

FIGURES DE L'ABSENCE

ART PARIS

3.04 - 6.04.2025



HELENE BAILLY

GALERIE

Fondée en 2007, la Galerie HELENE BAILLY est spécialisée dans l'art Impressionniste, Moderne et d'Après-Guerre. Reconnue pour son approche érudite et son engagement à présenter des œuvres de qualité muséale, elle favorise les dialogues entre les mouvements artistiques et les époques. Avec un accent particulier sur des artistes tels qu'Edgar Degas, Albert Marquet, Kees van Dongen, Pablo Picasso, Francis Picabia, Joan Miró, Alexander Calder, Victor Brauner, Alberto et Diego Giacometti, Maria Helena Vieira da Silva, Claude et François-Xavier Lalanne, Françoise Gilot, et Manuel Cargaleiro, entre autres, elle propose une sélection soigneusement choisie d'œuvres majeures.

Située au 71, rue du Faubourg Saint-Honoré, la galerie publie des catalogues académiques pour chacune de ses expositions, avec des contributions d'historiens de l'art de premier plan. Elle joue également un rôle actif dans la recherche et la documentation des grands artistes, contribuant aux Catalogues Raisonnés, notamment ceux de Léon Pourtau et Henri Delavallée, et mène actuellement des recherches sur Francis Picabia.

Profondément ancrée dans le monde institutionnel et académique de l'art, la galerie collabore avec des musées et des fondations afin de faciliter des acquisitions, des prêts et des initiatives de recherche. Parmi ses partenariats récents figurent le Musée d'Orsay et le Musée du Quai Branly à Paris, la Fondation de l'Hermitage, le Museum of Modern Art de New York, la National Gallery of Victoria à Melbourne et le Museum Singer Laren aux Pays-Bas.

Hélène Bailly Marcihac est membre du Comité Professionnel des Galeries d'Art et du Syndicat National des Antiquaires. Elle est experte agréée auprès de la Chambre Européenne des Experts-Conseils en Œuvres d'Art. En 2024, elle a cofondé l'Association Matignon Saint-Honoré, dédiée au renforcement de la scène artistique du 8^e arrondissement de Paris.

GALLERY

Founded in 2007, the HELENE BAILLY Gallery specializes in Impressionist, Modern, and Post-War art. Recognized for its scholarly approach and commitment to presenting museum-quality works, the gallery fosters dialogues between artistic movements and eras. With a particular focus on artists such as Edgar Degas, Albert Marquet, Kees van Dongen, Pablo Picasso, Francis Picabia, Joan Miró, Alexander Calder, Victor Brauner, Alberto and Diego Giacometti, Maria Helena Vieira da Silva, Claude and François-Xavier Lalanne, Françoise Gilot, and Manuel Cargaleiro, among others, it offers a carefully curated selection of major works.

Located at 71 rue du Faubourg Saint-Honoré, the gallery publishes academic catalogs for each of its exhibitions, featuring contributions from leading art historians. It also plays an active role in research and documentation on major artists, contributing to Catalogues Raisonnés, including those of Léon Pourtau and Henri Delavallée, and is currently conducting research on Francis Picabia.

Deeply rooted in the institutional and academic art world, the gallery collaborates with museums and foundations to facilitate acquisitions, loans, and research initiatives. Recent partnerships include the Musée d'Orsay and the Musée du Quai Branly in Paris, the Fondation de l'Hermitage, the Museum of Modern Art in New York, the National Gallery of Victoria in Melbourne, and the Museum Singer Laren in the Netherlands.

Hélène Bailly Marcihac is a member of the Comité Professionnel des Galeries d'Art and the Syndicat National des Antiquaires. She is an accredited expert with the Chambre Européenne des Experts-Conseils en Œuvres d'Art. In 2024, she co-founded the Association Matignon Saint-Honoré, dedicated to strengthening the artistic scene of Paris's 8th arrondissement.

ARTISTES EXPOSÉS

EXHIBITED ARTISTS

- JEAN DUBUFFET (1901-1985)
- ÓSCAR DOMINGUEZ (1906 - 1957)
- KYM ELLERY (1985)
- ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)
- DIEGO GIACOMETTI (1902-1985)
- HANS HARTUNG (1904-1989)
- CLAUDE LALANNE (1925-2019)
- FRANÇOIS-XAVIER LALANNE (1927-2008)
- HENRI LAURENS (1885-1954)
- PABLO PICASSO (1881-1973)
- PIERRE SOULAGES (1919-2022)
- SAM SZAFRAN (1934-2019)
- OSSIP ZADKINE (1890-1967)

PROJET DU STAND

Pour cette 27^e édition d'ART PARIS, la Galerie HELENE BAILLY propose d'examiner cet oxymore propre à la production artistique du mitan du XX^e siècle : faire figurer l'absence.

Par un XX^e siècle meurtri par deux guerres mondiales, par une prise de conscience de l'absurdité de la condition humaine, mais aussi par un refus esthétique et moral d'impératifs formels, certains artistes de cette période préfèrent rendre compte de la condition humaine par des figures fantomatiques.

L'homme moderne, loin d'un Prométhée conquérant, se retrouve Atlas amaigri, dont la tête ploie sous le poids de son aliénation. Les œuvres curatées pour ce stand rendent bien compte d'une manière de représenter profondément déstabilisée.

Le taureau, totem de la virilité, s'efface chez Dominguez pour devenir invisible. Au verso de l'œuvre, figure son revers surréaliste, squelette de la machine.

De même, deux œuvres de Giacometti montrent les visages qui sont typiques et qui sont désormais ceux de l'homme moderne. Ces « noyaux de violence » comme les nommait l'artiste, invitent en quelques traits le spectateur à interroger son âme et la manière dont elle s'affiche au monde.

Faire figurer l'absence permet à nos artistes d'explorer de nouvelles techniques et formes d'art. Ainsi Dubuffet dans *Le Rôdeur au site urbain* précise sa technique des Tableaux d'assemblages, de même, Laurens dans *Tête de femme*, expérimente le collage, technique découverte chez son ami Braque. Remarquons aussi que les titres de ces deux œuvres, supports d'expérimentation, refusent de nommer leur sujet, figuré sans réelle présence. Il n'est caractérisé que par sa condition urbaine chez Dubuffet.

De la difficulté de figurer et de la progressive omniprésence de l'absence, naît l'abstraction. Apogée de l'absence, l'abstraction triomphe dans la deuxième moitié du XX^e siècle, représentée dans notre sélection par Soulages ou encore Hans Hartung...

BOOTH PROJECT

For this 27th edition of ART PARIS, Galerie HELENE BAILLY explores a paradox inherent in mid-20th-century artistic production: making absence visible.

In a 20th century scarred by two world wars, confronted with the absurdity of the human condition, and rejecting both aesthetic and moral formal constraints, certain artists of this era chose to depict humanity through phantom-like figures.

Far from being a conquering Prometheus, modern man is instead a weakened Atlas, his head bowed under the weight of his alienation. The works curated for this booth reflect a profoundly destabilized approach to representation.

The bull, a totem of virility, disappears in Domínguez's work, rendered invisible. On the reverse side of the piece, its surrealist counterpart appears—a skeletal machine.

Similarly, two works by Giacometti feature the archetypal faces of modern man. These “nuclei of violence,” as the artist called them, use a few expressive lines to invite the viewer to question their soul and how it manifests in the world.

Depicting absence allows these artists to explore new techniques and artistic forms. In *Le Rôdeur au site urbain*, Dubuffet refines his Tableaux d'assemblages technique, while Laurens, in *Tête de femme*, experiments with collage, a technique he discovered through his friend Braque. Notably, the titles of both works—vehicles of experimentation—refuse to name their subject, which is depicted without tangible presence. It is defined only by its urban condition in Dubuffet's work.

From the struggle to represent to the gradual omnipresence of absence, abstraction is born. The culmination of absence, abstraction triumphed in the second half of the 20th century, represented in our selection by Soulages and Hans Hartung, among others.

En 1957, lorsqu'il peint *Le rôdeur au site urbain*, Jean Dubuffet est installé depuis près d'un an à Vence, en Provence.

Dans le prolongement de ses assemblages d'empreintes et collages composites sur papier, il se lance dans des *Tableaux d'assemblages* à partir de 1955. Cette série lui permet d'expérimenter de nouvelles techniques et textures. Il confectionne d'abord des toiles dénuées de toute figuration. Pour ce faire, il étale ses couleurs et jette ses taches de peinture, qu'il écorche et marque à l'aide de brosses, journaux ou chiffons. Dans ces surfaces de textures accidentelles, les ciseaux découpent arbitrairement des parcelles insignifiantes. Les morceaux obtenus se laissent ensuite combiner selon des mouvements arbitraires contraires à la logique humaine. *Rôdeur au site urbain* est un exemple de la maîtrise de cette technique mais aussi de son évolution vers la figuration.

L'artiste y célèbre la chose la plus prosaïque qui soit : le sol. Dubuffet nous amène à prendre à contre-courant l'esthétique académique de son temps. En nous accompagnant vers l'un des fondements de son monde artistique, Jean Dubuffet déconstruit nos repères et se joue des conventions. On y découvre une silhouette, pouvant faire penser à un Don Quichotte moderne, coiffé d'un large chapeau, et qui, d'après le titre de l'œuvre, « rôde ». Comme flouté par un blizzard de pierre et de sable, le personnage se pose face à nous et participe à l'interrogation que cherche à créer l'artiste.

Cette manière de procéder lui permet d'avancer sans être tenu à aucun soin : « Le principal intérêt d'une telle technique était qu'elle me permettait de faire mes maculations initiaux avec grande liberté et aisance sans y être contraint par quelque souci de ne pas gâter les autres parties d'un tableau. » (*Mémoire sur le développement de mes travaux à partir de 1952, Rétrospective de J. Dubuffet*, Musée des Arts Décoratifs, 1960, p. 175). Ensuite, il découpe les parties qui lui plaisent le plus afin de composer une œuvre finale sur une nouvelle toile. Des avant-gardes, Dubuffet a retenu la leçon cubiste qui depuis Cézanne autorise à fragmenter les formes et à incliner les plans pour trouver une nouvelle réalité visuelle.

In 1957, when he painted "Le rodeur au site urbain", Jean Dubuffet had been living in Vence, Provence, for almost a year.

Following on from his assemblages of prints and composite collages on paper, in 1955 he began to produce *Tableaux d'assemblages*. This series allowed him to experiment with new techniques and textures. Jean Dubuffet began by creating canvases devoid of any figurative elements. To do this, he spreads his colors and throws away his paint stains, which he then skims and marks with brushes, newspapers or rags applied to the fresh oil. From these accidentally textured surfaces, the scissors arbitrarily cut out insignificant parcels. The resulting pieces can then be combined in arbitrary movements that defy human logic. *Rôdeur au site urbain* is an example of the artist's mastery of this technique, but also of his gradual evolution towards figuration.

The artist celebrates the most prosaic thing of all: the ground. Once again, the painter takes us against the grain of the academic aesthetics of his time. By taking us to one of the foundations of his artistic world, Jean Dubuffet deconstructs our reference points and plays with convention. We can barely make out a silhouette, reminiscent of a modern-day Don Quixote, wearing a large hat and, according to the work's title, "on the prowl". As if blurred by a blizzard of stone and sand, the figure poses in front of us, participating in the questioning that the artist seeks to create.

The main advantage of such a technique was that it enabled me to make my initial maculations with great freedom and ease, without being forced to do so by any concern not to spoil the other parts of a painting". (*Mémoire sur le développement de mes travaux à partir de 1952, Rétrospective de J. Dubuffet*, Musée des Arts Décoratifs, 1960, p. 175). He then cuts out the parts he likes best to compose a final work on a new canvas. From the avant-gardes, Dubuffet learned the lesson of Cubism, which from Cézanne onwards authorized the fragmentation of forms and the tilting of planes to find a new visual reality.

JEAN DUBUFFET (1901-1985)

Rôdeur au site urbain, 1957

Signé et daté en bas à gauche : J. Dubuffet ; 57

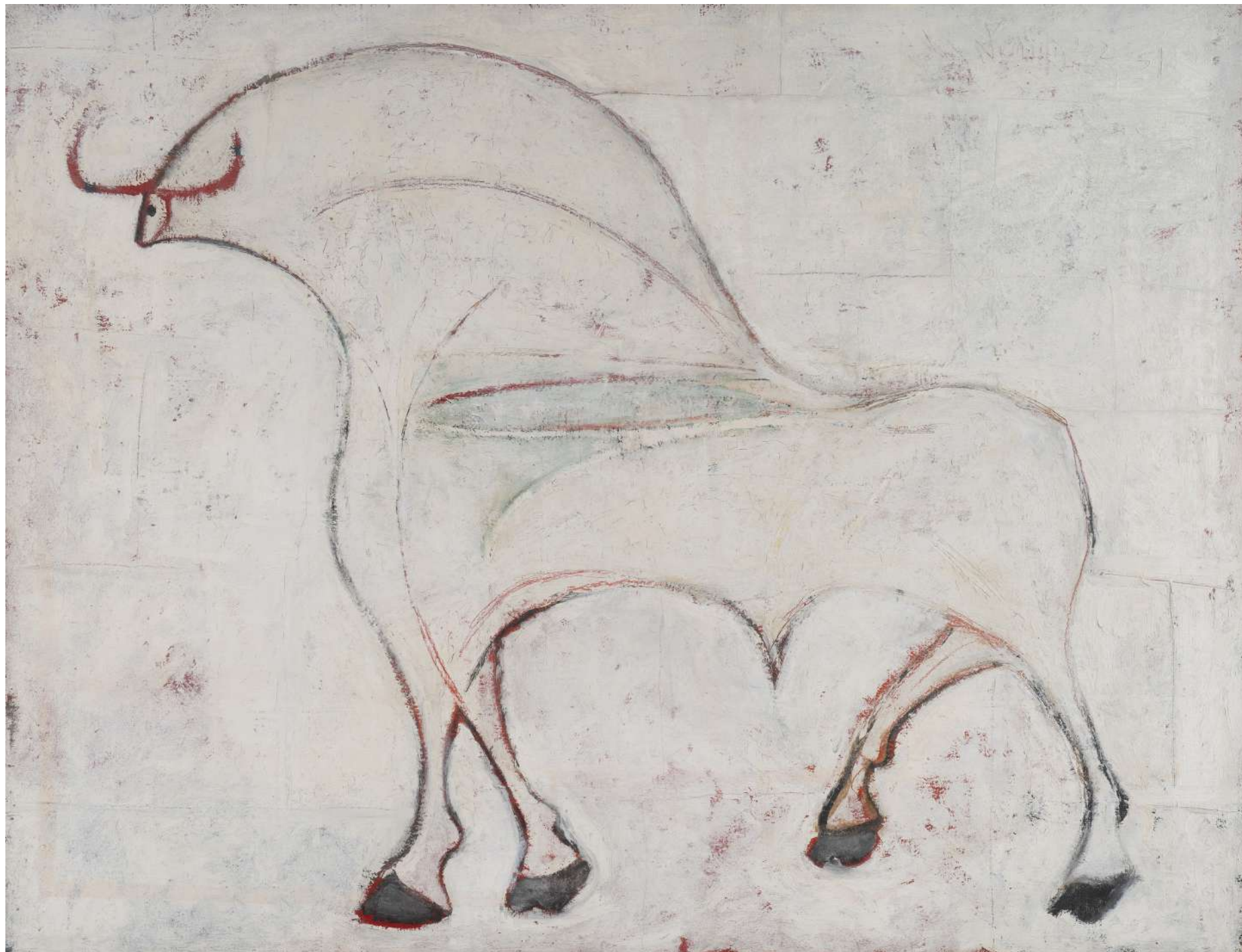
Contresigné, titré et daté au revers : J. Dubuffet ;

Rôdeur au site urbain ; Novembre 57

Huile sur assemblage de papier marouflé sur toile

87,5 x 67,5 cm / 34 1/2 x 26 5/8 in.





ÓSCAR DOMÍNGUEZ (1906-1957)

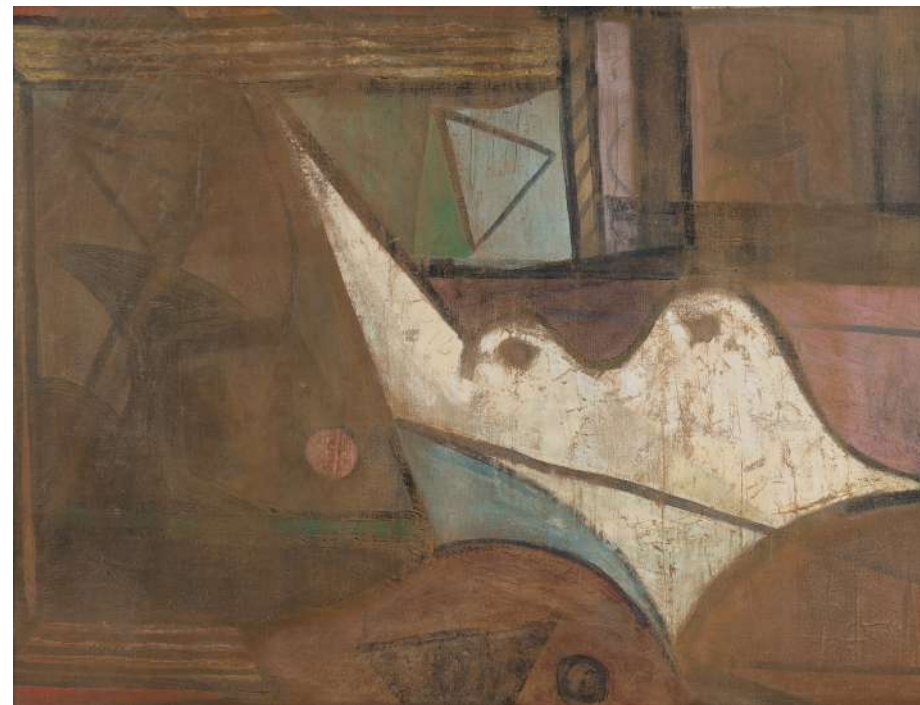
Il Toro, 1951

Signé et daté en haut à droite : Dominguez ; 51

Œuvre de la période surréaliste (verso)

Huile sur toile d'origine

88,5 x 116,4 cm / 34 7/8 x 45 7/8 in.





KYM ELLERY
Petite table rocher, 2024
Laiton résine
48 x 38 x 35 cm / 18 7/8 x 15 x 13 3/4 in.

La *Rocher Table* allie harmonieusement un design minimaliste à une inspiration organique. Sa palette monochromatique et sa silhouette singulière évoquent une élégance discrète.

Portant de subtiles empreintes, elle invite à une réflexion sur l’interaction entre les phénomènes naturels et l’intervention humaine. Évoquant la trajectoire d’un corps céleste, sa forme suggère l’impact et la transformation. Comme sculptée par des collisions cosmiques, sa surface porte les traces de son voyage, marquée par de délicates indentations qui racontent son histoire.

Fabriquée à Paris en acier inoxydable poli, la *Rocher Table* symbolise un équilibre harmonieux, sa forme venant hypothétiquement compléter et s’imbriquer dans la base de sa pièce sœur, la *Moulin Lamp*, conçue par Kym Ellery.

Sa forme finale captive : telle la chair d’un fruit rare détachée de son noyau, cette pièce transcende le design de mobilier conventionnel pour s’apparenter davantage à une sculpture.

La *Rocher Table* sera éditée en une série limitée de huit exemplaires.

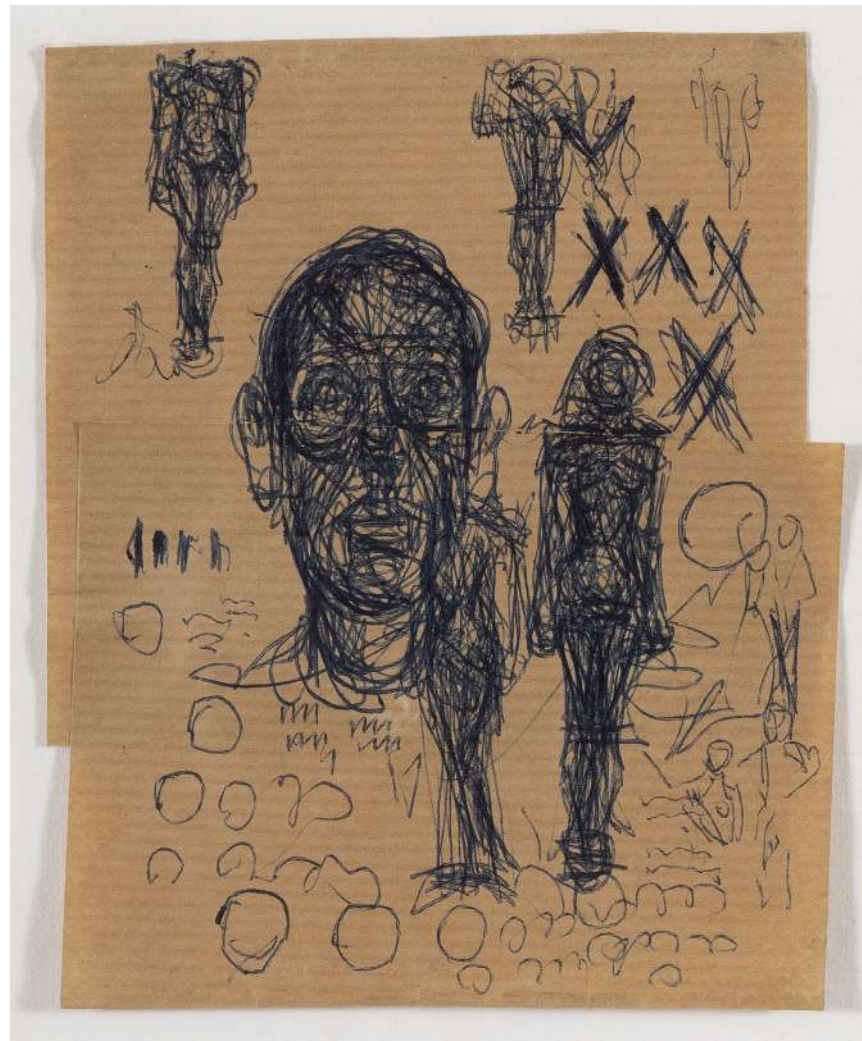
The *Rocher Table* seamlessly blends minimalist design with organic inspiration. Its monochromatic palette and unique silhouette evoke understated elegance.

Bearing subtle impressions, it prompts reflection on the interplay between natural phenomena and human intervention. Resembling a celestial object’s journey, its form suggests impact and transformation. As if sculpted by cosmic collisions, the table’s surface bears the traces of its journey, marked by subtle indentations that narrate its story.

Crafted in Paris from polished inox, the *Rocher Table* symbolizes a harmonious balance, as its form hypothetically fills and completes the base of its sibling, the *Moulin Lamp* designed by Kym Ellery.

Its final form captivates; like the flesh of a rare fruit carved off from its core, this piece transcends conventional furniture design and becomes more akin to sculpture.

The *Rocher Table* will be limited to a collectible edition of eight.



ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)
Tête d'homme, femmes debout et griffonnages, circa 1962
 Stylo-bille bleu sur papier kraft
 13 x 10,5 cm / 5 1/8 x 4 1/8 in.





ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Cinq têtes, 1963

Porte le nom et l'adresse de l'artiste comme destinataire et la date d'oblitération

Stylo bille sur papier

11,5 x 16,5 cm / 4 1/2 x 6 1/2 in.

La figure humaine, et en particulier le visage, a été le motif de prédilection d'Alberto Giacometti tout au long de sa carrière. Après des études d'art classique, durant lesquelles il acquiert la maîtrise de la représentation, la période surréaliste l'éloigne de la figuration, mais pas de son obsession pour les « têtes ». Son retour au modèle, en 1935, amorce une quête de la ressemblance qui va animer l'ensemble de son œuvre jusqu'à sa mort.

Provenant de la collection de Camille Journiac, un ami proche d'Alberto Giacometti *Cinq têtes* est caractéristique de l'artiste qui construit ses dessins à partir d'un bouillonnement et d'un enchevêtrement de lignes. En alternant le travail d'après nature et de mémoire, il révèle la puissance émotionnelle que dégagent ces visages.

Giacometti se détache ici du réalisme en nous offrant sa propre perception de la réalité. Dessinées sur une enveloppe, ces cinq têtes d'homme sont une manifestation saisissante de l'approche artistique de Giacometti. Ces apparitions cristallines, précaires, qui semblent en suspens dans le vide sur la feuille, possèdent une force d'évidence, qu'il désigne comme « noyau de violence » incassable. Tracées au stylo rouge, ces têtes invitent le spectateur à plonger dans la profondeur de l'âme humaine. Chaque ligne, chaque ombrage, chaque détail révèle une quête incessante de vérité et une exploration de l'âme humaine. Chaque tête d'homme s'apparente à une exploration profonde de la nature humaine, une tentative de comprendre ce qui se cache derrière le visage que nous présentons au monde, et une quête constante de cette « vérité sans fin » qui définit l'œuvre de Giacometti.

The human figure, and particularly the face, was the central theme in Alberto Giacometti's entire career. After classical art studies during which he gained mastery in representation, the Surrealist period led him away from figuration, but not from his obsession with "heads." His return to the model in 1935 marked the beginning of a quest for resemblance that would animate his entire body of work until his death.

Coming from the collection of Camille Journiac, a close friend of Alberto Giacometti, *Cinq Têtes* is characteristic of the artist's approach, constructing his drawings from a tumult and entanglement of lines. Alternating between working from life and from memory, Giacometti reveals the emotional power emanating from these faces.

Here, Alberto Giacometti distances himself from realism by offering his own perception of reality. Drawn on an envelope, these five male heads are a striking manifestation of Giacometti's artistic approach. Appearing crystalline and precarious, suspended in the void on the sheet, they possess a force of evidence that the artist describes as an unbreakable "core of violence." Traced in red pen, these heads invite the viewer to delve into the depth of the human soul. Every line, every shading, every meticulous detail reveals an unrelenting quest for truth and a profound exploration of the human soul. Each man's head resembles a profound exploration of human nature, an attempt to understand what lies behind the face we present to the world, and a constant quest for that "endless truth" that defines Giacometti's work.

DIEGO GIACOMETTI (1902-1985)

Autruche, circa 1977

Bronze à patine foncée, brune, verte et œuf d'autruche

Fonte Thiot du vivant de l'artiste

Height: 47,3 cm / 18.6 in.



À l'éternelle question métaphysique, *Qui de l'œuf ou de l'oiseau vient en premier ?* Diego Giacometti propose une réponse tout en humour, technique et poésie. C'est Jean-Paul Binet, professeur et ami de l'artiste, qui décide aux environs de Pâques de mettre en concurrence Giacometti, Chagall et Miro. Chacun se voit attribuer un œuf d'autruche avec pour consigne de créer une œuvre. Tandis que Miro et Chagall s'approprient l'œuf comme support de leurs recherches picturales, Giacometti décide de l'incorporer au centre d'une sculpture ouverte.

De cette autruche ressort tout le talent de l'artiste, son rapport personnel à la nature, son travail empreint de légèreté, sa capacité d'invention et sa dextérité.

Diego Giacometti a créé de nombreux meubles et objets décoratifs, mais chacun de ses travaux était une création nouvelle à part entière, ou tout au moins une variante aux particularités bien distinctes. Ces créations nouvelles, œuvres uniques, sont le résultat de son intervention directe sur chaque pièce.

Pendant longtemps moins enclin à s'exposer à la lumière que son frère Alberto, de treize mois son aîné, c'est à la mort de ce dernier que Diego est découvert par le public en tant que véritable artiste. Il n'y a jamais eu de rivalités entre les deux frères, leur relation était même très fusionnelle, mais Diego a longtemps laissé son frère en avant. Dans l'atelier parisien du 46, rue Hippolyte Maindron, il réalisait le matin les tirages en plâtre pour Alberto, et posait plusieurs heures l'après-midi comme modèle pour lui.

À partir de la fin des années 60, il développe ses mobiliers-sculptures, son propre monde, empli de poésie et d'inspiration végétale et animale, très éloigné des sculptures épurées et abstraites d'Alberto. On le surnomme bientôt « l'as des patines » : il allie les matières, utilise des techniques diverses et rares, montre toute sa dextérité. L'élasticité du bronze lui permet de faire preuve de toute la minutie nécessaire. Naît, alors, sous ces doigts un véritable bestiaire issu de son imaginaire plein d'humour, de naïveté, de légèreté.

Véritable « artisan-poète », comme le dit Jean Leymarie, Diego Giacometti se fait une place dans le monde du design. Assailli de commandes, ses clients doivent prendre leur mal en patience : l'artiste produit peu, soigne son travail, fait de chaque pièce une œuvre unique et surtout renoue avec les techniques d'artisanat d'antan.

Sa dernière commande sera celle du Musée Picasso de Paris, de 1982 à 1985. Il réalise un ensemble de 50 pièces, composé de chaises, de bancs, de luminaires et de tables, avant sa mort, en juillet 1985.

To the eternal metaphysical question—*What came first, the chicken or the egg?*—Diego Giacometti responds with humor, technique, and poetry. It was Jean-Paul Binet, a professor and friend of the artist, who, around Easter, decided to challenge Giacometti, Chagall, and Miró. Each was given an ostrich egg with the task of creating a work of art. While Miró and Chagall used the egg as a support for their pictorial explorations, Giacometti chose to incorporate it into the center of an open sculpture.

This ostrich piece showcases all of his talent, his personal relationship with nature, the lightness that imbues his work, his inventive spirit, and his technical mastery.

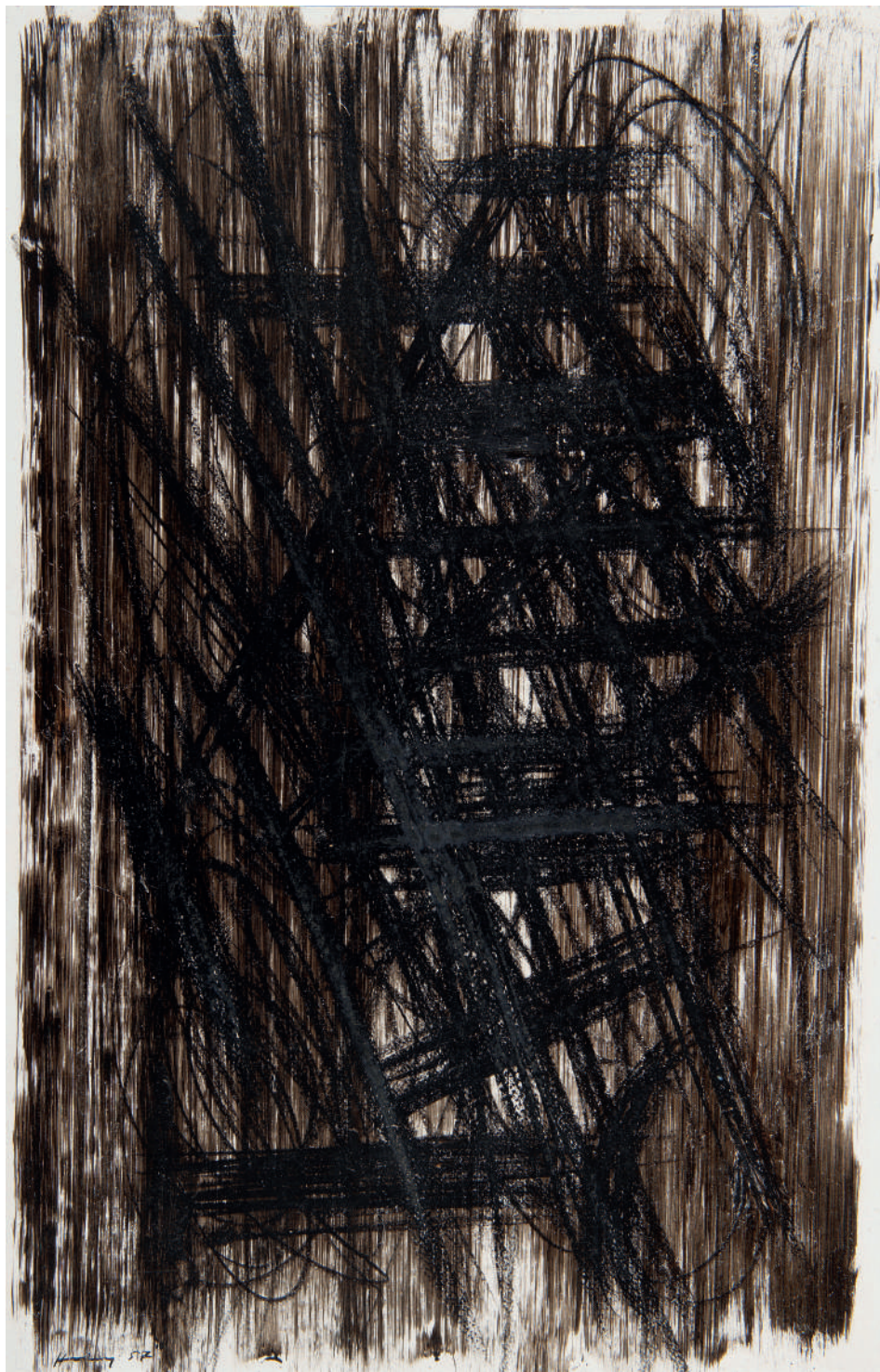
Diego Giacometti created numerous pieces of furniture and decorative objects, yet each of his works was a unique creation in its own right or, at the very least, a distinct variation with its own particular characteristics. These new creations, one-of-a-kind pieces, were the result of his direct intervention in every stage of production.

For a long time, Diego was less inclined to step into the spotlight than his older brother Alberto, who was thirteen months his senior. It was only after Alberto's death that Diego was recognized by the public as a true artist in his own right. There was never any rivalry between the two brothers; in fact, their relationship was deeply close. However, Diego often let his brother take center stage. At their Parisian studio at 46 rue Hippolyte Maindron, he would spend his mornings casting plaster pieces for Alberto and then pose for him as a model for several hours in the afternoon.

From the late 1960s onward, Diego developed his own sculptural furniture—a poetic world inspired by nature and animals, far removed from Alberto's minimalist and abstract sculptures. He soon earned the nickname “the master of patinas” for his ability to blend materials, employ diverse and rare techniques, and demonstrate extraordinary craftsmanship. The flexibility of bronze allowed him to work with exceptional precision, giving life to a whimsical bestiary filled with humor, naïveté, and lightness.

A true “artisan-poet,” as Jean Leymarie described him, Diego Giacometti carved out a place for himself in the world of design. Overwhelmed with commissions, his clients had to wait patiently—he produced only a limited number of pieces, meticulously refining each one, reviving traditional craftsmanship techniques in the process.

His final commission came from the Musée Picasso in Paris between 1982 and 1985. Before his passing in July 1985, he created a collection of 50 pieces, including chairs, benches, lighting fixtures, and tables—his last testament to a life devoted to art and craftsmanship.



HANS HARTUNG (1904-1989)
Sans titre, 1957
 Signé et daté en bas à gauche : Hartung ; 57
 Encre de Chine et craie sur papier
 50 x 33 cm / 19 3/4 x 13 in.



Créée vers la fin des années 1970 et le début des années 1980, *Pomme Bouche* est une œuvre emblématique de Claude Lalanne, illustrant son approche singulière où le monde végétal se mêle à des éléments anthropomorphiques. Cette pomme en bronze doré, motif récurrent dans l'histoire de l'art, est réinventée par l'artiste qui lui confère une sensualité troublante en y intégrant des lèvres humaines délicatement modelées.

Cette œuvre s'inscrit pleinement dans la démarche de Claude Lalanne, qui, en duo avec son époux François-Xavier sous le nom Les Lalanne, a repoussé les frontières entre art, nature et design. À travers *Pomme Bouche*, l'artiste joue sur l'ambivalence du fruit défendu et du désir, évoquant à la fois les vanités classiques et une forme de surréalisme poétique.

Éditée en série limitée, chaque pièce est numérotée et estampillée, affirmant la rareté et l'aura précieuse de cet objet sculptural. Certaines déclinaisons en broche, réalisées en collaboration avec Arthus Bertrand dans les années 1990, prolongent cette exploration du bijou comme œuvre d'art.

Par cette création, Claude Lalanne transforme un élément du quotidien en une œuvre mystérieuse et fascinante, où l'étrangeté se conjugue à une forme d'évidence formelle. *Pomme Bouche* témoigne ainsi du talent de l'artiste à sublimer la nature en un langage plastique profondément original, réconciliant l'organique et l'imaginaire.

Created in the late 1970s and early 1980s, *Pomme Bouche* is an emblematic work by Claude Lalanne, illustrating her unique approach where the vegetal world merges with anthropomorphic elements. In this gilded bronze sculpture, the apple, a recurring motif in art history, is reinvented by the artist, who imbues it with a striking sensuality by incorporating delicately sculpted human lips.

This work is fully aligned with Claude Lalanne's artistic vision, who, alongside her husband François-Xavier under the name Les Lalanne, redefined the boundaries between art, nature, and design. Through *Pomme Bouche*, the artist plays on the ambivalence of the forbidden fruit and desire, evoking both classical vanitas and a form of poetic surrealism.

Produced in a limited edition, each piece is numbered and stamped, emphasizing the rarity and precious aura of this sculptural object. Certain variations, such as brooches created in collaboration with Arthus Bertrand in the 1990s, extend this exploration of jewelry as a work of art.

With this creation, Claude Lalanne transforms an everyday object into a mysterious and captivating work, where strangeness converges with a sense of formal clarity. *Pomme Bouche* thus attests to the artist's talent for sublimating nature into a profoundly original plastic language, reconciling the organic and the imaginary.

CLAUDE LALANNE (1925-2019)
Pomme Bouche, 1980
Signé du cachet : Lalanne
Monogrammé, marqué et numéroté sous
la pomme : CL ; Artcurial ; 57/250
Bronze doré à double patine
14 x 11 cm / 5 1/2 x 4 3/8 in.





FRANÇOIS-XAVIER LALANNE (1927-2008)

Oiseau bleu, 1979

Signé sous la queue de l'oiseau : FX Lalanne

Numéroté et marqué sous la sphère : 72/250 ; Artcurial

Bronze à patine verte antique sur sphère et petit
piédouche amovible

18 x 8 x 8 cm / 7 1/8 x 3 1/8 x 3 1/8 in.

À l'hiver 1912, Henri Laurens découvre dans l'atelier de son ami Georges Braque, inventeur du cubisme, une série de papiers collés, enrichis d'une grande diversité de formes et de matières, osant juxtapositions de plans et oppositions de valeurs. L'aventure cubiste d'Henri Laurens commence à cet instant.

À partir de 1915, l'artiste exécute de nombreux dessins et collages représentant des têtes, souvent féminines, sans qu'il soit possible dans la plupart des cas de les attribuer à un modèle. Ce sont dans leur grande majorité des études montrant la dextérité de l'auteur à construire un visage à partir d'éléments géométriques. Le papier collé devient alors un dispositif d'exploration de l'espace mesuré qui sera celui de ses sculptures.

L'économie de moyens, la restriction formelle et l'efficacité poétique des papiers de cette époque caractérisent notre *Tête de femme* de 1917.

La couleur y joue dès lors un rôle particulier : elle fige la répartition de l'ombre et de la lumière. L'utilisation des découpes de papier vient indiquer les volumes que matérialisent les contrastes abstraits de brun, d'ocre et de blanc rehaussés au fusain.

Après 1919, Laurens cesse les papiers collés. Cependant, dans les sculptures en relief qu'il réalise au début des années 1920, il continue d'explorer les effets de composition des plans découpés et superposés qu'il avait préalablement étudiés dans ses collages.

Cette œuvre a par ailleurs été présentée à la grande exposition du Centre Pompidou *Henri Laurens, Le cubisme : construction et papiers collés, 1915-1919* du 18 décembre 1985 au 16 février 1986 et est illustrée dans le Catalogue d'exposition sous le n°50, p.59.

Elle a également été prêtée au Musée de l'Annonciade de Saint-Tropez pour l'exposition *Braque et Laurens : 40 années d'amitié*, du 10 juin au 8 octobre 2017 et est illustrée dans le catalogue d'exposition p.20 et répertoriée p.89.

In the winter of 1912, Laurens discovered in the studio of his friend Georges Braque, inventor of Cubism, a striking series of papiers collés, with a broad range of shapes and materials, daring juxtaposed planes and opposed values. Henri Laurens' cubist adventure started at that moment.

From 1915, the artist executed numerous drawings and collages representing heads, often female, without it being possible to attribute them to individual models. There are in their vast majority studies showing the dexterity of the artist in building a face from geometrical elements. The papier collé thus becomes a perfectly balances exploration of space, which will be the one of his sculptures.

The economy of means, the formal restriction and the poetic efficiency of the papers of that time characterize our *Tête de femme* from 1917.

The color plays a significant role : it freezes the distribution of shade and light. The use of paper cuts indicates volumes which are materialized by the abstract contrasts of brown, ocher and white enhanced with charcoal.

After 1919, Laurens stopped producing papier collés. However, in the three-dimensional sculptures of the beginning of the 1920s, the artist continued to explore the composition effects of the cut and layered planes that he had studied first in his collages.

Furthermore, this work was notably shown at the major exhibition of the Centre Pompidou: *Henri Laurens, Le cubisme : construction et papiers collés, 1915-1919*, from December 18, 1985 to February 16, 1986 and is illustrated in the exhibition Catalogue under the no. 50, p.59.

It was also exhibited at the Musée de l'Annonciade in Saint-Tropez during the show *Braque et Laurens, 40 années d'amitié* from June 10th to October 8th 2017 and is illustrated in the exhibition catalogue page p.20 and listed p.89.

HENRI LAURENS (1885-1954)

Tête de femme, 1917

Signé et daté en bas à gauche : Laurens ; 17

Papier collé et fusain sur papier cartonné

50 x 35 cm / 19 3/4 x 13 3/4 in.



Tout au long de sa carrière, Picasso a observé le travail d’autres artistes notamment celui d’Edgar Degas. Bien que les deux aient vécu dans le même quartier de Montmartre pendant plusieurs années, jusqu’à la mort de Degas en 1917, aucune information n’atteste qu’ils se soient rencontrés. Pourtant, certaines des représentations de Paris par Picasso font écho à Degas : les amateurs de café, les artistes de cabaret et les maisons closes. Lorsque Picasso rencontre et épouse la ballerine Olga Khokhlova, ses portraits d’elle et de son milieu s’inspirent également du vocabulaire établi par Degas en tant que peintre de danseuses.

En 1958, Picasso acquière un certain nombre de monotypes provocateurs de Degas, qu’il considérait comme « les meilleures choses que Degas ait jamais faites » et, dans une série d’eaux-fortes de 1971, il représente Degas lui-même regardant des nus féminins. Daté du jeudi 09 février 1967, ce dessin est un parfait exemple des œuvres où il visualise clairement Degas. Avec son propre vocabulaire artistique et son geste libre, Picasso représente Degas, de profil observant deux femmes nues dont une debout et l’autre agenouillée à ses pieds. À ses côtés, un homme aux yeux rieurs, est volontairement caché dans la partie foncée au lavis. Sur le mur en face, un immense visage de femme déstructurée avec deux yeux sur son profil le gauche le regarde.

En reprenant un thème illustré par Degas à l’époque, Picasso affirme une nouvelle fois son admiration pour l’artiste mais également son goût commun pour le corps de la femme qu’il représenta tout au long de sa carrière. Dans les années 1960, Picasso joue également avec la perception, par la déstructuration faciale et physique, typique du mouvement cubiste – dont il fut le chef de file.

Une année après la réalisation de notre dessin, entre le 16 mars et le 5 octobre 1968, Picasso réalise une série de gravures présentée au mois de décembre de la même année à la galerie Louise Leiris à Paris. La villa Notre Dame de Vie, à Mougins, où réside alors le peintre, est plongée dans un calme inhabituel à cause de la crise de mai 1968. Picasso âgé de 87 ans entreprend la production d’un ensemble de gravures, sorte de journal de bord dans lequel tous les thèmes qui lui sont chers sont présents : les femmes, le peintre et son modèle, ses origines et l’érotisme où il fait régulièrement apparaître, Edgar Degas entourées de femmes nues. Notre dessin est ainsi une œuvre préparatoire qui inspira grandement Picasso à poursuivre ses illustrations sur Degas dans ses gravures.

Throughout his career, Pablo Picasso observed the work of other artists, in particular that of his fellow artist Edgar Degas. Although the two lived in the same Montmartre district for several years, until Degas’ death in 1917, there is no record of them ever having met. Yet some of Picasso’s early depictions of Paris clearly echo Degas’ subjects: café-goers, cabaret artists and brothels. When Picasso met and married ballerina Olga Khokhlova, his portraits of her and her milieu drew on the same vocabulary established by Degas as a painter of dancers.

In 1958, Picasso acquired a number of provocative monotypes by Degas, which he considered “the best things Degas ever did” and, in a series of etchings from 1971, he depicts Degas himself looking at female nudes. Dated Thursday, February 9, 1967, this drawing is a perfect example of the works in which he clearly visualizes Degas. With his own artistic vocabulary and free gesture, Picasso depicts Degas with an emerging beard, in profile, observing two nude women, one standing and the other kneeling at his feet. Next to him, a man with laughing eyes is deliberately hidden in the dark wash. On the opposite wall, a huge, unstructured woman’s face with two eyes on her left profile stares back at him.

By taking up a theme illustrated by Degas at the time, Picasso once again affirms his admiration for the artist, but also his shared taste for the female body, which he represented throughout his career. In the 1960s, Picasso also played with perception, through the facial and physical destructuring typical of the Cubist movement - of which he was the leader.

A year after the creation of our drawing, between March 16 and October 5, 1968, Picasso produced a series of etchings that were presented in December of that year at the Louise Leiris gallery in Paris. The Villa Notre Dame de Vie in Mougins, where the painter was living at the time, was unusually quiet due to the May 1968 crisis. At the age of 87, Picasso began to produce a series of engravings, a sort of diary in which all the themes dear to him are present: women, the painter and his model, his origins and eroticism, in which he regularly features Edgar Degas surrounded by naked women. Our drawing is thus a preparatory work that greatly inspired Picasso to continue his illustrations of Degas in his engravings.



PABLO PICASSO (1881-1973)

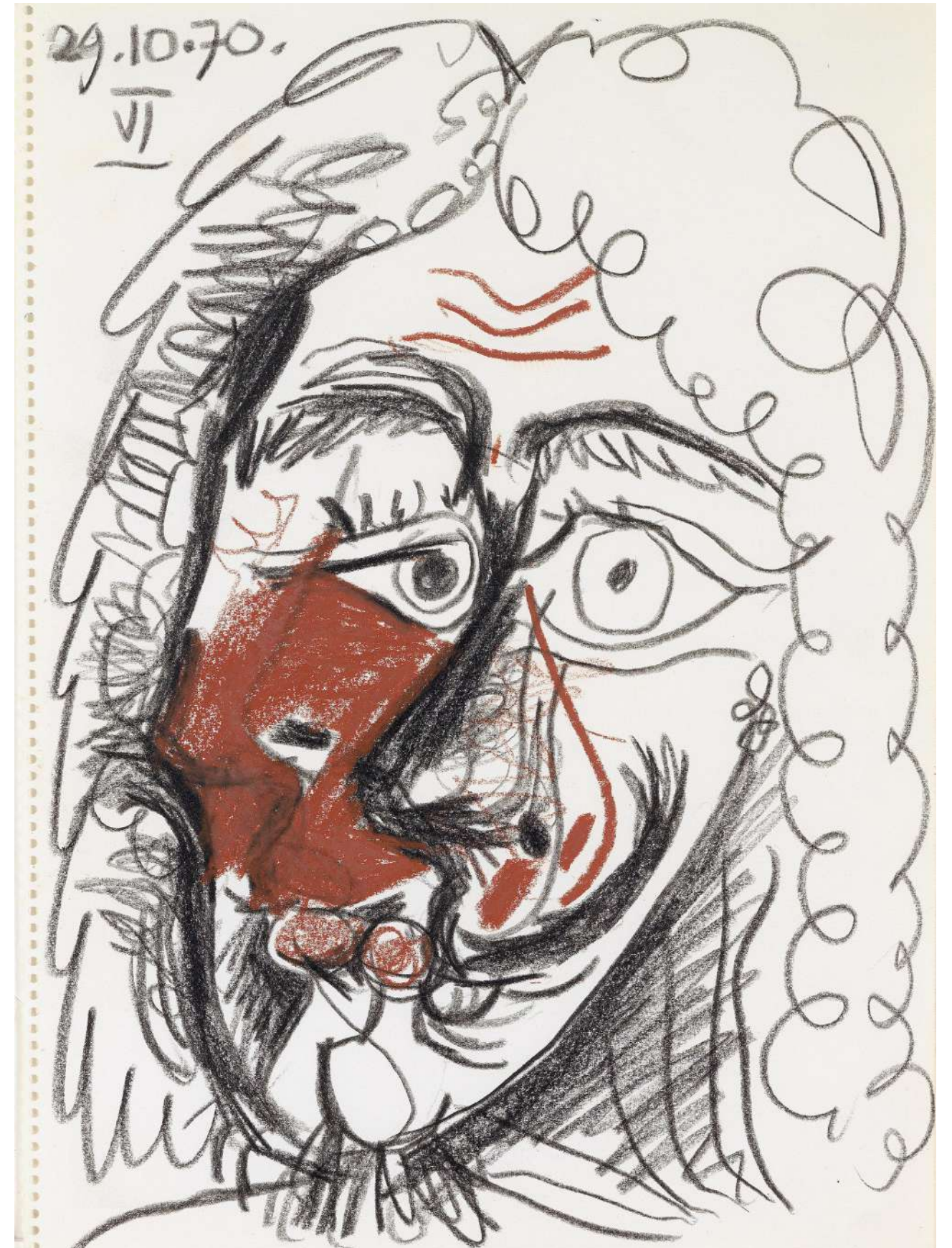
Étude de personnages - Hommage à Degas, 1967

Signé en bas et daté en bas à droite : Picasso ; jeudi 9.2.67

Encre et lavis sur papier

52 x 64 cm / 20 1/2 x 25 1/4 in.

PABLO PICASSO (1881-1973)
Tête d'homme, 1970
 Daté et numéroté en haut à gauche : 29.10.70 ; VI
 Crayon de cire sur papier
 37.2 x 27 cm / 14 5/8 x 10 5/8 in.



En octobre 1970, Picasso réalise cette œuvre fascinante reflétant son obsession pour la figure du mousquetaire de face, ce personnage issu de ses lectures des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas et devenu l'un des thèmes récurrents de ses dernières années. Inspiré par l'élégance et la bravoure de ce noble espagnol, Picasso en fait une figure introspective et symbolique, un alter ego à travers lequel il dialogue avec les grands maîtres qu'il admirait – Rembrandt, Le Greco, Velázquez – tout en réaffirmant son propre génie artistique.

Dans cette œuvre aux crayons de couleur, Picasso présente un portrait de mousquetaire intrigant où cinq visages distincts coexistent et se superposent, créant une impression de simultanéité et de fragmentation. Les traits de chaque visage se construisent à partir des mêmes éléments, mais ce sont exclusivement les yeux qui servent de points d'ancrage à chacun des portraits visibles. L'œil gauche et l'œil droit, tracés avec force et précision, servent successivement à créer les regards de ces quatre visages : celui de face et les quatre de profil. Ce tour de force donne à l'œuvre une dynamique particulière, où les yeux semblent pivoter pour relier les différents plans d'existence de chaque personnage.

Le visage, scindé par une ligne noire marquant un nez imposant, est une figure en perpétuelle transformation. Cette déstructuration, caractéristique du style cubiste dont Picasso est l'un des fondateurs, crée un jeu d'opposition entre frontalité et profil, entre ce qui est visible et ce qui est suggéré. Les cheveux bouclés, tracés par des hachures tourbillonnantes, et la moustache élégamment dessinée encadrent un visage éclaté, où les volumes sont accentués par des aplats brun-rouge, notamment sur les joues et le nez. La couleur, appliquée avec une économie de moyens, donne vie à ces différents visages en leur conférant profondeur et mouvement.

Ce jeu de visages multiples n'est pas une simple expérimentation formelle : il reflète une quête plus profonde. En utilisant les mêmes yeux pour chaque portrait, Picasso donne à voir la continuité entre ces identités fragmentées. Ces yeux deviennent ainsi les points fixes d'une composition mouvante, incarnant une unité au sein de la diversité des perceptions. Cette approche illustre le génie de Picasso, qui parvient à synthétiser dans une seule œuvre plusieurs angles de vue, plusieurs états d'âme, et plusieurs dimensions temporelles.

Par ce dessin, Picasso nous invite à reconsidérer la nature de l'identité humaine. Le mousquetaire, ici fragmenté en quatre visages, devient une métaphore de la multiplicité des facettes d'un individu. Cette œuvre, à la fois intime et universelle, transcende la simple représentation pour interroger la perception elle-même. Elle illustre également le combat de Picasso contre le temps, sa volonté de capturer l'éphémère dans l'éternité de l'art. À travers la simplicité de ses moyens – deux yeux, quelques traits incisifs et des aplats de couleur – il crée une œuvre d'une complexité saisissante, où chaque visage semble à la fois autonome et intrinsèquement lié aux autres. Avec cette œuvre, Picasso démontre une fois de plus sa capacité à renouveler les conventions artistiques jusqu'à la fin de sa vie.

Tête d'Homme est bien plus qu'un portrait : c'est une exploration audacieuse de la perception et de l'identité, une célébration de la créativité humaine dans toute sa richesse et sa diversité. Pablo Picasso utilisait fréquemment le dessin comme un outil pour préparer et concevoir ses œuvres peintes. Le dessin constituait pour lui une méthode d'exploration, lui permettant d'approcher des formes nouvelles et variées en déconstruisant un sujet et en le réinterprétant par des répétitions successives sur des structures libres. Les représentations de visages, qu'il répétait et variait continuellement, ont acquis une signification particulière dans son œuvre. Selon Zervos, «Picasso ne biffait rien, n'effaçait rien ; il fixait des formes et des objets en esquisses rapides et conservait d'innombrables figures et mouvements sur papier, presque plus que ce que la mémoire seule pourrait retenir» (Zervos, cité dans Spies, Werner, *Picasso : Pastels, Dessins, Aquarelles*, Stuttgart, Hatje, 1986, p. 46).

In October 1970, Picasso created this fascinating work reflecting his obsession with the figure of the front-facing musketeer, a character inspired by his readings of *The Three Musketeers* by Alexandre Dumas and one of the recurring themes of his later years. Inspired by the elegance and bravery of this noble Spaniard, Picasso turned the musketeer into an introspective and symbolic figure, an alter ego through which he engaged in dialogue with the great masters he admired—Rembrandt, El Greco, Velázquez—while reaffirming his own artistic genius.

In this colored pencil work, Picasso presents an intriguing portrait of a musketeer where five distinct faces coexist and overlap, creating an impression of simultaneity and fragmentation. The features of each face are built from the same elements, but it is exclusively the eyes that anchor each of the visible portraits. The left and right eyes, drawn with strength and precision, alternately create the gazes of these four faces: the frontal face and the four in profile. This feat gives the work a particular dynamism, where the eyes seem to pivot, connecting the different planes of existence of each character.

The face, divided by a black line marking a prominent nose, is a figure in perpetual transformation. This deconstruction, characteristic of the Cubist style that Picasso co-founded, creates a play of opposition between frontality and profile, between what is visible and what is suggested. The curly hair, rendered with swirling crosshatches, and the elegantly drawn mustache frame a fragmented face, where the volumes are accentuated by reddish-brown patches, particularly on the cheeks and nose. The use of color, applied sparingly, breathes life into these various faces, giving them depth and movement. This interplay of multiple faces is not merely a formal experiment; it reflects a deeper quest. By using the same eyes for each portrait, Picasso reveals the continuity between these fragmented identities. The eyes thus become fixed points in a shifting composition, embodying unity within the diversity of perceptions. This approach illustrates Picasso's genius, as he synthesizes in a single work multiple perspectives, emotional states, and temporal dimensions.

Through this drawing, Picasso invites us to reconsider the nature of human identity. The musketeer, here fragmented into four faces, becomes a metaphor for the multifaceted nature of an individual. This work, both intimate and universal, transcends mere repre-

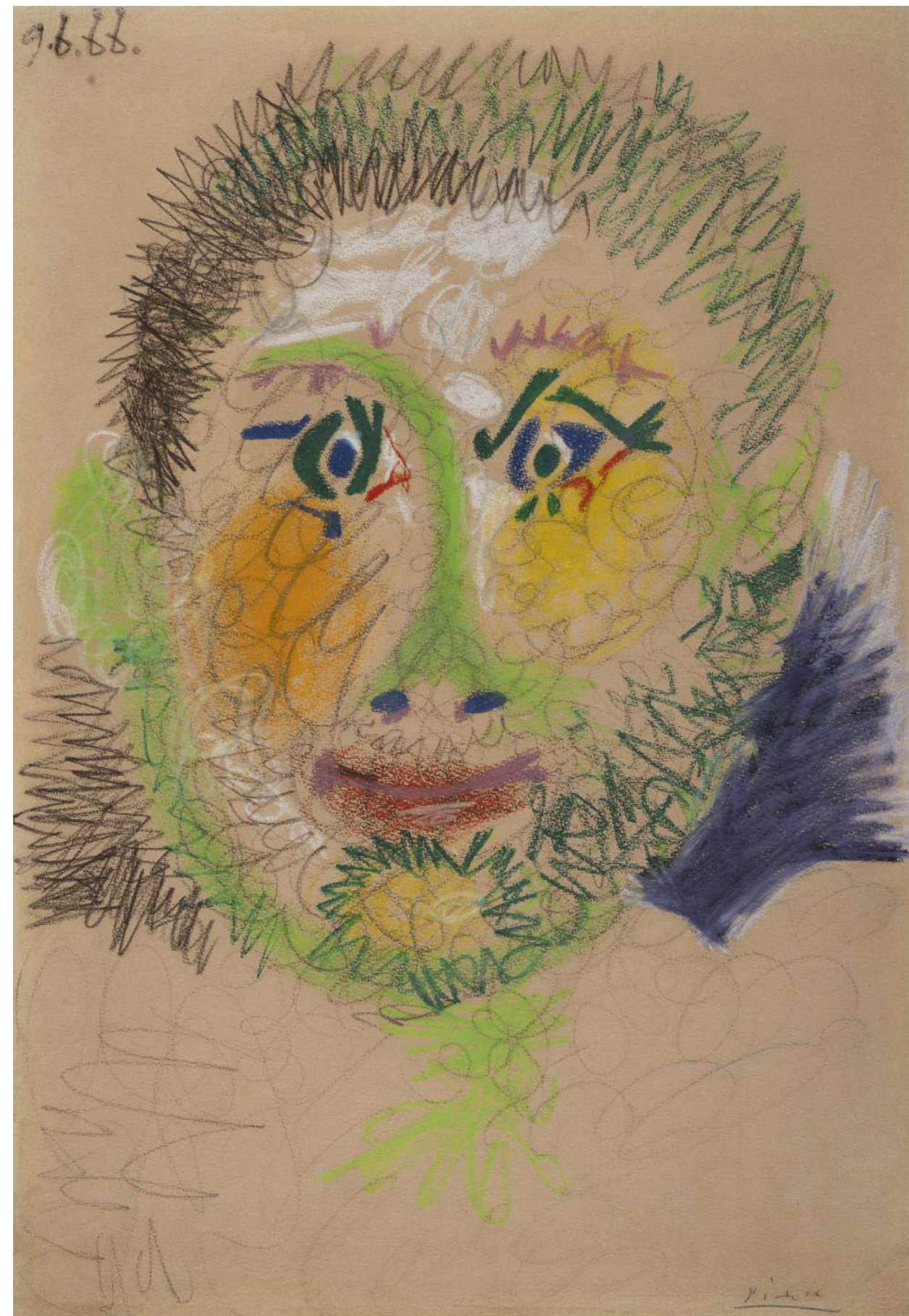
sentation to question perception itself. It also reflects Picasso's battle against time, his determination to capture the ephemeral within the eternity of art. Using only the simplest tools—two eyes, a few incisive lines, and patches of color—he creates a work of striking complexity, where each face appears both autonomous and intrinsically connected to the others. With this work, Picasso once again demonstrates his ability to reinvent artistic conventions, even at the end of his life.

Tête d'Homme is much more than a portrait: it is a bold exploration of perception and identity, a celebration of human creativity in all its richness and diversity. Picasso frequently used drawing as a tool to prepare and conceive his painted works. Drawing was, for him, a method of exploration, allowing him to approach new and varied forms by deconstructing a subject and reinterpreting it through successive repetitions on free structures. The representations of faces, which he continuously repeated and varied, gained particular significance in his oeuvre. According to Zervos, "Picasso neither struck out nor erased anything; he fixed forms and objects in quick sketches and retained countless figures and movements on paper, almost more than memory alone could hold" (Zervos, quoted in Spies, Werner, *Picasso: Pastels, Drawings, Watercolors*, Stuttgart, Hatje, 1986, p. 46).



© Cécil Mathieu

PABLO PICASSO (1881-1973)
Tête d'homme, 1966
 Signé en bas à droite : Picasso
 Daté en haut à gauche : 9.6.66
 Crayons de couleur et crayon sur papier
 53 x 36,8 cm / 20 7/8 x 14 1/2 in.





PABLO PICASSO (1881-1973)
Homme et trois femmes nues (recto) - Femme et deux hommes (verso)
 Signé et daté en bas à gauche (recto) : Picasso ; 3.6.67
 Signé, daté et numéroté en bas à droite (verso) : 6.6.67 ; IV ; Picasso
 Pinceau et plume, encre de Chine et lavis d'encre sur papier
 49 x 60,5 cm / 19 1/4 x 23 7/8 in.



PABLO PICASSO (1881-1973)

Tête avec masque (A.R. 362)

Inscrit et numéroté au revers : Madoura plein feu ;
Edition Picasso ; Edition Picasso 44/200 ; Madoura
Faïence blanche, partiellement colorée et émaillée
Diameter: 31 cm / 12 in.



PABLO PICASSO (1881-1973)

Tête avec masque et petite tête de faune (A.R. 363)
Estampillé et inscrit au-dessous : Madoura plein feu ;
Edition Picasso ; Edition Picasso 48/100 ; Madoura
Faiënce blanche, partiellement colorée et émaillée
Diameter: 30 cm / 11 7/8 in.



Tout au long de sa carrière, Pierre Soulages poursuit une quête technique et formelle autour de la singularité du noir pour exprimer son «autorité, sa gravité, son évidence et sa radicalité».

Ce cheminement débute dans les années 1940 avec ses expérimentations au «brou de noix», une teinture pour bois qui lui permet d'explorer l'intensité, la chaleur et les transparences des noirs. Novateurs, les brou sur papier détonnent dans le paysage pictural de l'après-guerre.

Vingt ans plus tard, il y revient en utilisant ce mélange de poudres de couleur. Ces œuvres au brou de noix, déclinées en mille sept cents artefacts sont peintes par Soulage pendant seulement 7 ans entre le 11 novembre 1970 et le 15 octobre 1977 faisant de cette période, une des plus convoitées. Dedicacé à Georges Fall, éditeur d'art renommé qui travailla à de maintes reprises avec Soulage, notre œuvre appartient à cette très recherchée série des brou de noix des années 1970.

Constituée de formes dressées à la verticale et à l'horizontale par des coups de pinceaux épais, elle incarne les recherches de l'artiste à cette époque. La fluidité de cette matière, sa teinte foncée qui exalte, par contraste, le blanc du papier annonce déjà la quête de lumière de Soulage, ses noirs et blancs épurés. Le brou de noix s'éclaire ici de transparences aléatoires. Armé d'une large brosse, Soulages l'utilise pour dresser une construction solide et hiératique.

Throughout his career, Pierre Soulages pursued a technical and formal quest around the singularity of black to express its «authority, gravity, obviousness and radicality».

This journey began in the 1940s with his first experiments with «brou de noix», a wood stain that enabled him to explore the intensity, warmth and transparency of black. His innovative «brou sur papier» (scraps on paper) stood out in the post-war pictorial landscape.

Twenty years later, he returned to using this mixture of colored powders. These walnut-hazel works, available in 1,700 artifacts, were painted by Soulage over just 7 years, between November 11, 1970 and October 15, 1977, making this one of his most coveted periods. Dedicated to Georges Fall, a renowned art publisher who worked with Soulage on many occasions, our work belongs to the highly sought-after brou de noix series of the 1970s.

Made up of vertical and horizontal shapes created by thick brushstrokes, it embodies the artist's research at the time. The fluidity of this material, its dark hue exalting, by contrast, the white of the paper, already heralds Soulage's quest for light, his purified blacks and whites. Here, walnut stain is illuminated by random transparencies. Armed with a broad brush, Soulages uses it to create a solid, hieratic construction.



PIERRE SOULAGES (1919-2022)

Sans titre, 1974

Signé en bas à droite : Soulages

Dedicacé en bas à gauche : « Pour Georges Fall, Soulages »

Dedicacé au dos et annoté : « Pour Georges Fall,
15 rue Paul Fort 75014 »

Brou de noix sur papier

50 x 65 cm / 19 3/4 x 25 5/8 in.



SAM SZAFRAN (1934-2019)

Escalier Ville - Anamorphose, circa 2017

Cachet en bas à droite : Atelier Sam Szafran septembre 2019

Pastel et crayon sur papier marouflé sur panneau

77 x 117 cm / 30 5/16 x 46 1/16 in.

SAM SZAFRAN (1934-2019)

Sans titre - Anamorphose, circa 2017

Cachet au dos : Atelier Sam Szafran ; Septembre 2019

Pastel et crayon sur carton

76 x 56 cm / 29 15/16 x 22 1/16 in.



Sculpteur reconnu dès le milieu des années 20, Ossip Zadkine participe activement aux recherches avant-gardistes. Du Primitivisme avec la taille directe à l'écriture simplifiée du Cubisme, il s'oriente entre 1927 et 1928 vers une relecture de l'Antiquité.

Après la Première Guerre mondiale, il revient aux sources classiques de la sculpture. Souhaitant s'éloigner de la brutalité de cette période, il se tourne vers la statuaire gréco-romaine pour créer des œuvres, en particulier des têtes, au summum du raffinement et de la beauté.

Sculptée en 1928, cette *Tête d'homme* incarne parfaitement les recherches artistiques du sculpteur à cette période. Cette pièce unique, exécutée en bois de Ceylan, figure sans aucun doute parmi ses travaux les plus aboutis. Cette œuvre s'affranchit de la sévérité du style cubiste pour laisser la place à l'émotion humaine.

Bien qu'il utilise des formes géométriques pour le nez et la courbe des yeux, Zadkine innove en donnant une profonde expressivité à cette sculpture. À la manière des sculpteurs antiques, il insuffle la vie à un corps inanimé en prenant soin de peindre les yeux : leur ouverture est le signe indubitable qu'un être vivant s'éveille. La taille directe du bois lui permet également de se rapprocher au plus proche de l'anatomie humaine.

Entre les années 1928-1930, Zadkine côtoie régulièrement Amedeo Modigliani, dont la manière influence particulièrement son œuvre. Ici, nous retrouvons la même stylisation du visage. Les contours sont rapides et se réduisent à seulement quelques éléments taillés dans le bois. Les grands yeux en amande, le nez imposant et la fine bouche font particulièrement écho aux portraits du peintre italien. Les deux artistes partagent une même passion et une même curiosité pour la beauté et la noblesse des formes archaïques en bois.

A renowned sculptor of the middle of the 1920s, Ossip Zadkine actively participated in the avant-garde researches. From Primitivism of direct carving to simplified Cubist writing, he moved towards a reinterpretation of Antiquity between 1927 and 1928.

After World War I, Zadkine returned to sources of classicism in sculpture. Wishing to break away from brutality of this period, he turned towards greco-roman statuary to create pieces, in particular heads, at the top of refinement.

Sculpted in 1928, our *Tête d'homme* perfectly embodies the artistic researches of the sculptor at that time. This unique piece executed in Ceylon wood is part of his most accomplished works. Ossip Zadkine frees himself from severity of Cubist style to leave space to human emotion.

Although he uses geometric shapes for the nose and the curve of the eyes, Zadkine innovates by giving a profound expressiveness to this sculpture. Like the antique sculptures, he gives life to an inanimate body by painting the eyes : their opening is an undeniable sign of a human waking up. The direct carving of the wood also allows him to be closer to the human anatomy.

Between 1928 and 1930, Zadkine regularly associated with Amedeo Modigliani, whose style had a significant influence on his work. Here, we find the same stylization of the face. The contours are swiftly defined, reduced to just a few elements carved into the wood. The large almond-shaped eyes, prominent nose, and delicate mouth strongly echo the portraits of the Italian painter. Both artists shared a passion and curiosity for the beauty and nobility of archaic wooden forms.

OSSIP ZADKINE (1890-1967)

Tête d'homme, 1928

Signé : O. Zadkine

Bois de Ceylan, yeux peints et incrustés

Hauteur : 42 cm / 6.5 in.

CONTACTS

HELENE BAILLY MARCILHAC
FOUNDER & DIRECTOR
T. +33 (0)6 60 82 45 03
HELENE@HELENEBAILLY.COM

JOSEPHINE FERRAND
SALES & LOANS
T. +33 (0)6 71 86 31 66
JOSEPHINE@HELENEBAILLY.COM

SALOMÉ DE BRYAS
SALES & FAIRS
T. +33 (0)6 82 60 39 58
SALOME@HELENEBAILLY.COM

VICTOR CASTEL
RESEARCHER
T. +33 (0)6 71 86 31 90
VICTOR@HELENEBAILLY.COM

AURELIE FRANCIN
ACQUISITIONS
T. +33 (0)1 44 51 51 53
AURELIE@HELENEBAILLY.COM

KENZA ZIZI
COMMUNICATIONS
T. +33 (0)6 78 33 31 53
KENZA@HELENEBAILLY.COM

MARION NGUYEN
DESIGN
T. +33 (0)6 47 71 71 71
MARION@HELENEBAILLY.COM

HELENE BAILLY

DU LUNDI AU VENDREDI, DE 9H À 19H
LE SAMEDI, DE 10H À 19H
LE DIMANCHE SUR RENDEZ-VOUS

FROM MONDAY TO FRIDAY, FROM 9AM TO 7PM
ON SATURDAY, FROM 10AM TO 7PM
ON SUNDAY BY APPOINTMENT

71, RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORÉ
75008 PARIS
T. +33 (0)1 44 51 51 51

Remerciements

Samir Boujddaini
Salomé de Bryas
Mélicsa Marechal

Conception et réalisation graphique

Kenza Zizi
Marion Nguyen

Crédits photographiques

Cécil Mathieu
Julien Pepy

© Picasso Administration, 2024

Tous droits réservés
© HELENE BAILLY, Paris, France