus Hultén, *Jean Tinguely, Méta*, Berlin, 1972, pp. 253 et 257.  
C. Bischofberger, *Jean Tinguely: Catalogue Raisonné: Sculptures and Reliefs, 1954-1968*, Zurich, 1982, No. 328 (illustré p. 223).



44

[LEARN MORE](#)

## YAACOV AGAM (NÉ EN 1928)

### *Enchaînement*

signé, titré, daté et situé 'Agam PARIS 1974  
"ENCHAÎNEMENT" (au dos)  
huile sur relief en aluminium  
59.2 × 63.9 × 3.2 cm.  
Réalisé en 1974.

signed, titled, dated and located 'Agam PARIS 1974  
"ENCHAÎNEMENT" (on the reverse)  
oil on aluminum relief  
23¼ × 25⅞ × 2¼ in.  
Executed in 1974.

€15,000-25,000  
US\$18,000-28,000  
£13,000-22,000

#### PROVENANCE

Galerie Denise René Hans Mayer, Paris/Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1988)





■ **λ45** [LEARN MORE](#)

**NORBERT KRICKE**  
**(1922-1984)**

*Flächenbahn*

acier; base en pierre  
34.5 x 59 x 10.5 cm.  
Réalisée en 1956, cette œuvre est unique.

steel; stone base  
13<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 23<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 4<sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.  
Executed in 1956, this work is unique.

€20,000-30,000  
US\$23,000-34,000  
£18,000-26,000

**PROVENANCE**

Galerie Denise René Hans Mayer, Paris/Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1985)

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue  
raisonné de Norbert Kricke en cours de  
préparation par Sabine Kricke-Güse.



λ46 [LEARN MORE](#)

## JULIO LE PARC (NÉ EN 1928)

*Progressions*

signé, titré et daté "'PROGRESSIONS" 1966 Le Parc'  
(au dos)

acrylique sur relief en bois et panneau; dans un  
cadre d'artiste en aluminium  
67 x 34.5 x 5.1 cm.

Peint en 1966.

signed, titled and dated "'PROGRESSIONS" 1966  
Le Parc' (on the reverse)

acrylic on wood relief and panel; in an artist's  
aluminum frame  
26 $\frac{3}{8}$  x 13 $\frac{5}{8}$  x 2 in.

Painted in 1966.

€15,000-25,000  
US\$18,000-28,000  
£13,000-22,000

### PROVENANCE

Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1992)

### EXPOSITION

Buenos Aires, Palais de Glace, *Julio Le Parc:  
Experiencias, 30 años 1958-1988*, 1988.  
Düsseldorf, Galerie Schoeller, *Julio Le Parc,  
Recherches 1958-1988*, mars-juin 1992, p. 22  
(illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 23).

Cette œuvre est enregistrée aux Archives  
de Julio Le Parc.



■ 47 [LEARN MORE](#)

**GEORGE RICKEY**  
**(1907-2002)**

*Divided Square Oblique II*

signé, daté et inscrit 'Rickey 1983 1/3'  
(sur la base); numéroté de un à quatre  
(sur chaque tige en métal)  
acier inoxydable  
269 x 195 x 23 cm.  
Réalisée en 1983, cette œuvre est unique.

signed, dated and inscribed 'Rickey 1983 1/3'  
(on the base); numbered from one to four  
(on each metal rod)  
stainless steel  
105 $\frac{5}{8}$  x 76 $\frac{3}{8}$  x 9 cm.  
Executed in 1983, this work is unique.

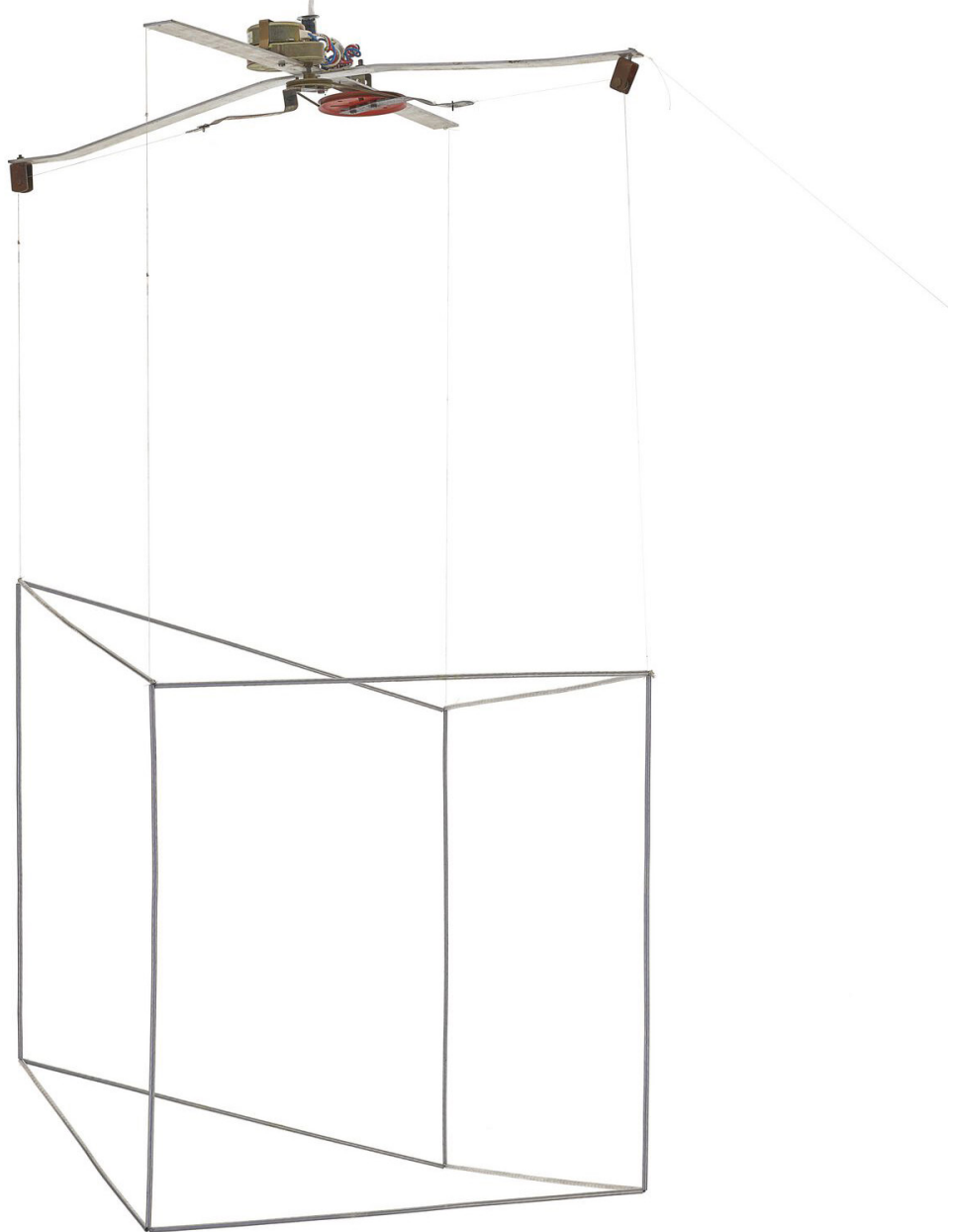
€40,000-60,000  
US\$46,000-68,000  
£35,000-52,000

**PROVENANCE**

Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 1983)

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné  
en cours de préparation par la Fondation Georges  
Rickey.





■ **λ48** [LEARN MORE](#)

## GIANNI COLOMBO (1937-1993)

*Elastic Cube Space*

tiges métalliques, fils de nylon et moteur électrique  
100 × 40 × 40 cm.  
Réalisé en 1970.

metal rods, nylon threads and electric motor  
39<sup>3</sup>/<sub>8</sub> × 15<sup>3</sup>/<sub>4</sub> × 15<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.  
Executed in 1970.

€15,000-20,000  
US\$18,000-23,000  
£13,000-17,000

### PROVENANCE


Galerie Thomas Keller, Allemagne  
Galerie Dany Keller, Munich  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci en 2007)

### EXPOSITION

Ingolstadt, Museum für Konkrete Kunst, 2004-  
2006 (prêt à long terme).  
Waldenbuch, Museum Ritter, *Das Quadrat in  
Malerei, Kinetischer Kunst und Animation*, octobre  
2006-avril 2007.

Cette œuvre est enregistrée à l'Archivio  
Gianni Colombo, Milan, sous le No. 1452,  
et est accompagnée d'un photo-certificat.





■ λ49 [LEARN MORE](#)

**RUPPRECHT GEIGER**  
**(1908-2009)**

*346/61 (Blaue Komposition)*

signé et daté 'Geiger 61' (au dos)  
huile sur toile  
131.8 × 81 cm.  
Peint en 1961.

signed and dated 'Geiger 61' (on the reverse)  
oil on canvas  
51<sup>7</sup>/<sub>8</sub> × 31<sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.  
Painted in 1961.

€30,000-50,000  
US\$35,000-57,000  
£26,000-43,000

**PROVENANCE**

Galerie Dr. Luise Krohn, Badenweiler  
Collection Helga et Edzard Reuter, Stuttgart  
(acquis auprès de celle-ci)

**EXPOSITION**

Wuppertal, Kunst-und Museumsverein, *Rupprecht Geiger: Gemälde*, octobre-novembre 1965.  
Berlin, Haus am Waldsee, *Rupprecht Geiger*, mai-juin 1966.

**BIBLIOGRAPHIE**

P. Dornacher et J. Geiger, *Rupprecht Geiger, Catalogue raisonné, 1942-2002, Gemälde und Objekte, Architekturbezogene Kunst*, Munich, 2003, No. WV 311 (illustré en couleurs p. 122).

Cette œuvre a été authentifiée par les Archives de Rupprecht Geiger (Archiv Geiger Munich).







# CONDITIONS DE VENTE PARIS Acheter chez Christie's (vente live)

## CONDITIONS DE VENTE

Les présentes **Conditions de vente** et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes **Conditions de vente**, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole **Δ**), Christie's France SNC, 9 avenue Matignon 75008 Paris, France (et à laquelle il est fait référence par Christie's, 'nous', 'notre', 'nous-même' dans ces **Conditions de vente**) agit comme mandataire pour le **vendeur**. Cela signifie que nous fournissons des services au **vendeur** pour l'aider à vendre son **lot** et que Christie's vend le **lot** au nom et pour le compte du **vendeur**. Lorsque Christie's agit en tant que mandataire du **vendeur**, le contrat de vente créé par l'adjudication d'un **lot** en votre faveur est formé directement entre vous et le **vendeur**, et non entre vous et Christie's.

## A • AVANT LA VENTE

### 1 • DESCRIPTION DES LOTS

- (a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogage », qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée « Symboles employés dans le présent catalogue ».
- (b) La description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

### 2 • NOTRE RESPONSABILITÉ LIÉE À LA DESCRIPTION DES LOTS

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

### 3 • ÉTAT DES LOTS

- (a) L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l'état », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie's ou du **vendeur**.
- (b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des **rapports de condition** peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les **rapports de condition** sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement sur demande et à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ces rapports ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

### 4 • EXPOSITION DES LOTS AVANT LA VENTE

- (a) Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.
- (b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous. Dans l'hypothèse où les locaux de Christie's France seraient fermés au public, l'exposition préalable des **lots** sera réalisée par voie dématérialisée depuis le site christies.com.

### 5 • ESTIMATIONS

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais acheteur** ni aucune taxe ou frais applicables.

### 6 • RETRAIT

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

### 7 • BIJOUX

- (a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraude) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.

- (b) Nous ne savons pas si un diamant a été formé naturellement ou synthétiquement s'il n'a pas été testé par un laboratoire de gemmologie. Si le diamant a été testé, un rapport de gemmologie sera disponible.
- (c) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittiez des frais y afférents.
- (d) Le poids de certains objets figurant dans la description du catalogue est donné à titre indicatif car il a été estimé à partir de mesures et ne doit donc pas être considéré comme exact.
- (e) Nous ne faisons pas établir de rapport de gemmologie pour chaque pierre précieuse mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre précieuse. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre précieuse particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport. Nous ne garantissons pas et ne sommes pas responsables de tout rapport ou certificat établi par un laboratoire de gemmologie qui pourrait accompagner un **lot**.
- (f) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport de gemmologie ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

### 8 • MONTRES ET HORLOGES

- (a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.
- (b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.
- (c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

## B • INSCRIPTION À LA VENTE

### 1 • NOUVEAUX ENCHÉRISSEURS

- (a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :
  - (i) *pour les personnes physiques* : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;
  - (ii) *pour les sociétés* : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;
  - (iii) *Fiducie* : acte constitutif de la fiducie ; tout autre document attestant de sa constitution ; ou l'extrait d'un registre public ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;
  - (iv) *Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale* : les statuts de la société ou de l'association ; ou une déclaration d'impôts ; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou une copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;
  - (v) *Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif* : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;
  - (vi) *Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration, une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d'identifier les propriétaires membres de l'indivision ;
  - (vii) *Les agents/représentants* : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

- (b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de garantie avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.

### 2 • CLIENT EXISTANT

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de garantie avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 3 • SI VOUS NE NOUS FOURNISSEZ PAS LES DOCUMENTS DEMANDÉS

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le **vendeur** et vous.

### 4 • ENCHÈRE POUR LE COMPTE D'UN TIERS

- (a) Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom.
- (b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandant occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le **prix d'achat** et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :
  - (i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l'acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;
  - (ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d'argent ;
  - (iii) Les arrangements entre l'acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l'évasion ou la fraude fiscale ;
  - (iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d'une activité criminelle ou qu'il n'y a pas d'enquête ouverte concernant votre mandant pour blanchiment d'argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d'argent ;

### 5 • PARTICIPER À LA VENTE EN PERSONNE

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur [www.christies.com](http://www.christies.com) ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.

### 6 • SERVICES/FACILITÉS D'ENCHÈRES

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou panes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

- (a) Enchères par téléphone  
Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrions accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous accepterez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes **Conditions de vente**.
- (b) Enchères par Internet sur Christie's LIVE  
Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter <https://www.christies.com/livebidding/index.aspx> et cliquer sur l'icône « Bid Live » pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes **Conditions de vente**, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur [www.christies.com](http://www.christies.com).
- (c) Ordres d'achat  
Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur [www.christies.com](http://www.christies.com). Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le **commissaire-prieur** prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de l'**estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas où deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donnée à l'offre écrite reçue en premier.

## C • PENDANT LA VENTE

### 1 • ADMISSION DANS LA SALLE DE VENTE

Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

### 2 • PRIX DE RÉSERVE

Sauf indication contraire, tous les **lots** ont un **prix de réserve**. Les **lots** proposés sans **prix de réserve** sont identifiés par le symbole « » côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut pas être supérieur à l'**estimation** basse du **lot**.

### 3 • POUVOIR DISCRÉTIONNAIRE DU COMMISSAIRE-PRISEUR

Le **commissaire-priseur** assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

- (a) refuser une enchère ;
- (b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
- (c) retirer un **lot** ;
- (d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
- (e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- (f) en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du **commissaire-priseur** dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

### 4 • ENCHÈRES

Le **commissaire-priseur** accepte les enchères :

- (a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
- (b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
- (c) des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

### 5 • ENCHÈRES POUR LE COMPTE DU VENDEUR

Le **commissaire-priseur** peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du **vendeur** à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le **commissaire-priseur** ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le **vendeur** et ne placera aucune enchère pour le **vendeur** au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le **commissaire-priseur** décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de l'**estimation** basse du **lot**. À défaut d'enchères à ce niveau, le **commissaire-priseur** peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un **lot**, le **commissaire-priseur** peut déclarer ledit **lot** invendu.

### 6 • PALIERS D'ENCHÈRES

Les enchères commencent généralement en dessous de l'**estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le **commissaire-priseur** décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

### 7 • CONVERSION DE DEVISES

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

### 8 • ADJUDICATIONS

À moins que le **commissaire-priseur** décide d'user de son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du **commissaire-priseur** tombe, et que l'adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le **vendeur** et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

### 9 • LÉGISLATION EN VIGUEUR DANS LA SALLE DE VENTE

Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

## D • FRAIS ACHETEUR ET TAXES

### 1 • FRAIS ACHETEUR

Pour tous les **lots** à l'exception du vin, nous facturons à l'adjudicataire 26% HT du **prix d'adjudication** (soit au jour de la publication des présentes 2743% T.T.C. pour les œuvres d'art, les objets de collection ou d'antiquité vendus selon le régime général et les livres et 31,20% T.T.C. pour les autres **lots**) jusqu'à €800.000 ; 21% H.T. (soit au jour de la publication des présentes 22155% T.T.C. pour les œuvres d'art, les objets de collection ou d'antiquité

vendus selon le régime général et les livres et 25,2% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €800.001 et jusqu'à €4.000.000 et 15% H.T. (soit 15,825% T.T.C. pour les œuvres d'art, les objets de collection ou d'antiquité vendus selon le régime général et les livres et 18% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €4.000.001.

Pour les ventes de vin, les **frais acheteur** sont calculés sur la base d'un taux forfaitaire de 25% HT (soit au jour de la publication des présentes 30% TTC).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le **commissaire-priseur** habilité pendant la vente.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et le droit français s'appliquent en priorité.

### TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ÉTATS-UNIS

Pour les **lots** que Christie's expédie aux États-Unis, une taxe d'État ou taxe d'utilisation peut être due sur le **prix d'adjudication** ainsi que des **frais acheteur** et des frais d'expédition sur le **lot**, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les **lots** qu'elle expédie vers l'État de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'État, du pays, du comté ou de la région où le **lot** sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du **lot**.

Pour les envois vers les États pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet État. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

### 2 • RÉGIME DE TVA ET CONDITION DE L'EXPORTATION

Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie's lors de la vente des **lots**. A titre d'illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

Chaque fois que possible, le régime de TVA sur la marge des biens d'occasion et des œuvres d'art, objets de collection ou d'antiquité est appliqué par Christie's. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie's et ne peut pas être récupérée par l'acheteur même lorsque ce dernier est un assujéti à la TVA.

Toutefois, en application de l'article 297 C du CGI, Christie's peut opter pour le régime général de la TVA c'est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L'acquéreur qui aurait intérêt au régime général de TVA doit en informer Christie's afin que l'option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l'acquéreur.

En cas d'option pour le régime général de la TVA ou lorsque celui-ci s'applique de plein droit, la vente est réputée conclue aux conditions « départ » de sorte que la TVA française s'applique par principe.

Néanmoins, dans l'éventualité où l'acquéreur n'est pas assujéti à la TVA (cas des particuliers) et Christie's intervient directement ou indirectement dans l'expédition ou le transport du ou des **lot(s)** à destination d'un autre État membre de l'Union européenne – y compris notamment en promouvant les services d'un tiers ou en mettant en relation l'acquéreur avec un tiers –, l'opération sera régularisée et la vente sera soumise à la TVA applicable dans l'État de destination.

De même, en cas d'exportation du bien acquis auprès de Christie's, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d'une exonération de TVA. Il est à ce titre convenu que l'exportation du **lot** acquis devra intervenir dans les trois mois de la vente.

L'acquéreur devra dans ce délai indiquer par écrit que le **lot** acquis est destiné à l'exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l'UE. Dans tous les cas l'acquéreur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie's en cas de non exportation du **lot** dans le délai applicable. En cas d'exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie's soit en possession de la preuve d'exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l'acquéreur.

Christie's facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracommunautaires et des exportations.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

### 3 • DROIT DE SUITE

Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l'œuvre après la première cession. Le droit de suite subsiste au profit des héritiers de l'auteur pendant l'année civile de la mort de l'auteur et les soixante-dix années suivantes. Les **lots** concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole A accolé au numéro du **lot**. Si le droit de suite est applicable à un **lot**, sauf si ce **lot** est un livre ou un manuscrit, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du **prix d'adjudication**, et nous transmettrons ensuite cette somme à l'organisme concerné, au nom et pour le compte du **vendeur**.

Le droit de suite est dû lorsque le **prix d'adjudication** d'un **lot** est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.

Le montant dû au titre du droit de suite est déterminé par application d'un barème dégressif en fonction du **prix d'adjudication** :

- 4% pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale à 50.000 euros ;
- 3% pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;

- 1% pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;
- 0,5% pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;
- 0,25% pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

## E • GARANTIES

### 1 • GARANTIES DONNÉES PAR LE VENDEUR

Pour chaque **lot**, le **vendeur** donne la **garantie** qu'il :

- (a) est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le **vendeur** n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, à la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
- (b) a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le **vendeur** n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessus) que vous nous aurez versé. Le **vendeur** ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'autres dommages ou de dépenses. Le **vendeur** ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du **vendeur** à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au **vendeur** susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

### 2 • NOTRE GARANTIE D'AUTHENTICITÉ

Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre « **garantie d'authenticité** »). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, nous vous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, nous réservons des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes **Conditions de vente**. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :

- (a) la **garantie** est valable pour toute réclamation notifiée dans les 5 années suivant la date de la vente. À l'expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l'authenticité des **lots**.
- (b) Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères MAJUSCULES à la première ligne de la **description du catalogue** (« **Intitulé** »). Elle ne s'applique pas à des informations autres que dans l'**intitulé** même si ces dernières figurent en caractères MAJUSCULES.
- (c) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas à tout **intitulé** ou à toute partie d'**intitulé** qui est formulé « **avec réserve** » ou « **avec réserve** » signifie qu'une réserve est émise dans une description du **lot** au catalogue ou par l'emploi dans un **intitulé** de l'un des termes indiqués dans la rubrique **Intitulés « avec réserve »** à la page du catalogue « Avis importants et explication des pratiques de catalogage » qui font partie des présentes **Conditions de vente**. Par exemple, l'emploi du terme « ATTRIBUE À... » dans un **intitulé** signifie que le **lot** est, selon l'avis de Christie's, probablement une œuvre de l'artiste désigné, mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est bien l'œuvre de l'artiste désigné. Veuillez lire la liste complète des **intitulés avec réserve** et la description complète des **lots** au catalogue avant d'enchérir.
- (d) La **garantie d'authenticité** s'applique à l'**intitulé** tel que modifié par des avis en salle de vente.
- (e) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas lorsque les connaissances se sont développées depuis la vente aux enchères entraînant un changement dans l'opinion généralement admise. En outre, elle ne s'applique pas si l'**intitulé** correspondait à l'opinion généralement admise des experts à la date de la vente ou à attiré l'attention sur un conflit d'opinion.
- (f) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas s'il est démontré que le **lot** n'est pas **authentique** selon un processus scientifique qui, à la date de publication du catalogue, n'existait pas ou dont l'utilisation n'était pas généralement admise, ou qui était déraisonnablement coûteux ou impraticable, ou qui était susceptible d'avoir endommagé le **lot**.
- (g) La **garantie d'authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si, à la date de la réclamation, l'acheteur initial a été propriétaire de manière continue du **lot** et que le **lot** ne fait l'objet d'aucune réclamation, d'aucun intérêt ni d'aucune restriction par un tiers. Le bénéfice de la **garantie d'authenticité** ne peut être transféré à personne d'autre.
- (h) Afin de formuler une réclamation au titre de la **garantie d'authenticité**, vous devez :
  - (i) nous fournir une notification écrite de votre réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères. Nous pourrions exiger tous les détails et toutes les preuves pertinentes d'une telle réclamation ;
  - (ii) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le **lot** n'est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et
  - (iii) restituer le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'état dans lequel il était au moment de la vente.
- (i) Votre seul droit au titre de la présente **garantie d'authenticité** est d'annuler la vente et de percevoir un remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d'achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'autres dommages ou de dépenses.



CONDITIONS DE VENTE PARIS Acheter chez Christie's (vente live)

- (j) Livres. Lorsque le **lot** est un livre, nous offrons une **garantie** supplémentaire pendant 14 jours calendaires à compter de la date de la vente, selon laquelle si un **lot** de la collection présente un défaut de texte ou d'illustration, nous rembourserons votre **prix d'achat**, sous réserve des conditions suivantes. Votre seul droit au titre de cette **garantie** supplémentaire est d'annuler la vente et de recevoir un remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. Nous ne serons en aucun cas tenus de vous payer plus que le **prix d'achat** et ne serons pas responsables de tout **autre dommage** ou dépense.
- (i) Cette **garantie** supplémentaire ne s'applique pas :
- a. à l'absence de blancs, aux faux-titres, aux couvertures en tissu ou publicités, à l'endommagement de la reliure, aux taches, à l'usure minime ou à d'autres défauts n'affectant pas le caractère exhaustif du texte ou de l'illustration ;
  - b. aux dessins, autographies, lettres ou manuscrits, photographies signées, musique, atlas, cartes ou périodiques ;
  - c. aux livres non identifiés par titre ;
  - d. aux **lots** vendus sans étiquette d'estimation ;
  - e. aux livres dont la description mentionne « retour non accepté » ; ou
  - f. aux défauts indiqués dans tout rapport de condition ou annoncés au moment de la vente.
- (ii) Pour faire une réclamation en vertu du paragraphe (d) ci-dessus, vous devez donner des détails écrits du défaut et renvoyer le **lot** dans son lieu d'origine (ou selon nos instructions) dans le même **état** qu'au moment de la vente, dans les 14 jours suivant la date de la vente.
- (k) Art moderne et contemporain de l'Asie du Sud-Est et de calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la **garantie d'authenticité** ne s'applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive. Christie's accepte cependant d'annuler une vente dans l'une de ces deux catégories d'art s'il est prouvé que le **lot** est un faux. Christie's remboursera à l'acheteur initial le **prix d'achat** conformément aux conditions de la **garantie d'authenticité** Christie's, à condition que l'acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaisante conformément au paragraphe E2 (h) (2) ci-dessus et le **lot** doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (h) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e), (f), (g) et (i) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.
- (l) Artéfacts chinois, japonais et coréens (hors calligraphies, peintures, gravures, dessins et bijoux chinois, japonais et coréens). Dans ces catégories, le paragraphe E2 (a) (ii) - (v) ci-dessus doit être modifié de manière à ce que, lorsqu'aucun créateur ou artiste n'est identifié, la **garantie d'authenticité** couvre non seulement l'**intitulé** mais aussi les informations relatives à la date ou à la période affichées en **MAJUSCULES** dans la deuxième ligne de la **description du catalogue** (le « **Sous-Intitulé** »). Par conséquent, toutes les références à l'**intitulé** dans le paragraphe E2 (a) (ii) - (v) ci-dessus seront lues comme des références à l'**intitulé** et au **Sous-Intitulé**.

3 • GARANTIES DONNÉES PAR VOUS

- (a) Vous garantisiez que les fonds servant au règlement ne proviennent pas d'une activité criminelle, y compris l'évasion fiscale, et que vous ne faites pas l'objet d'une enquête ni n'avez été accusé ou condamné pour blanchiment de capitaux, activités terroristes ou autres crimes.
- (b) Lorsque vous encherissez en tant que mandataire pour le compte de tout acheteur final qui vous remettra les fonds avant que vous ne payiez Christie's pour le(s) **lot(s)**, vous garantisiez que :
- (i) vous avez procédé aux vérifications appropriées à l'égard de l'acheteur final ou des acheteurs finaux et avez respecté toutes les lois applicables en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux, contre le financement du terrorisme et en matière de sanctions ;
- (ii) vous nous communiquerez l'identité de l'acheteur final ou des acheteurs finaux (y compris des dirigeants et bénéficiaires effectifs de l'acheteur final ou des acheteurs finaux et de toute personne agissant pour son/leur compte) et, à notre demande, vous nous remettrez les documents permettant de vérifier leur identité ;
- (iii) les accords entre vous et l'acheteur final ou les acheteurs finaux concernant le **lot** ou autre n'ont pas pour effet de favoriser, en tout ou en partie, la délinquance fiscale ;
- (iv) vous ne savez pas, et n'avez aucune raison de suspecter que l'acheteur final ou les acheteurs finaux (ou ses/leurs dirigeants, bénéficiaires effectifs ou toute personne agissant pour son/leur compte) figurent sur une liste de sanctions, font l'objet d'une enquête ou sont accusés ou ont été condamnés pour des faits de blanchiment de capitaux, d'activités terroristes ou d'autres faits criminels, ou que les fonds servant au règlement proviennent d'une activité criminelle, y compris l'évasion fiscale ; et
- (v) si vous êtes une personne réglementée assujettie au contrôle en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux en vertu des lois de l'EEE ou d'une autre juridiction dont les exigences sont équivalentes à celles de la 4e Directive européenne sur le blanchiment de capitaux, et que nous ne demandons pas de documents pour vérifier l'identité de l'acheteur final au moment de l'enregistrement, vous acceptez que nous nous fondions sur les vérifications que vous déclarez avoir effectuées vis-à-vis de l'acheteur final et vous vous engagez à conserver les preuves de son identification et de ces vérifications pendant au moins 5 ans après la date de la transaction. Vous mettrez cette documentation à disposition pour inspection immédiate à notre demande.

4 • EXCLUSION DE LA GARANTIE LÉGALE DE CONFORMITÉ

Conformément à l'article L.321-11 du code de commerce, nous vous informons que les **lots** proposés lors de nos ventes aux enchères ne bénéficient pas de la **garantie** légale de conformité conformément à l'article L. 217-2 du code de la consommation. Cette exclusion de **garantie** ne s'applique pas aux ventes aux enchères se déroulant exclusivement en ligne.

F • PAIEMENT

1 • COMMENT PAYER

- (a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :
- i. le **prix d'adjudication** ; et
  - ii. les frais à la charge de l'acheteur ; et
  - iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus ; et
  - iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.
- Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendaire qui suit le jour de la vente (la « **date d'échéance** »).
- (b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'encherisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.
- (c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :
- (i) *Par virement bancaire :*  
Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPP – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.
- (ii) *Par carte de crédit :*  
Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre Service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessus.  
Paiement :  
Si vous payez en utilisant une carte de crédit d'une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction transfrontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d'effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.
- (iii) *En espèces :*  
Nous n'acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur et par vente si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.
- (iv) *Par chèque de banque :*  
Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrions émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.
- (v) *Par chèque :*  
Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.
- (d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.
- (e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

2 • TRANSFERT DE PROPRIÉTÉ EN VOTRE FAVEUR

L'adjudication opère transfert de propriété en votre faveur. Toutefois, le **lot** acheté ne vous sera remis qu'au paiement intégral du prix d'achat du **lot**, sans préjudice aux stipulations des paragraphes F4 et F5.

3 • TRANSFERT DES RISQUES EN VOTRE FAVEUR

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux événements mentionnés ci-dessous :

- (a) au moment où vous venez récupérer le **lot**, ou
- (b) à la fin du 30e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie **intitulée** « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4 • RECOURS POUR DÉFAUT DE PAIEMENT

- (a) Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du **vendeur**, sur réitération des enchères de l'adjudicataire défaillant ; si le **vendeur** ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.
- (b) Par ailleurs, en cas de non-paiement intégral par l'adjudicataire à la **date d'échéance** de la facture, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de prendre les dispositions suivantes (ainsi que d'exercer l'application de notre droit détaillé au paragraphe F5 et de tout autre droit ou recours dont nous disposons par la loi) :
- (i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
  - Taux d'intérêt légal majoré de quatre points
- (ii) annuler la vente du **lot**. Si la vente du **lot** est annulée, Christie's peut revendre le **lot**, en vente publique ou de gré à gré selon les termes que nous estimerons nécessaires ou appropriés ; dans ce cas, l'adjudicataire défaillant devra régler à Christie's toute différence entre le **prix d'achat** et le produit résultant de la revente. L'adjudicataire défaillant devra également procéder au paiement de tous les coûts, dépenses, pertes, dommages et frais de justice que nous devrions supporter, et toute perte financière sur la commission vendeur au moment de la revente ;
- (iii) remettre au **vendeur** toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant, auquel cas l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée ;
- (iv) tenir l'adjudicataire défaillant pour responsable et entamer une procédure judiciaire à son encontre pour le recouvrement des sommes dues en principal, ainsi que des intérêts pour retard de paiement, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts selon les dispositions prévues par la loi ;
- (v) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, que les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;
- (vi) révéler, à notre seule discrétion, votre identité et vos coordonnées au **vendeur** ;
- (vii) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;
- (viii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;
- (ix) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;
- (x) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du paragraphe F. 4. (a) ci-dessus (réitération des enchères), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liées aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés au premier paragraphe ci-dessus (réitération des enchères).
- (xi) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de données après en avoir informé le client concerné.
- (c) En cas de dette de l'adjudicataire envers Christie's, ou tout autre société du **groupe Christie's**, ainsi qu'aux droits énoncés ci-dessus, nous pouvons utiliser n'importe quel montant que vous payez, y compris tout dépôt ou autre paiement partiel que vous nous avez fait, ou que nous vous devons, pour rembourser tout montant que vous nous devez ou une autre société du **groupe Christie's** pour toute transaction.
- (d) Si vous avez payé en totalité après la **date d'échéance** et que nous choisissons d'accepter ce paiement, nous pourrions vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 90 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2 ci-dessous.

5 • DROIT DE RÉTENTION

Si vous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituons les biens que vous nous aurez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie's**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière autorisée par la loi que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

G • STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

- (a) Vous devez retirer votre **lot** dans les 30 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères. Cependant, vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.
- (b) Si vous ne retirez pas le **lot** dans les 90 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :
- (i) facturer des frais de stockage aux tarifs et conditions indiqués sur [www.christies.com/en/help/buying-guide/storage-fees](http://www.christies.com/en/help/buying-guide/storage-fees) ;
  - (ii) déplacer le lot vers un entrepôt de Christie's, une société affiliée ou un entrepôt tiers et vous facturer tous les frais de transport, de gestion administrative et de stockage à cet effet, et le cas échéant, vous serez soumis aux conditions de l'entrepôt tiers et devrez payer ses frais et coûts standards ;
  - (iii) vendre le lot par tout moyen commercial que nous estimons approprié et conforme à la législation en vigueur.
- (c) Les conditions de stockage figurant sur le site <https://www.christies.com/en/help/buying-guide/storage-conditions> s'appliquent.
- (d) Les détails de l'enlèvement du **lot** vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page **intitulée** « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.
- (e) Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

## H • TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

### 1 • TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Le cas échéant, cela peut, dans certaines situations, impacter le régime TVA de la vente.

Par exception à ce qui précède, il convient de noter que nous ne pourrions pas intervenir directement ou indirectement dans l'expédition ou le transport de votre/vos **lot(s)** - y compris notamment en promouvant les services d'un tiers ou en vous mettant en relation avec un tiers - lorsque :

- celui-ci est vendu selon le régime général de TVA ;
- et vous n'êtes pas assujéti à la TVA (cas des particuliers) ;
- et l'adresse de livraison serait située dans un autre Etat membre de l'Union européenne à l'exception de l'Allemagne, l'Autriche, la Belgique, l'Espagne, l'Italie et les Pays-Bas ou encore la principauté de Monaco.

Pour tout renseignement complémentaire après la vente, veuillez contacter le Service Post Sale par téléphone au +33 (0)1 40 76 84 10 ou par email à [postsaleparis@christies.com](mailto:postsaleparis@christies.com).




Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

Lorsqu'il est disponible pour un **lot**, notre Calculateur de Frais d'Expédition vous fournira une **estimation** des frais d'expédition de votre **lot** avant que vous ne procédiez à l'achat. Si le Calculateur de Frais d'Expédition n'est pas disponible pour votre **lot**, un devis de transport peut vous être fourni séparément par le Service Après-Vente sur demande. Sauf indication contraire, les frais d'expédition que vous devrez payer incluront : (i) les frais d'expédition internationaux entre le pays où le **lot** est situé et votre adresse de livraison désignée ; et (ii) les frais de responsabilité en cas de perte/dommage (LDL). Les frais d'expédition n'incluront pas (i) les taxes et frais de manutention locaux applicables ; (ii) les droits de douane, les taxes à l'importation et les frais de dédouanement locaux applicables à votre pays.

Il vous incombe de vérifier et de payer les droits, les frais de douane, les taxes, les coûts et tarifs auxquels vous êtes assujéti à l'entité gouvernementale compétente ou qui doivent être payés autrement avant l'expédition et/ou la livraison, y compris les frais de tiers nécessaires pour faciliter l'expédition ainsi que les frais d'assurance nécessaires.

### 2 • EXPORTATIONS ET IMPORTATIONS

- (a) Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous souhaitez l'importer. Nous ne serons pas obligés d'annuler la vente ni de vous rembourser le prix d'achat si le **lot** ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l'exportation ou l'importation de tout **lot** que vous achetez.
- (b) Avant d'enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.
- (c) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l'Etat, relatifs à l'exportation ou l'importation du bien. Si Christie's exporte ou importe le bien en votre nom et pour votre compte, et si Christie's s'acquitte de toute taxe, droits de douane ou autres frais imposés par l'Etat, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie's.
- (d) **Lots d'espèces protégées**

Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces menacées d'extinction et autres espèces végétales ou animales protégées sont marqués par le symbole  dans le catalogue. Ces matières incluent, entre autres, l'ivoire, l'écaille de tortue, l'os de baleine, certaines espèces de corail, le bois de rose brésilien, les peaux de crocodile, d'alligator et d'autruche. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux d'origine végétale ou animale si vous envisagez d'exporter le **lot** hors du pays dans lequel le **lot** est vendu et de l'importer dans un autre pays car une licence peut être exigée. Dans certains cas, le **lot** ne peut être transporté qu'assorti d'une confirmation par un expert scientifique, à vos propres frais, de l'espèce et/ou de l'âge du spécimen concerné. Plusieurs pays ont imposé des restrictions sur le commerce de l'ivoire d'éléphant, qui inclut notamment i) l'interdiction totale d'importer de l'ivoire d'éléphant d'Afrique aux États-Unis et ii) la soumission à des mesures strictes relatives à l'importation, l'exportation et à la vente dans d'autres pays. Le Royaume-Uni et l'Union européenne ont tous deux mis en place des réglementations sur la vente, l'exportation et l'importation d'ivoire d'éléphant. Pour nos ventes à Paris, les **lots** constitués ou comprenant de l'ivoire d'éléphant sont marqués du symbole  et avec leur certificat intracommunautaire obtenu avant la vente, ne peuvent être exportés qu'à l'intérieur de l'Union européenne. Ces **lots** ne peuvent être exportés hors de l'Union européenne que si l'acheteur est un musée ou si le **lot** est un instrument de musique. Les sacs à main contenant des éléments d'espèces menacées ou protégées sont marqués du symbole  et de plus amples informations sont disponibles au paragraphe H2(i) ci-dessous.


Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de rembourser le prix d'achat si votre **lot** ne peut pas être exporté, importé ou s'il est saisi pour une raison quelconque par une autorité. Il est de votre responsabilité de déterminer et de satisfaire aux exigences légales et réglementaires applicables relatives à l'exportation ou à l'importation de biens contenant ces matières protégées ou réglementées.

- (e) **Lots d'origine iranienne**


À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation de tout bien d'origine iranienne. Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions, des embargos commerciaux ou tout autres lois qui s'appliquent à vous. Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation d'« œuvres d'artisanat traditionnel » (tels que des tapis, des textiles, des objets décoratifs, et des instruments scientifiques) et leur achat sans avoir obtenu une licence adéquate. Christie's dispose d'une licence OFAC générale qui, sous réserve de se conformer à certaines règles, peut permettre à un acheteur d'importer ce type de **lot** aux États-Unis. Si vous utilisez la licence OFAC générale de Christie's à cette fin, vous acceptez de vous conformer aux conditions de la licence et de fournir à Christie's toutes les informations pertinentes. Vous reconnaissez également que Christie's dévoilera vos informations personnelles et votre utilisation de la licence à l'OFAC.

- (f) Or  
L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».
- (g) Bijoux anciens

En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50,000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.

- (h) Montres  
De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole  dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.

- (i) Sacs à main.

Un **lot** marqué du symbole  contient des éléments d'espèces menacées ou protégées et est soumis à la réglementation de la CITES. Ce **lot** peut seulement être expédié à une adresse située dans le pays du site de vente ou retiré personnellement dans notre salle de vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

### I • NOTRE RESPONSABILITÉ ENVERS VOUS

- (a) Nous ne donnons aucune **garantie** quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie d'authenticité**, et, sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du **vendeur** et ne nous engagent pas envers vous.

- (b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes **Conditions de vente** ; et
- (ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune garantie, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son état, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa provenance, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sous réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute garantie de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.
- (c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.
- (d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.
- (e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du prix d'achat que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, d'autres dommages ou de dépenses.

## J • AUTRES STIPULATIONS

### 1 • ANNULER UNE VENTE

Outre les cas d'annulation prévus dans les présentes **Conditions de vente**, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du **vendeur** envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

### 2 • ENREGISTREMENTS

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées, aux fins d'exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

### 3 • DROITS D'AUTEUR

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

### 4 • AUTONOMIE DES STIPULATIONS

Si une partie quelconque de ces **Conditions de vente** est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des **Conditions de vente** restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

### 5 • TRANSFERT DE VOS DROITS ET OBLIGATIONS

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces **Conditions de vente** et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les stipulations de ces **Conditions de vente** s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

### 6 • TRADUCTION

Si nous vous fournissons une traduction de ces **Conditions de vente**, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

### 7 • LOI INFORMATIQUE ET LIBERTÉ

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le **vendeur** et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le **vendeur** et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d'exercice de son activité, et notamment, sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing.

Dès lors que la réglementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

Si vous êtes résident de Californie, vous pouvez consulter une copie de notre déclaration sur le California Consumer Privacy Act à : <https://www.christies.com/about-us/contact/ccpa>

### 8 • RENONCIATION

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par les présentes **Conditions de vente**, n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice ponctuel ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

### 9 • LOI APPLICABLE ET COMPÉTENCE JURIDICTIONNELLE

Les présentes **Conditions de vente**, ainsi que tout litige contractuel ou non contractuel découlant des présentes **Conditions de vente**, ou s'y rapportant, seront régis par la loi française. Avant que l'un de nous n'engage une procédure judiciaire au fond (sauf dans les rares cas où un désaccord, un litige ou une réclamation est liée) à une action en justice intentée par un tiers et que ce litige peut être joint à cette procédure) et si nous en convenons ensemble, nous tenterons de régler le litige par une médiation avec un médiateur inscrit auprès d'un centre de médiation reconnu et jugé acceptable pour chacun de nous. Si le litige n'est pas réglé par la médiation, vous acceptez que le litige soit soumis et tranché exclusivement devant les tribunaux civils français ; toutefois, nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction compétente. En application des stipulations de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.

### 10 • PRÉEMPTION

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de préemption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de préemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de préemption.



# CONDITIONS DE VENTE PARIS Acheter chez Christie's (vente live)

## 11 • TRÉSORS NATIONAUX – BIENS CULTURELS

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'Etat français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le **lot** est réputé être un trésor national. Nous n'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil. Veuillez noter que certains seuils ont changé au 1er janvier 2021.

- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge 300 000 €
  - Mobilier et ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge 100 000€
  - Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 50 000 €
  - Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge 100 000 €
  - Livres de plus de 50 ans d'âge 50 000 €
  - Véhicules de plus de 75 ans d'âge 50 000 €
  - Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 30 000 €
  - Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge 20 000 €
  - Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge 25 000 €
  - Cartes géographiques imprimées ayant plus de 100 ans d'âge 25 000 €
  - Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions ayant plus de 50 ans d'âge 3 000€
  - Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles(!)
  - Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles 3 000 €
  - Eléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge)(!)
  - Archives de plus de 50 ans d'âge 300 €
- (!) Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l'objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès de notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.

## 12 • INFORMATIONS CONTENUES SUR WWW.CHRISTIE'S.COM

Les détails de tous les **lots** vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur [www.christies.com](http://www.christies.com). Les totaux de vente correspondent au **prix d'adjudication** plus les **frais acheteur** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits des acheteurs ou des **vendeurs**. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'accéder aux demandes de suppression de ces détails de [www.christies.com](http://www.christies.com).

## K. GLOSSAIRE

**authentique** : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :

- (i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;
- (ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;
- (iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant de cette origine ou source ; ou
- (iv) dans le cas de pierres précieuses, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant fait de ce matériau.

**autres dommages** : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de «particulier», «consécutif», «direct», «indirect», ou «accessoire» en vertu du droit local.

**avec réserve** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **intitulés avec réserve** désigne la section dénommée **intitulés avec réserve** sur la page du catalogue **intitulée** : « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

**avis en salle de vente** : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur [www.christies.com](http://www.christies.com), qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le **commissaire-priseur** soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un **lot** particulier.

**commissaire-priseur** : le **commissaire-priseur** individuel et/ou Christie's.

**date d'échéance** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

**description du catalogue** : la description d'un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des avis en salle de vente.

**estimation** : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout avis en salle de vente dans laquelle nous pensons qu'un **lot** pourrait se vendre. **estimation basse** désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation haute** désigne le chiffre le plus élevé. L'**estimation** moyenne correspond au milieu entre les deux.

**état** : l'état physique d'un **lot**.

**frais acheteur** : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix d'adjudication**, comme décrit au paragraphe D.

**garantie** : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

**garantie d'authenticité** : la **garantie** que nous donnons dans les présentes **Conditions de vente** selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2.

**Groupe Christie's** : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.

**intitulé** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

**lot** : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

**MAJUSCULES** : désigne un mot ou un passage dont toutes les lettres sont en MAJUSCULES.

**prix d'achat** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

**prix de réserve** : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

**prix d'adjudication** : le montant de l'enchère la plus élevée que le **commissaire-priseur** accepte pour la vente d'un **lot**.

**provenance** : l'historique de propriété d'un **lot**.

**rapport de condition** : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**.

**vendeur** : le propriétaire d'un **lot** ; il peut s'agir soit de Christie's, soit d'un autre propriétaire pour lequel Christie's agit en qualité de mandataire.

## SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue **intitulée** « **Conditions de vente** »

- **Lot** transféré après la vente dans un entrepôt extérieur.
- Christie's a un intérêt financier direct sur le **lot**. Pour plus d'informations, voir les Avis importants dans les **Conditions de vente**.
- ◇ Christie's a accordé une **garantie** de prix minimal et a un intérêt financier direct sur ce **lot**. Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers. Ces tiers pourraient bénéficier d'un avantage financier si un **lot** garanti est vendu. Pour plus d'informations, voir les Avis importants dans les **Conditions de vente**.
- ▲ Propriété de Christie's ou d'une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie.
- ▲◇ Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** est propriétaire de ce **lot** en tout ou partie et a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers. Ces tiers pourraient bénéficier d'un avantage financier en cas de vente d'un **lot** garanti. Pour plus d'informations, voir les Avis importants dans les **Conditions de vente**.

- **Le vendeur** de ce **lot** est l'un des collaborateurs de Christie's.
- Une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le **lot** qui peut avoir connaissance du **prix de réserve** du **lot** ou d'autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le **lot**.
- ↗ Droit de suite de l'artiste. Voir section D3 des **Conditions de vente**.
- **Lot** proposé sans **prix de réserve**.

~ **Lot** comprenant des matières provenant d'espèces menacées qui pourraient entraîner des restrictions à l'exportation. Voir le paragraphe H2 des **Conditions de vente**.

≈ **Lot** de sacs à main comprenant des matières provenant d'espèces menacées qui pourraient entraîner des restrictions à l'exportation. Voir le paragraphe H2 des **Conditions de vente**.

✕ **Lot** contenant de l'ivoire d'éléphant. Voir le paragraphe H2 des **Conditions de vente**.

ψ **Lot** comprenant des matières provenant d'espèces menacées qui est affiché pour présentation uniquement et non destiné à la vente. Voir le paragraphe H2(h) des **Conditions de vente**.

+ La TVA au taux de 20% sera due sur le total du **prix d'adjudication** et des **frais acheteur** (sauf application du régime des ventes à distance intracommunautaires – l'intervention de Christie's dans l'expédition ou le transport du **lot** dans un autre Etat membre de l'UE peut avoir un impact sur le traitement TVA de votre achat). Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

○ **Le lot** est une œuvre d'art, un objet de collection ou une antiquité. La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du **prix d'adjudication** et des **frais acheteur** (sauf application du régime des ventes à distance intracommunautaires – l'intervention de Christie's dans l'expédition ou le transport du **lot** dans un autre Etat membre de l'UE peut avoir un impact sur le traitement TVA de votre achat). Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

++ **Le lot** est un livre. La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du **prix d'adjudication** et des **frais acheteur** (sauf application du régime des ventes à distance intracommunautaires – l'intervention de Christie's dans l'expédition ou le transport du **lot** dans un autre Etat membre de l'UE peut avoir un impact sur le traitement TVA de votre achat). Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

Veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

## AVIS IMPORTANTS ET EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

### AVIS IMPORTANTS

▲ **Biens propriété de Christie's en partie ou en totalité** :

De temps à autre, Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** peut proposer un **lot** dont elle est propriétaire en tout ou en partie. Ce **lot** est identifié dans le catalogue par le symbole ▲ à côté du numéro du **lot**.

◇ **Garanties de Prix Minimal** :

Parfois, Christie's détient un intérêt financier direct dans le résultat de la vente de certains **lots** consignés pour la vente. C'est généralement le cas lorsqu'elle a garanti au **vendeur** que quel que soit le résultat de la vente, le **vendeur** recevra un prix de vente minimal pour son œuvre. Il s'agit d'une **garantie** de prix minimal. Lorsque Christie's détient tel intérêt financier, nous identifions ces **lots** par le symbole ◇ à côté du numéro du **lot**.

◇♦ **Garanties de Tiers/Enchères irrévocables** :

Lorsque Christie's a fourni une **Garantie** de Prix Minimal, elle risque d'encaisser une perte, qui peut être significative, si le **lot** ne se vend pas. Par conséquent, Christie's choisit parfois de partager ce risque avec un tiers qui accepte avant la vente aux enchères de placer une enchère écrite irrévocable sur le **lot**. S'il n'y a pas d'autre enchère plus élevée, le tiers s'engage à acheter le **lot** au niveau de son enchère écrite irrévocable. Ce faisant, le tiers assume tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu. Les **lots** qui font l'objet d'un accord de **garantie** de tiers sont identifiés par le symbole ◇♦.

Dans la plupart des cas, Christie's indemnise le tiers en échange de l'acceptation de ce risque. Lorsque le tiers est l'adjudicataire, sa rémunération est basée sur une commission de financement fixe. Si le tiers n'est pas l'adjudicataire, la rémunération peut être soit basée sur une redevance fixe, soit sur un montant calculé par rapport au **prix d'adjudication** final. Le tiers peut également placer une enchère sur le **lot** supérieure à l'enchère écrite irrévocable.

Nous imposons aux tiers garants de divulguer à toute personne qu'ils consultent leur intérêt financier dans tous les **lots** qu'ils garantissent. Toutefois, pour dissiper tout doute, si vous êtes conseillé par un mandataire ou que vous enchérissiez par l'intermédiaire d'un mandataire sur un **lot** identifié comme faisant l'objet d'une **garantie** de tiers, vous devez toujours demander à votre mandataire de confirmer s'il détient ou non un intérêt financier à l'égard du **lot**.

▲♦ **Bien propriété de Christie's en tout ou partie et Garantie de Tiers / Enchères Irrévocable** :

Lorsque Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** est propriétaire en tout ou partie d'un **lot** et que celui-ci ne se vend pas, Christie's risque de subir une perte. Christie's peut donc choisir de partager ce risque avec un tiers, qui accepte contractuellement, avant la vente aux enchères, de placer une enchère écrite irrévocable sur le **lot**. Ce **lot** est identifié dans les **Conditions de vente** par le symbole ▲♦.

Lorsque le tiers est l'adjudicataire du **lot**, il ne recevra pas d'indemnité en contrepartie de l'acceptation de ce risque. Si le tiers n'est pas l'adjudicataire du **lot**, Christie's peut l'indemniser. Le tiers est tenu par Christie's de divulguer à toute personne qu'il conseille son intérêt financier dans tout **lot** dans lequel Christie's a un intérêt financier. Si vous êtes conseillé par un agent ou si vous enchérissiez par son intermédiaire sur un **lot** dans lequel Christie's a un intérêt financier et qui fait l'objet d'une enchère écrite contractuelle, vous devez toujours demander à votre agent de confirmer s'il a ou non un intérêt financier en relation avec le **lot**.

□ **Enchères par les parties détenant un intérêt**

Lorsqu'une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le **lot** qui peut avoir connaissance du **prix de réserve** du **lot** ou d'autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le **lot**, nous marquerons le **lot** par le symbole □. Cet intérêt peut comprendre les bénéficiaires d'une succession qui ont consigné le **lot** ou un copropriétaire d'un **lot**. Toute partie intéressée qui devient adjudicataire d'un **lot** doit se conformer aux **Conditions de vente** de Christie's, y compris le paiement intégral des **frais acheteur** sur le **lot** majoré des taxes applicables.

**Notifications post-catalogue**

Dans certains cas, après la publication du catalogue, Christie's peut conclure un accord ou prendre connaissance d'ordres d'achat qui auraient nécessité un symbole dans le catalogue. Dans ces cas-là, une annonce sera faite avant la vente du **lot**.

**Autres accords**

Christie's peut conclure d'autres accords n'impliquant pas d'enchères. Il s'agit notamment d'accords par lesquels Christie's a donné au **vendeur** une avance sur le produit de la vente du **lot** ou Christie's a partagé le risque d'une **garantie** avec un partenaire sans que le partenaire soit tenu de déposer une enchère écrite irrévocable ou de participer autrement à la vente aux enchères du **lot**. Étant donné que ces accords ne sont pas liés au processus d'enchères, ils ne sont pas marqués par un symbole dans le catalogue.

### EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

Les termes utilisés dans le catalogue ou dans la description d'un **lot** ont la signification qui leur est attribuée ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations figurant dans le catalogue ou dans la description d'un **lot** relatives à l'identification de l'auteur sont soumises aux stipulations des **Conditions de vente**, y compris la **garantie** d'authenticité. Notre utilisation de ces expressions ne tient pas compte de l'état du **lot** ou de l'étendue de toute restauration. Les rapports de condition écrits sont habituellement disponibles sur demande.

Un terme et sa définition figurant dans la rubrique « **avec réserve** » sont une déclaration **avec réserve** quant à l'identification de l'auteur. Bien que l'utilisation de ce terme repose sur une étude minutieuse et représente l'opinion des spécialistes, Christie's et le **vendeur** n'assument aucun risque, ni aucune responsabilité quant à l'authenticité de l'auteur d'un **lot** décrit par ce terme dans ce catalogue, et la **garantie d'authenticité** ne couvrira pas les **lots** décrits à l'aide de ce terme.

### PHOTOGRAPHIES, DESSINS, ESTAMPES, MINIATURES ET SCULPTURES

Une œuvre décrite avec le(s) nom(s) ou la désignation reconnue d'un artiste, sans aucune réserve, est, selon Christie's, une œuvre de l'artiste.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE :

« Attribué à » : selon l'avis de Christie's, vraisemblablement une œuvre de l'artiste en tout ou en partie.

« Studio de » / « Atelier de » : selon l'avis de Christie's, une œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, éventuellement sous sa supervision.

« Cercle de » : selon l'avis de Christie's, une œuvre de la période de l'artiste et montrant son influence.

« Suiveur de » : selon l'avis de Christie's, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par son élève.

« Goût de » : selon l'avis de Christie's, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais exécutée à une date ultérieure à sa période.

« D'après » : selon l'avis de Christie's, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'artiste.

« Signé » / « Daté » / « Inscrit » : selon l'avis de Christie's, il s'agit d'une œuvre qui a été signée/datée par l'artiste ou sur laquelle il a inscrit son nom.

« Porte une signature »/« Porte une date »/« Porte une inscription » : selon l'avis avec réserve de Christie's, la signature/date/inscription semble être d'une autre main que celle de l'artiste.

La date donnée pour les Estampes Anciennes, Modernes et Contemporaines est la date (ou la date approximative lorsqu'elle est précédée de « circa ») à laquelle la matrice a été réalisée et pas nécessairement la date à laquelle l'estampe a été imprimée ou publiée.

RAPPORTS DE CONDITION

Veuillez contacter le département en charge de la vente pour obtenir un **rapport de condition** sur l'état d'un lot particulier (disponible pour les lots supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque **lot** est vendu « en l'état ».

TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's puisse communiquer à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'état pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le lot est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des lots pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boîtier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenue pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'état. Christie's ne peut être tenue pour garante de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des lots peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des Conditions de vente imprimées à la fin du catalogue. Ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est appelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

CÉRAMIQUES CHINOISES ET ŒUVRES D'ART

Lorsqu'une œuvre est d'une certaine période, règne ou dynastie, selon l'avis de Christie's, son attribution figure en lettre MAJUSCULE directement sous l'intitulé de la description du lot.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC  
18ème SIECLE

Si la date, l'époque ou la marque de règne est mentionné(e) en lettres MAJUSCULES dans les deux premières lignes, cela signifie que l'objet date bien de cette date, cette époque ou ce règne, selon l'avis de Christie's.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC  
MARQUE KANGXI À SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS GLAÇURE  
ET DE L'EPOQUE (1662-1722)

Si aucune date, période ou marque de règne n'est mentionné(e) en lettres MAJUSCULES après la description en caractère gras, il s'agit, selon l'avis de Christie's d'une date incertaine ou d'une fabrication récente.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC

INTITULÉS AVEC RÉSERVE

Lorsqu'une œuvre n'est pas de la période à laquelle elle serait normalement attribuée pour des raisons de style, selon l'avis de Christie's, elle sera incorporée à la première ligne ou au corps du texte de la description.

Ex. : un BOL BLEU ET BLANC STYLE MING ; ou

Le bol style Ming est décoré de parchemins de lotus...

Selon l'avis de Christie's, cet objet date très probablement de la période Kangxi, mais il reste possible qu'il soit daté différemment.

Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS VERRE ET  
PROBABLEMENT DE LA PÉRIODE

Selon l'avis de Christie's, cet objet pourrait être daté de la période Kangxi, mais il y a un fort élément de doute.

Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS PLACE ET  
POSSIBLEMENT DE LA PÉRIODE

JOAILLERIE

« Boucheron » : lorsque le nom du fabricant apparaît dans le titre, Christie's estime qu'il s'agit d'un bijou de ce fabricant.

« Monté par Boucheron » : Christie's estime que le sertissage a été créé par le joaillier à partir de pierres initialement fournies par le client du joaillier.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE :

« Attribué à » : selon l'opinion de Christie's, il s'agit probablement d'une œuvre du joaillier/fabricant, mais aucune **garantie** n'est donnée que le lot est l'œuvre du joaillier/fabricant nommé.

AUTRES INFORMATIONS FIGURANT DANS LA DESCRIPTION  
DU CATALOGUE

« Signé / Signature » : selon l'opinion de Christie's, il s'agit de la signature du joaillier.

« Avec la marque du fabriquant pour » : selon l'opinion de Christie's, il y a une marque indiquant le fabricant.

PÉRIODES

ART NOUVEAU : 1895-1910  
BELLE ÉPOQUE : 1895-1914 4.  
ART DÉCO : 1915-1935  
RÉTRO : ANNÉES 1940

SACS À MAIN

RAPPORTS DE CONDITION

L'état des lots vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Les rapports de condition et les niveaux de **rapport de condition** sont fournis gratuitement, par souci de commodité, pour nos acheteurs et sont fournis à titre d'information uniquement. Ils offrent une opinion de bonne foi de Christie's mais peuvent ne pas indiquer tous les défauts, restaurations, altérations ou adaptations. Ils ne constituent en aucun cas une alternative à l'examen du lot en personne ou à l'obtention d'un avis professionnel. Les lots sont vendus « en l'état », c'est-à-dire tels quels, dans l'état dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur état de la part de Christie's ou du **vendeur**.

LES NIVEAUX DE RAPPORT DE CONDITION DES LOTS

Nous fournissons un rapport général d'état des lots sous forme numérisée. Veuillez prendre connaissance des rapports d'état des lots spécifiques et les images supplémentaires pour chaque lot avant de placer une enchère.

Niveau 1 : ce lot ne présente aucun signe d'utilisation ou d'usure et pourrait être considéré comme neuf. Il n'y a pas de défauts. L'emballage d'origine et le plastique de protection sont vraisemblablement intacts, comme indiqué dans la description du lot.

Niveau 2 : ce lot présente des défauts mineurs et pourrait être considéré comme presque neuf. Il se peut qu'il n'ait jamais été utilisé, ou qu'il ait été utilisé peu de fois. Il n'y a que des remarques mineures sur l'état, qui peuvent être trouvées dans le rapport de condition spécifique.

Niveau 3 : ce lot présente des signes visibles d'utilisation. Tous les signes d'utilisation ou d'usure sont mineurs. Ce lot est en bon état.

Niveau 4 : ce lot présente des signes normaux d'usure dus à un usage fréquent. Ce lot présente soit une légère usure générale, soit de petites zones d'usure importante. Le lot est considéré comme étant en bon état.

Niveau 5 : ce lot présente des signes d'usure dus à un usage régulier ou intensif. Le lot est en bon état, utilisable, mais il est accompagné de remarques sur l'état.

Niveau 6 : le lot est endommagé et nécessite une réparation. Il est considéré comme étant en bon état.

Toute référence à l'état dans une entrée de catalogue ne constitue pas une description complète de l'état et les images peuvent ne pas montrer clairement l'état d'un lot. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran de ce qu'elles sont en réalité. Il est de votre responsabilité de vous assurer que vous avez reçu et pris en compte tout **rapport de condition** et toute annotation.

TERME « FINITION »

Le terme « finition » désigne les parties métalliques du sac à main, telles que la finition de l'attache, des tiges de base, du cadenas et des clés et/ou de la sangle, qui sont plaqués d'une finition colorée (p. ex. de l'or, de l'argent, du palladium). Les termes « Finition or », « Finition argent », « Finition palladium » etc. se réfèrent au ton ou à la couleur de la finition et non au matériel utilisé. Si le sac à main comporte des finitions métalliques solides, celles-ci seront mentionnées dans la description du lot.



# Leader sur le marché de l'art.

Christie's s'engage à **construire un modèle économique**

**durable** qui favorise et protège l'environnement.

Notre plateforme numérique sur christies.com,

permet une approche responsable, offrant un espace

immersif où l'art se révèle au travers d'images

de très haute qualité, de vidéos et de notices d'œuvres

approfondies écrites par nos spécialistes.

Grâce à ce support digital enrichi, Christie's s'engage

à réduire le nombre de catalogues imprimés pour

atteindre son **objectif Net Zero** d'ici 2030. Naturellement,

en cas d'impression, nous respectons les normes

les plus strictes en matière de développement durable.



**Le catalogue que vous avez entre les mains est :**

Imprimé sur du papier entièrement recyclé ;



Imprimé avec de l'encre végétale et un pelliculage biodégradable ;



Imprimé en circuit court afin de réduire les émissions liées à la distribution.



Scannez ce QR Code pour plus d'informations sur nos objectifs éco-responsables et projets durables.



## CHRISTIE'S

## Entreposage et enlèvement des lots

Les lots marqués d'un carré ■ seront transférés et stockés après la vente dans un entrepôt spécialisé, situé à l'extérieur de nos locaux de l'avenue Matignon.

Christie's se réserve néanmoins, à sa seule et entière discrétion, le droit de transférer tout lot après-vente vers un autre de ses espaces de stockage.

Les lots seront transférés chez Société Chenue et seront disponibles à partir du :

Vendredi 6 juin 2025

Société Chenue est ouvert du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h00 et 13h30 à 17h00.

*Accès piéton*

11 boulevard Ney  
75018 Paris

*Accès voiture/transporteur*

215 rue d'Aubervilliers  
1<sup>er</sup> niveau quai 11  
75018 Paris

### TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 90 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous. Veuillez noter que les taxes applicables seront ajoutées aux frais de stockage.

### PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à [ClientServicesParis@christies.com](mailto:ClientServicesParis@christies.com) ou au +33 (0)1 40 76 83 79

pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express).

Tarif mensuel (0-3)	Tarif mensuel (4-6)	Tarif mensuel (7+)
0	200 €	400 €

## Storage and Collection

Specified lots marked with a filled square ■ will be transferred to a specialised storage warehouse after the sale, located outside our main office on Avenue Matignon.

Nevertheless, Christie's reserves the right, in its sole and absolute discretion, to transfer any lot after the sale to another of its offsite storage.

The lots will be sent to Société Chenue and will be available on:

Friday 6 June 2025

Chenue Company is open Monday to Friday, 9.00 am to 12.00 pm and 1.30 pm to 5.00 pm.

*Pedestrian access*  
11 boulevard Ney  
75018 Paris

*Car/carrier access*  
215 rue d'Aubervilliers  
1st level Dock 11  
75018 Paris

### ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 90 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below. Please note that applicable taxes will be added to the storage fees.

### PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at [ClientServicesParis@christies.com](mailto:ClientServicesParis@christies.com) or call +33 (0)1 40 76 83 79 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express).

Monthly rate (0-3)	Monthly rate (4-6)	Monthly rate (7+)
0	€200	€400

COLLECTION

**HELGA &  
EDZARD  
REUTER**

MERCREDI 28 MAI 2025, 14H

9, avenue Matignon, 75008 Paris

NUMÉRO ET CODE VENTE :

24138 - ANKARA

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE  
SUR CHRISTIES.COM

#### INCRÉMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

1. Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
  2. En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 26 % H.T. (soit 27,43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers € 800.000 ; 21 % H.T. (soit 22,16 % T.T.C. pour les livres et 25,20 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 800.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 15 % H.T. (soit 15,83 % T.T.C. pour les livres et 18 % T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de € 4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 25 % H.T. (soit 30 % T.T.C.).
  3. J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
  4. Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
  5. Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50% de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50% de l'estimation basse.
- Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0)1 40 76 84 13

## FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères.

Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Email : bidsparis@christies.com

24138

Numéro de Client (le cas échéant)

Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée

Téléphone en soirée

Email

☐ Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE - ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

#### VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot  
(dans l'ordre)

Enchère maximale EURO  
(hors frais de vente)

Numéro de lot  
(dans l'ordre)

Enchère maximale EURO  
(hors frais de vente)

Si vous êtes assujéti à la VAT/IVA/TVB/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,  
Veuillez indiquer votre numéro :





# SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

## ALLEMAGNE

**BERLIN**  
+44 7879 802 464  
Dirk Boll

**DÜSSELDORF**  
+49 171 283 4297  
Gudrun Klemm

**FRANCFORT**  
+49 170 840 7950  
Natalie Radziwill

**HAMBOURG**  
+ 49 160 9696 1638  
Maïke Müller

**MUNICH**  
+49 892 420 9680  
Marie Christine Gräfin Huyn

**STUTTGART**  
+49 711 226 9699  
Eva Susanne Schweizer

**ARGENTINE**  
**BUENOS AIRES**  
+54 11 43 93 42 22  
Cristina Carlisle

**AUTRICHE**  
**VIENNE**  
+43 (0)1 533 881214  
Angela Baillou

**BELGIQUE**  
**BRUXELLES**  
+32 (0)2 512 88 30  
Astrid Centner-d'Oultremont

**BRÉSIL**  
**SÃO PAULO**  
+55 21 3500 8944  
Marina Bertoldi

**CANADA**  
**TORONTO**  
+1 647 519 0957  
Brett Sherlock (Consultant)

**CHILI**  
**SANTIAGO**  
+56 2 2 2631642  
Denise Ratinoff de Lira

**COLOMBIE**  
**BOGOTA**  
+571 635 54 00  
Juanita Madrinan  
(Consultant)

**CORÉE DU SUD**  
**SÉOUL**  
+82 2 720 5266  
Jun Lee

**DANEMARK**  
**COPENHAGUE**  
+ 45 2612 0092  
Rikke Juel Brandt (Consultant)

**ÉMIRATS ARABES UNIS**  
•**DUBAI**  
+971 (0)4 425 5647

## ESPAGNE

**MADRID**  
+34 91 532 66 27  
Maria García Yelo

**ÉTATS-UNIS**  
**CHICAGO**  
+1 312 787 2765  
Catherine Busch

**DALLAS**  
+1 214 599 0735  
Capera Ryan

**HOUSTON**  
+1 713 802 0191  
Jessica Phifer

**LOS ANGELES**  
+1 310 385 2600  
Sonya Roth

**MIAMI**  
+1 305 445 1487  
Jessica Katz

•**NEW YORK**  
+1 212 636 2000

**PALM BEACH**  
+1 561 777 4275  
David G. Ober (Consultant)

**SAN FRANCISCO**  
+1 415 982 0982  
Ellanor Notides

**FRANCE ET**  
**DÉLÉGUES RÉGIONAUX**  
•**PARIS**  
+33 (0)1 40 76 85 85

**CENTRE, AUVERGNE,**  
**BRETAGNE, PAYS DE**  
**LA LOIRE & NORMANDIE**  
+33 (0)6 09 44 90 78  
Virginie Gregory

**POITOU-CHARENTE**  
**AQUITAINE**  
+33 (0)6 80 15 68 82  
Marie-Cécile Moueix

**PROVENCE - ALPES**  
**CÔTE D'AZUR**  
+33 (0)6 71 99 97 67  
Fabienne Albertini-Cohen

**GRANDE-BRETAGNE**  
•**LONDRES**  
+44 (0)20 7839 9060

**NORD**  
+44 (0)20 7104 5702  
Thomas Scott

**NORD OUEST**  
**ET PAYS DE GALLE**  
+44 (0)20 7752 3033  
Jane Blood

**SUD**  
+44 (0)1730 814 300  
Mark Wrey

**ÉCOSSE**  
+44 (0)131 225 4756  
Bernard Williams  
Robert Lagneau  
David Bowes-Lyon (Consultant)

## ÎLE DE MAN

+44 (0)20 7389 2032

**ÎLES DE LA MANCHE**  
+44 (0)20 7389 2032

**IRLANDE**  
+44 (0)20 7839 9090

**INDE**  
**MUMBAI**  
+91 (22) 2280 7905  
Sonal Singh

**INDONESIE**  
**JAKARTA**  
+62 (0)21 7278 6268  
Charmie Hamami

**ISRAËL**  
**TEL AVIV**  
+972 (0)3 695 0695  
Roni Gilat-Baharaff

**ITALIE**  
**MILAN**  
+39 02 303 2831  
Cristiano De Lorenzo

**ROME**  
+39 06 686 3333  
Marina Cicogna  
(Consultant)

**ITALIE DU NORD**  
+39 348 3131 021  
Paola Gradi  
(Consultant)

**TURIN**  
+39 347 2211 541  
Chiara Massimello  
(Consultant)

**VENISE**  
+39 041 277 0086  
Bianca Arrivabene Valenti  
Gonzaga (Consultant)

**BOLOGNE**  
+39 051 265 154  
Benedetta Possati Vittori Venenti  
(Consultant)

**FLORENCE**  
+39 335 704 8823  
Alessandra Niccolini di  
Camugliano (Consultant)

**CENTRE &**  
**ITALIE DU SUD**  
+39 348 520 2974  
Alessandra Allaria (Consultant)

**JAPON**  
**TOKYO**  
+81 (0)3 6267 1766  
Katsura Yamaguchi

**MALAISIE**  
**KUALA LUMPUR**  
+62 (0)21 7278 6268  
Charmie Hamami

**MEXICO**  
**MEXICO CITY**  
+52 55 5281 5546  
Gabriela Lobo

## MONACO

+377 97 97 11 00  
Nancy Dotta

**PAYS-BAS**  
•**AMSTERDAM**  
+31 (0)20 57 55 255  
Arno Verkade

**NORVÈGE**  
**OSLO**  
+47 949 89 294  
Cornelia Svedman (Consultant)

**PORTUGAL**  
**LISBONNE**  
+351 919 317 233  
Mafalda Pereira Coutinho  
(Consultant)

**QATAR**  
+974 7731 3615  
Farah Rahim Ismail  
(Consultant)

**RÉPUBLIQUE POPULAIRE**  
**DE CHINE**  
**PÉKIN**  
+86 (0)10 8583 1766  
Julia Hu

•**HONG KONG**  
+852 2760 1766

•**SHANGHAI**  
+86 (0)21 6355 1766  
Julia Hu

**SINGAPOUR**  
+65 6735 1766  
Kim Chuan Mok

**SUÈDE**  
**STOCKHOLM**  
+46 (0)73 645 2891  
Claire Ahman (Consultant)  
+46 (0)70 9369 201  
Louise Dyhlén (Consultant)

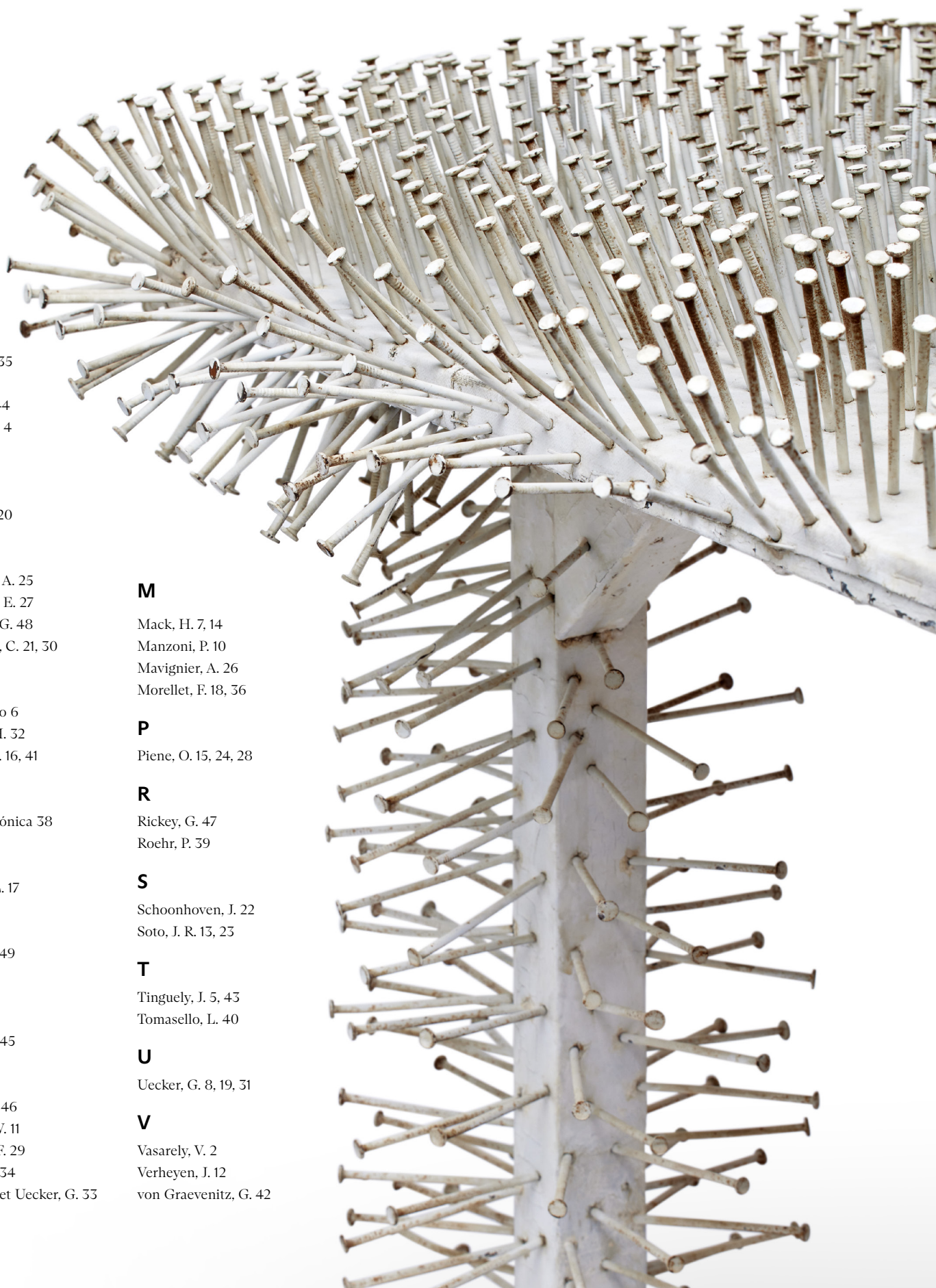
**SUISSE**  
•**GENÈVE**  
+41 (0)22 319 1766  
Eveline de Proyart

**ZURICH**  
+41 (0)44 268 1010  
Jutta Nixdorf

**TAIWAN**  
**TAIPEI**  
+886 2 2736 3356  
Ada Ong

**THAÏLANDE**  
**BANGKOK**  
+66 (0) 2 252 3685  
Prapavadee Sophonpanich

**TURQUIE**  
**ISTANBUL**  
+90 (532) 558 7514  
Eda Kehale Argün  
(Consultant)



## A

Armando 35  
Arman 37  
Agam, Y. 44  
Alviani, G. 4

## B

Bill, M. 3  
Bury, P. 1, 20

## C

Calderara, A. 25  
Castellani, E. 27  
Colombo, G. 48  
Cruz-Diez, C. 21, 30

## D

Dadamaino 6  
de Vries, H. 32  
Dorazio, P. 16, 41

## E

Equipo Crónica 38

## F

Fontana, L. 17

## G

Geiger, R. 49

## K

Klein, Y. 9  
Kricke, N. 45

## L

Le Parc, J. 46  
Leblanc, W. 11  
Lo Savio, F. 29  
Luther, A. 34  
Luther, A. et Uecker, G. 33

## M

Mack, H. 7, 14  
Manzoni, P. 10  
Mavignier, A. 26  
Morellet, F. 18, 36

## P

Piène, O. 15, 24, 28

## R

Rickey, G. 47  
Roehr, P. 39

## S

Schoonhoven, J. 22  
Soto, J. R. 13, 23

## T

Tinguely, J. 5, 43  
Tomasello, L. 40

## U

Uecker, G. 8, 19, 31

## V

Vasarely, V. 2  
Verheyen, J. 12  
von Graevenitz, G. 42





CHRISTIE'S

9 AVENUE MATHIGNON PARIS 75008