EILEEN GRAY

Œuvres sur papier

Works on paper

Pages précédentes :
Deux portraits de Eileen Gray par Berenice Abbott,
signés et datés 1926
Images 230 mm x 155 mm (sur carton d'origine 470 mm x 283 mm)
et 230 mm x 165 mm (sur carton d'origine 447 mm x 283 mm)
© Commerce Graphics

EILEEN GRAY

Œuvres sur papier

Works on Paper

GALERIE HISTORISMUS

Eileen Gray, visionnaire

La GALERIE HISTORISMUS est fière de présenter une importante et rare collection de soixante œuvres originales sur papier par Eileen Gray (Brownswood, Irlande, 1878-Paris, 1976). Cette collection comprend des gouaches, collages et photographies ; jamais exposée, elle couvre une période allant de 1918 aux années 1950. Gray l'a offerte à Peter Adam, son ami, biographe et auteur d'un ouvrage sur son œuvre, à paraître prochainement.

Le design de Gray éclipse son œuvre pictoriale. Cela est très largement de sa faute. Peintre de formation, elle garde cette activité secrète de tous, sauf de sa nièce, le peintre anglais bien connu Prunella Clough, avec laquelle elle échange de nombreuses lettres sur la nature de la peinture. Elles sont si proches qu'elles créent ensemble certaines œuvres dans les années 1960 (p. 106). Souvent, le secret dévoile plus qu'il ne cache. C'est précisément le cas dans le travail pictorial de Gray : on peut y voir clairement son évolution vers la non figuration, concept qui, avec l'abstraction, caractérise le mieux l'art européen du début du XX[e] siècle. L'ouvrage de Wassily Kandisky, *Le spirituel dans l'Art*, un manifeste sur l'art abstrait et non figuratif, est publié en français en 1910. Gray possède une copie de cette première édition. Il n'est donc pas surprenant que sa première composition non figurative soit réalisée très tôt : une face du paravent en laque *Le destin* de 1913. Tandis que le verso du paravent représente une scène allégorique stylisée, le recto est complètement non figuratif. Par la suite, elle s'exprime à travers un langage visuel non figuratif, dans ses projets de tapis. Ceci est logique étant donné que la non figuration dans l'art décoratif européen, précède de vingt ans au moins, la non figuration dans la peinture et la sculpture. La raison en est que, dans l'ère moderne, la fonction, concept non figuratif, dicte la forme. Le consommateur d'art comprend plus facilement la non figuration dans l'art utile que dans celui qui ne l'est pas.

La non figuration chez Gray s'est vraiment épanouie après 1923, lors de son premier contact avec l'œuvre de Gerrit Rietveld, l'architecte et designer novateur hollandais, qui devient son idole artistique. Dès ce moment, elle renie son travail précédent qu'elle décrit comme celui d'un *décorateur parisien*, car celui-ci dérive du cubisme, un art figuratif, et donne une importance démesurée à l'emploi de matériaux précieux, plutôt qu'à son aspect formel. Elle dénonce dès lors, les *monstruosités de l'Art Déco*…

Gray était contemporaine de Picasso. Cependant, Picasso n'a jamais évolué vers la non figuration. Il passe ainsi à côté de la plus importante révolution artistique de son temps et séduit le marché de l'art avec une œuvre souvent complaisante, marquée par sa forte personnalité, et facile à comprendre pour la plupart, comme l'œuvre pré-Rietveld de Gray. Il n'est pas difficile d'imaginer qu'à cette époque où Picasso domine la scène artistique parisienne, l'œuvre pictoriale non figurative de Gray, plus proche du De Stijl et du Bauhaus que de n'importe quelle production parisienne, ne pouvait être comprise. Contrairement à Picasso, Gray connaît une certaine aisance financière. De plus, elle est très modeste et ne souhaite pas sacrifier sa vie personnelle à la promotion de son œuvre. On ne doit pas oublier que Paris ne s'est orienté vers la non figuration pictoriale qu'après la seconde guerre mondiale, via New York…

Une grande partie de l'œuvre pictoriale de Gray dans les années 1920 et 1930 (pp. 32, 50, 54, 58, 64, 78 et 84) a une grande affinité avec l'œuvre de Paul Klee à la même époque. Comme lui, elle fait des allers-retours de la non figuration à la figuration. Ce faisant, elle annonce le travail de plusieurs artistes des générations suivantes tels que Robert Motherwell, Helen Frankenthaler, Francis Bacon, Nicolas de Stäel,

Frank Lloyd Wright, Jasper Johns, Kenneth Noland, Francesco Clemente, Mimmo Paladino et Guillermo Kuitca. C'est presque comme si, en pratiquant la non figuration – c'est-à-dire le modernisme – elle en connaissait les limites évidentes : les mêmes que celles de la figuration.

La figuration de Gray est conceptuelle. Le meilleur exemple en est son projet pour le tapis *Centimeter* de 1926-1929 (p. 44). Bien qu'on ne puisse nier que nombres et marques centimétriques soient figuratifs, la composition de Gray est catégoriquement conceptuelle. En raison de l'ignorance de l'usage précoce par Gray de nombres et de cibles, *beaucoup de bruit pour rien* a été fait lors de l'usage plus tard de ces sujets par Jasper Johns et Kenneth Noland. L'œuvre de Johns et de Noland est beaucoup moins novatrice au regard des dates des projets pour *Centimeter, Marine d'abord* également de sa période 1926-1929 (pp. 38, 40 et 42), ainsi que pour *L'art noir* de 1922 (p. 46) : nombres et cibles jouent un rôle central dans ces trois compositions.

Gray est parfaitement consciente qu'un artiste plasticien doit stimuler l'œil de celui qui regarde : son projet pour *L'art noir* est-il figuratif ou non ? Est-ce que la cible qui résulte de son design est accidentelle, ou délibérée, le résultat de son obsession pour les cercles ? Elle confond le non figuratif et le figuratif, pour stimuler l'œil du regardant. Dans tous les cas, il est indéniable que les tableaux de cibles de Johns et de Noland des années 1960, consciemment ou non, dérivent de Gray. Il est impossible de regarder la *Map* de Gray des années 1930 (p. 66), et de ne pas avoir à l'esprit les peintures de cartes imaginaires de Guillermo Kuitca des années 1980 : les cartes sont l'un des fétiches du design de Gray. Ne reconnaissons-nous pas le dessin architectural des années 1950 pour le Gugenheim Museum par Frank Lloyd Wright, dans l'œuvre de Gray des années 1930 (p. 80) ? Ou les peintures de Robert Motherwell et d'Helen Frankenthaler de l'après seconde guerre mondiale dans l'œuvre de Gray des années 1940 (p. 82) ? Ne pouvons-nous pas dire que les cages de Francis Bacon des années 1950 ressemblent de façon inquiétante à la *Cage* de Gray des années 1940 (p. 88) ? Ne pouvons-nous pas confondre une œuvre de Gray des années 1920 (pp. 26 et 86) avec une œuvre de Mimmo Paladino ou de Francesco Clemente des années 1980 ? L'œuvre de Nicolas de Staël ne ressemble-t-il pas à l'œuvre de Gray dans les années 1940 (p. 94) ?
Eileen Gray est une artiste visionnaire.

Dans sa période post-Rietveld, Gray photographie pratiquement toute son œuvre de design. Cependant, ses photographies ne sont pas un simple souvenir de sa création : elles sont des compositions constructivistes soigneusement voulues, s'agissant parfois d'objets quotidiens, qui vus à travers son objectif, deviennent méconnaissables, non figuratifs. Peter Adam, d'une façon appropriée, appelle ces compositions *tablescapes*. Elle photographie aussi des paysages domestiques et industriels. Ces photographies, évocatrices de Man Ray et d'André Kertész, sont extrêmement rares.

La GALERIE HISTORISMUS espère que cette exposition, fasse connaître un ensemble important et peu connu de l'œuvre de Gray, extérieur à l'Art Déco mais dans le grand courant du modernisme.

Roberto Polo
Directeur artistique

Eileen Gray, Visionary

GALERIE HISTORISMUS proudly presents a rare and important collection of sixty original works on paper by Eileen Gray (Brownswood, Ireland, 1878-Paris, 1976). This collection, which has never been exhibited, spans the post WWI through the post WWII periods. It comprises gouaches, collages and photographs. Gray gave it to Peter Adam, her friend, biographer and author of a forthcoming book on her work.

Gray's design overshadows her pictorial work. To a great degree, this is her fault. Although educated as a painter, she keeps her pictorial activity secret from everyone except her niece, the well-known English painter Prunella Clough, with whom she exchanges many letters on the nature of painting. They are so close that in the 1960s, they collaborate on certain works (P. 106). As is often the case, an artist's secret activity is the most revealing. It is precisely in Gray's pictorial work that the beholder sees clearly her evolution toward non-figurative art, the concept, which along with abstraction, best characterizes early twentieth century European art. Wassily Kandinsky's On the Spiritual in Art, *a manifesto on abstract and non-figurative art, is first published in French in 1910. Gray possesses a copy of this first edition. Therefore, it is not surprising that her first non-figurative composition is very early: One side of the lacquer screen* Le destin *from 1913. Whereas the verso of this screen represents a highly stylized allegorical scene, the recto is completely non-figurative. Later, she expresses herself through a non-figurative visual language, in her rug designs. This is logical, given that non-figurative decorative art in Europe preceeds, by at least twenty years, non-figurative painting and sculpture. The reason for this is that in the modern age, function, a non-figurative concept, dictates form: The art consumer finds it easier to understand non-figurative art in the useful, rather than in the useless.*

Gray's non-figurative art really blossoms after 1923, when she first comes into contact with the work of Gerrit Rietveld, the innovative Dutch architect and designer, who becomes her artistic idol. From this moment on, she rejects her previous design, which she describes as one of a Parisian decorator, *because it derives from cubism, a figurative art and is infatuated with precious materials, rather than with the formal aspect of art. She denounces the* monstruosités of Art Déco…

Gray is Picasso's contemporary. However, Picasso never evolves toward non-figurative art. He misses the most important artistic revolution of his time and seduces the art market with often complacent work, marked by his strong personality and, like Gray's pre-Rietveld work, easy for most people to understand. It is not difficult to imagine that in the Picasso-dominated Paris art scene of the time, Gray's non-figurative pictorial work, closer to the Bauhaus and De Stijl, than to any Parisian production, cannot be understood by many. Unlike Picasso, Gray, who not only has the financial means, but is also extremely modest, is not motivated to sacrifice her personal life in order to promote her work. One must not forget that Paris practices non-figurative art, via New York, only after WWII…

Much of Gray's pictorial work from the 1920s and 1930s (Pp. 32, 50, 54, 58, 64, 78 & 84) has a great affinity with the work of Paul Klee from the same period. Like him, she often reverts from non-figurative to figurative art and back again. In doing so, her work foreshadows that of many post-WWII artists, such as Robert Motherwell, Helen Frankenthaler, Francis Bacon, Nicolas de Stäel, Frank Lloyd Wright, Jasper Johns, Kenneth Noland, Francesco Clemente, Mimmo Paladino and Guillermo Kuitca. It is almost as if while practicing non-figurative art, i.e. modernism, she recognizes its obvious limitations: The same as those of figurative art.

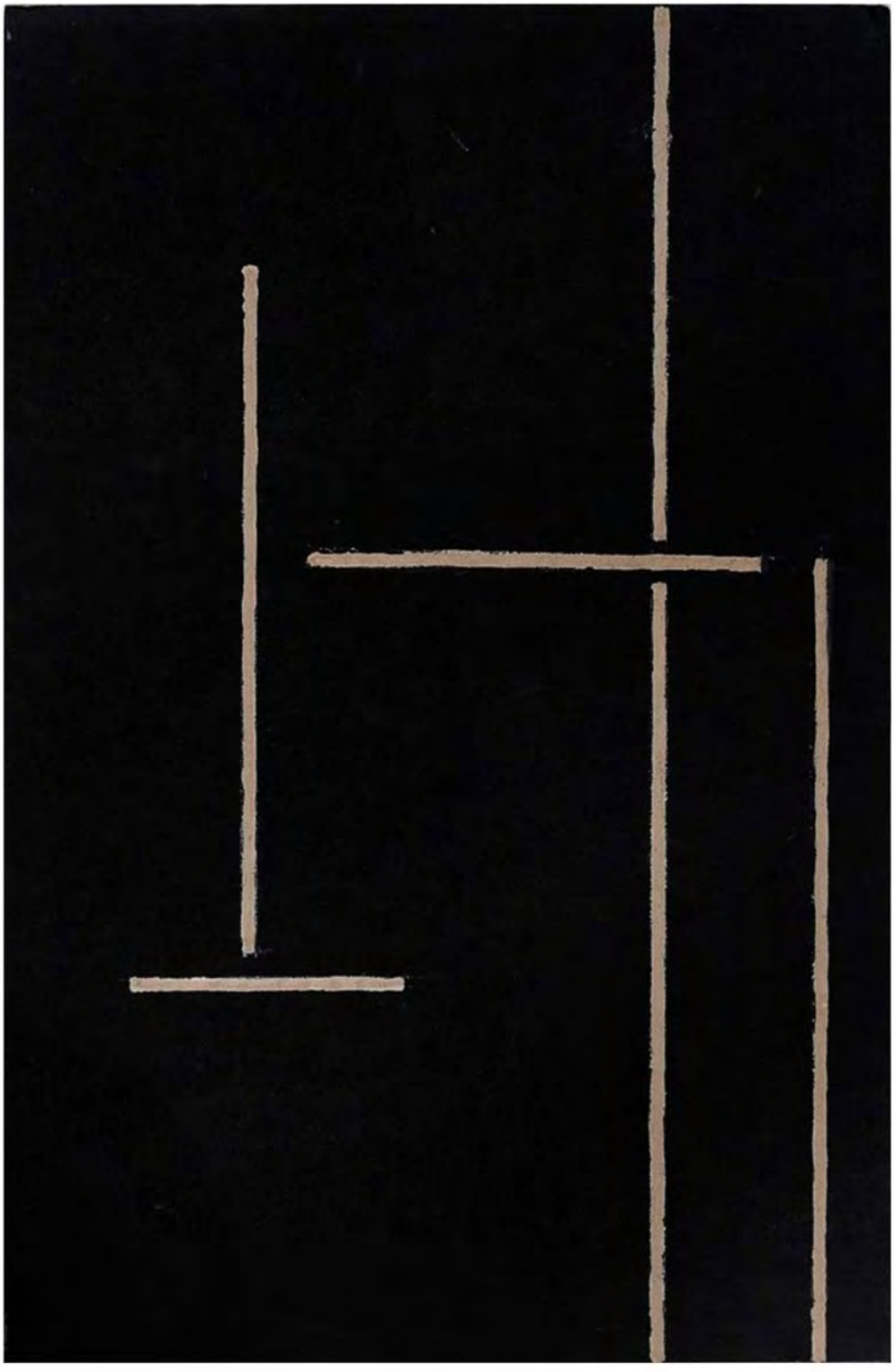
Gray's figurative art is conceptual. The best example of this is her design for the rug Centimeter from 1926-29 (P. 44). Although one cannot deny that numbers and centimeter marks are figurative, Gray's composition is categorically conceptual. Because of ignorance about Gray's earlier use of numbers and targets, much ado about nothing is made of Jasper Johns'and Kenneth Noland's later use of these subjects. Johns'and Noland's work is much less innovative when one looks at the dates of Gray's designs for Centimeter, Marine d'abord, also from her 1926-29 period (Pp. 38, 40 & 42) and L'art noir from 1922 (P. 46): Numbers and targets play a central role in these three compositions.

Gray is perfectly aware that a visual artist must stimulate the eye of the beholder: Is her design for L'art noir figurative or not? Is the target which results from her design accidental or deliberate, resulting from her obsession with the circle? She confuses the non-figurative and the figurative in order to stimulate the eye of the beholder. In any case, it is undeniable that Johns'and Noland's target paintings from the 1960s, consciously or not, derive from Gray. It is impossible to look at Gray's Map from the 1930s (P. 66) and not think of Guillermo Kuitca's imaginary map paintings from the 1980s: Maps, of course, are one of Gray's design fetishes. Don't we recognize Frank Lloyd Wright's architectural design for the Guggenheim Museum from the 1950s in Gray'work from the 1930s (P. 80)? Or, Robert Motherwell's and Helen Frankenthaler's post-WWII paintings in Gray's work from the 1940s (P. 82)? Couldn't we say that Francis Bacon's cages from the 1950s bear a disturbing resemblance to Gray's Cage from the 1940s (P. 88)? Or, mistake Gray's work from the 1920s (Pp. 26 & 86) for a Mimmo Paladino or a Francesco Clemente from the 1980s? Did Nicolas de Stäel look at Gray's work from the 1940s (P. 94)?:
Eileen Gray is a visionary artist.

In her post-Rietveld period, Gray photographs virtually all her design. However, her photographs are not accessory, a mere record of her creation: They are carefully composed constructivist compositions, sometimes of everyday objects, which seen through her lens become unrecognizable, non-figurative. Peter Adam appropriately baptizes these compositions tablescapes. She also photographed domestic and industrial landscapes. These photographs, evocative of Man Ray and André Kertész, are extremely rare.

GALERIE HISTORISMUS hopes that its exhibition creates an awareness of a hereto little-known and important body of Eileen Gray's work, outside of Art Déco and in the mainstream of modernism.

Roberto Polo
Artistic Director



Projet de tapis
Gouache sur papier
Années 1920
260 mm x 175 mm

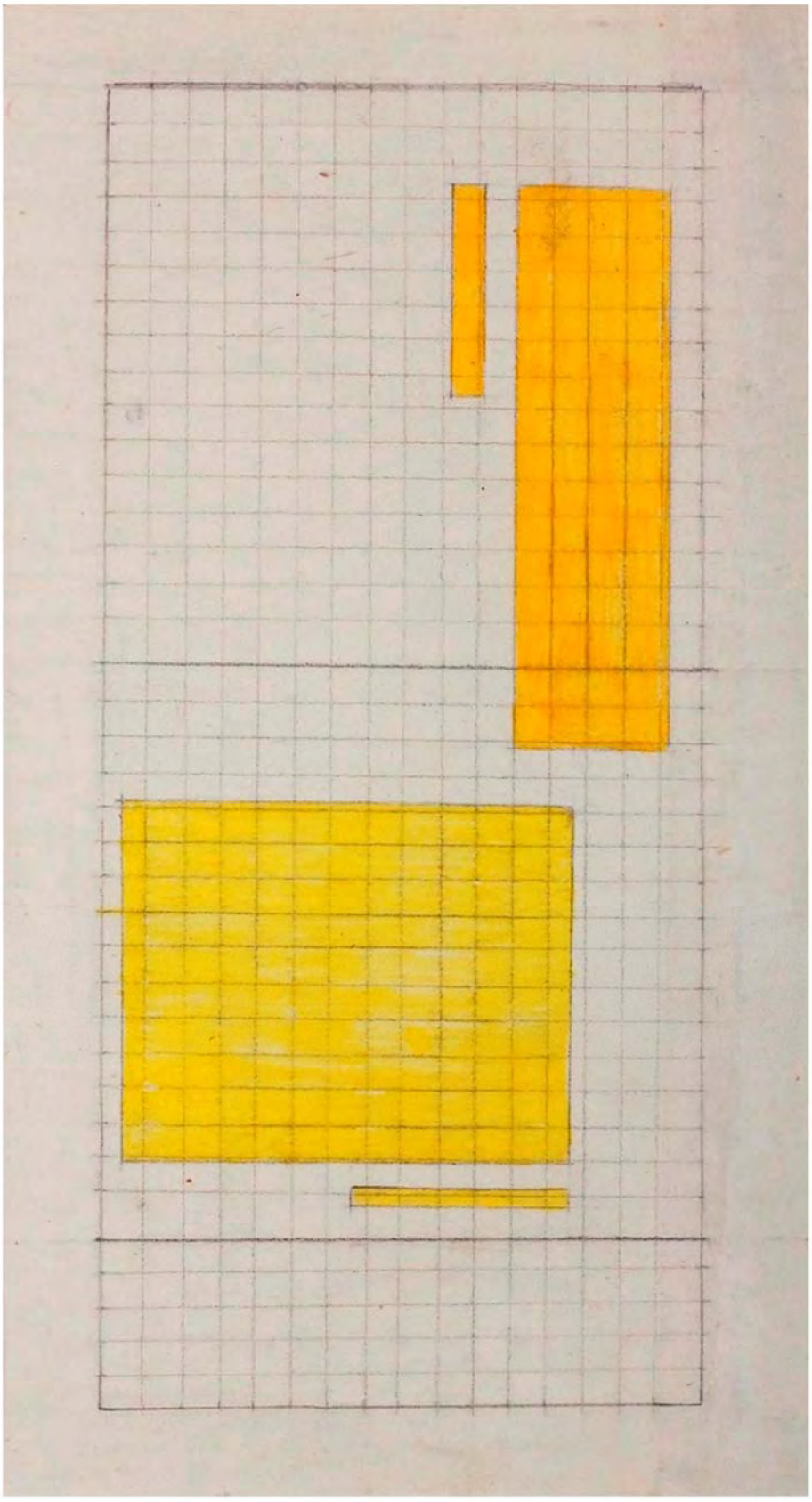
Projet de tapis
Gouache sur papier
Années 1920
147 mm x 125 mm

Crayon, gouache et collage sur papier
Années 1920
360 mm x 262 mm

Crayon, gouache et collage sur papier
Années 1920
173 mm x 170 mm

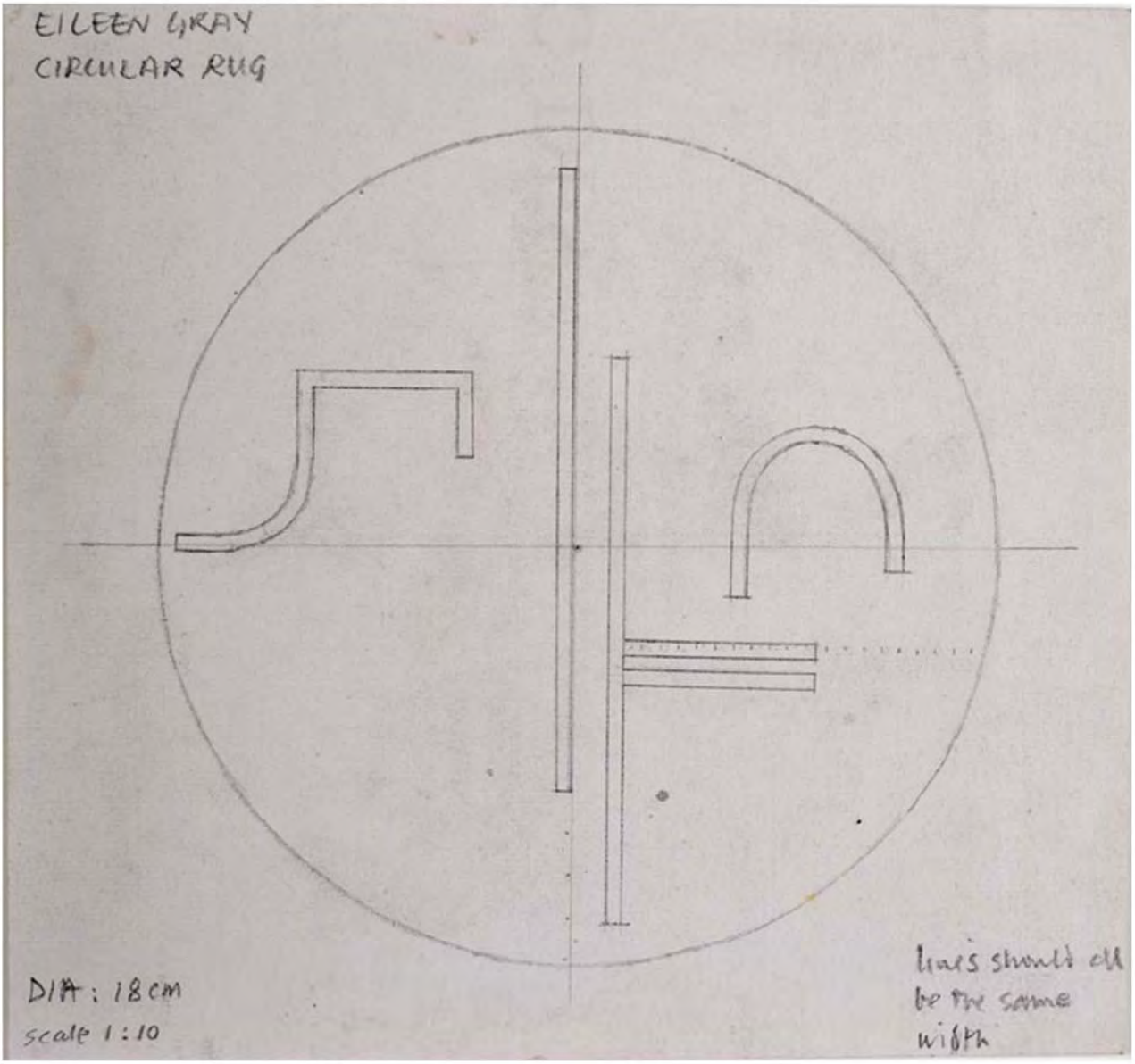
Projet de tapis
Gouache sur papier
Années 1920
217 mm x 100 mm

Projet de tapis
Collage sur papier
Circa 1925
210 mm x 95 mm

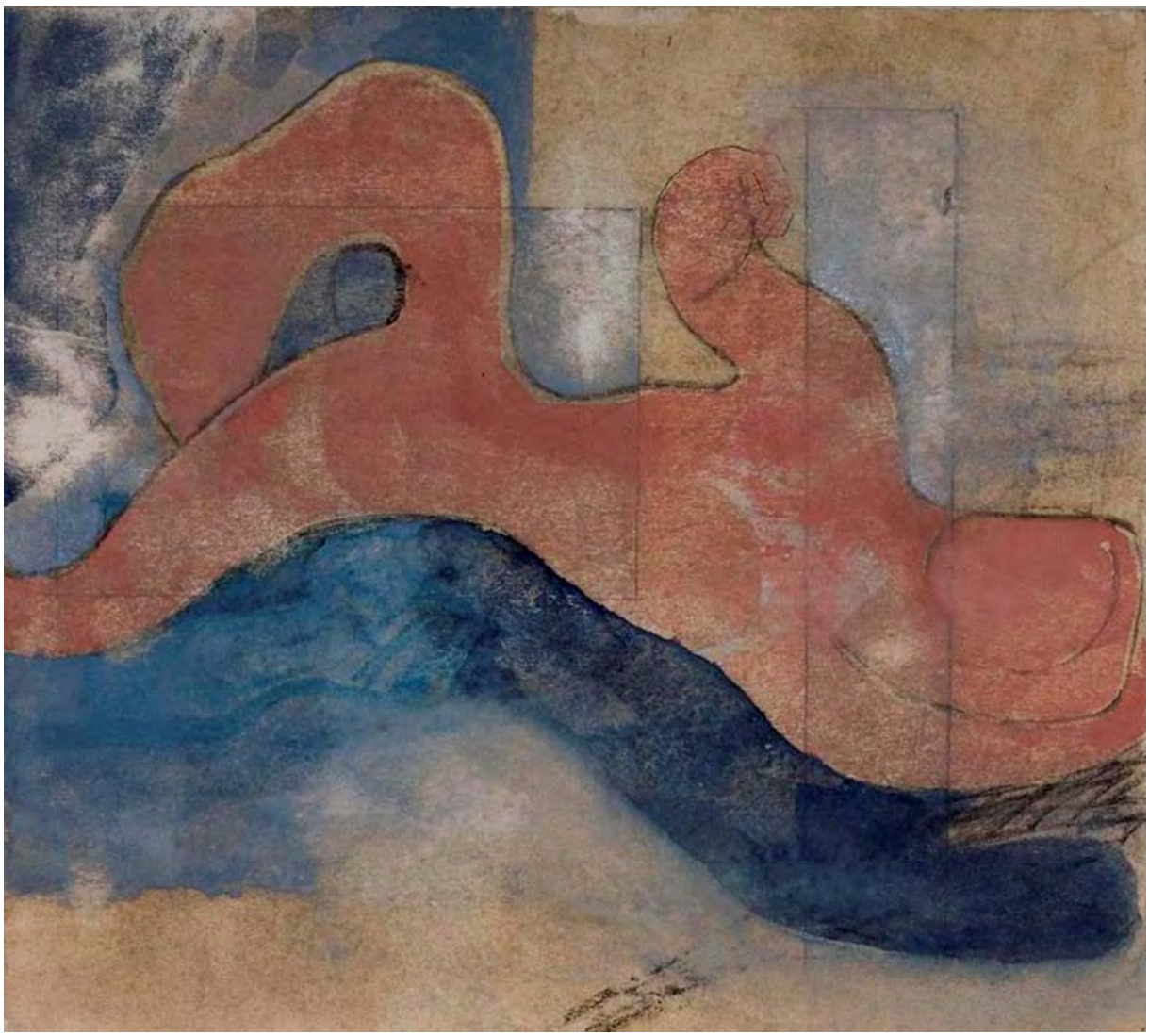


Projet de tapis
Crayon et gouache sur papier
Années 1920
235 mm x 153 mm

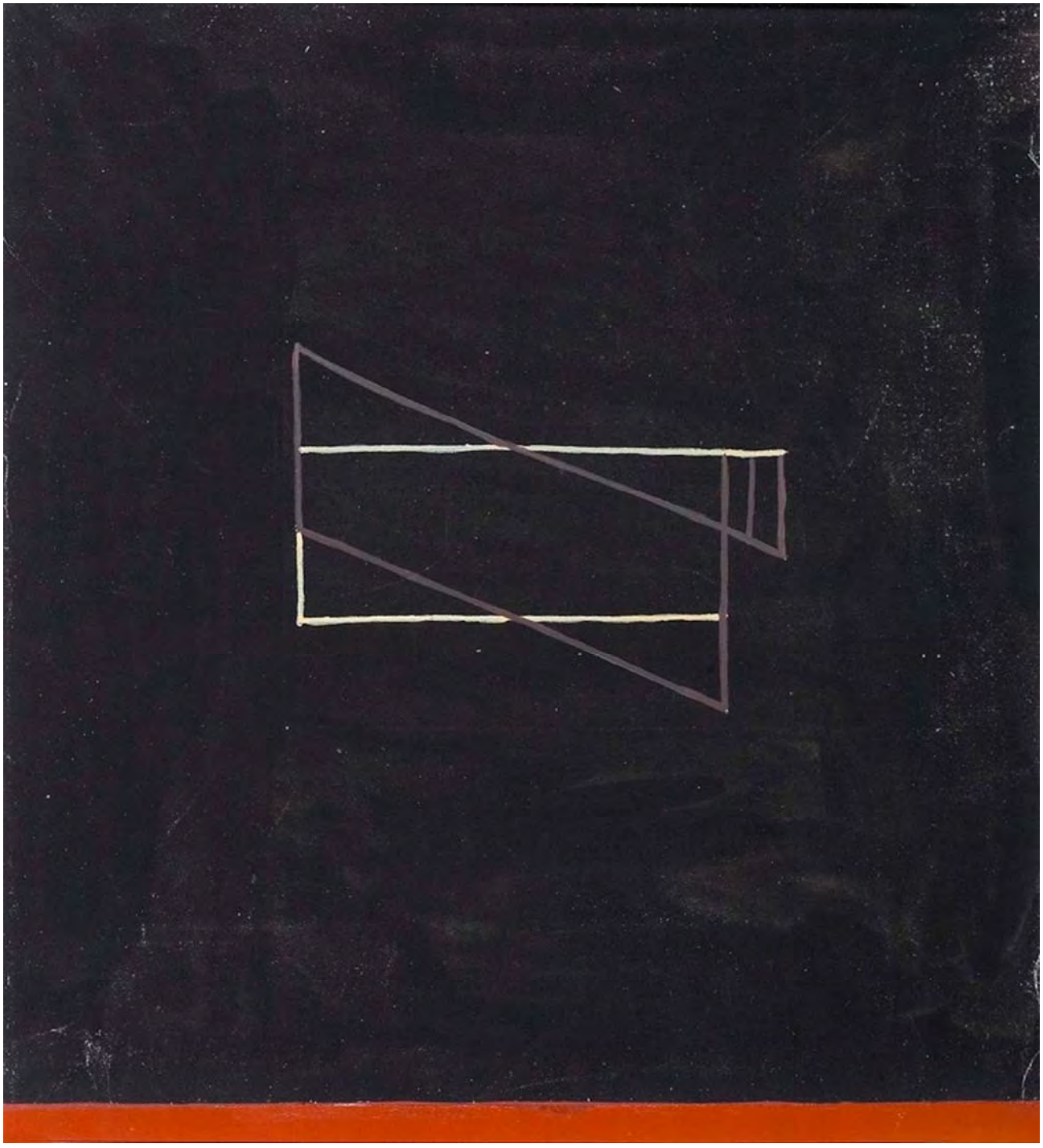
Pastel sur papier
Années 1920
482 mm x 305 mm



Circular Rug
Projet de tapis
Crayon sur papier
Années 1920
225 mm x 238 mm

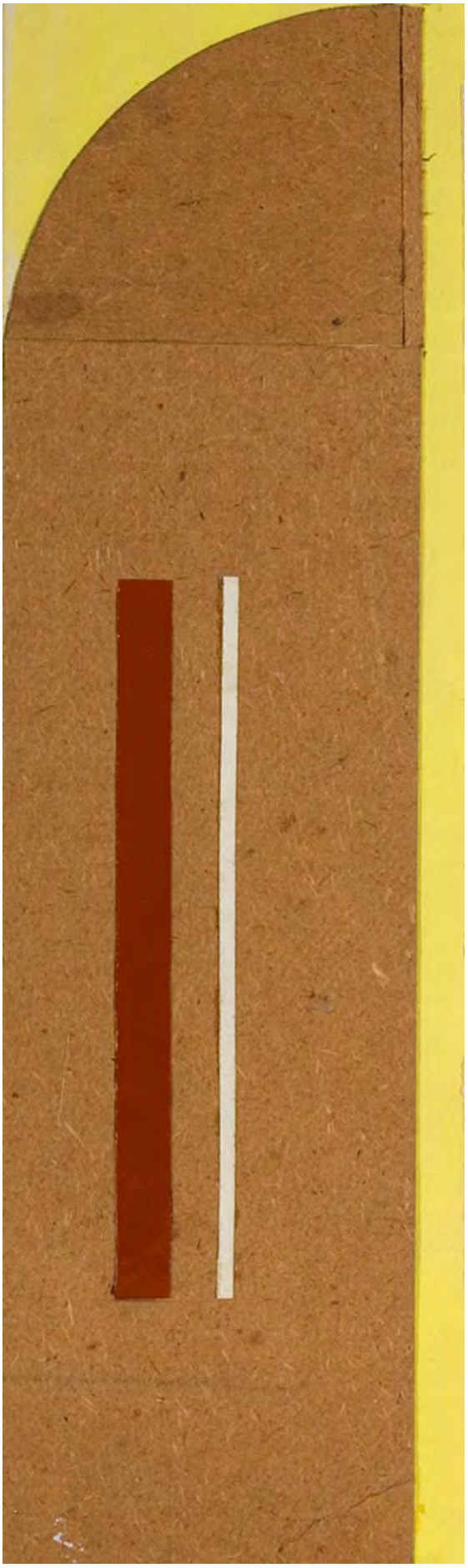


Crayon, gouache et collage sur papier
Années 1920
225 mm x 250 mm

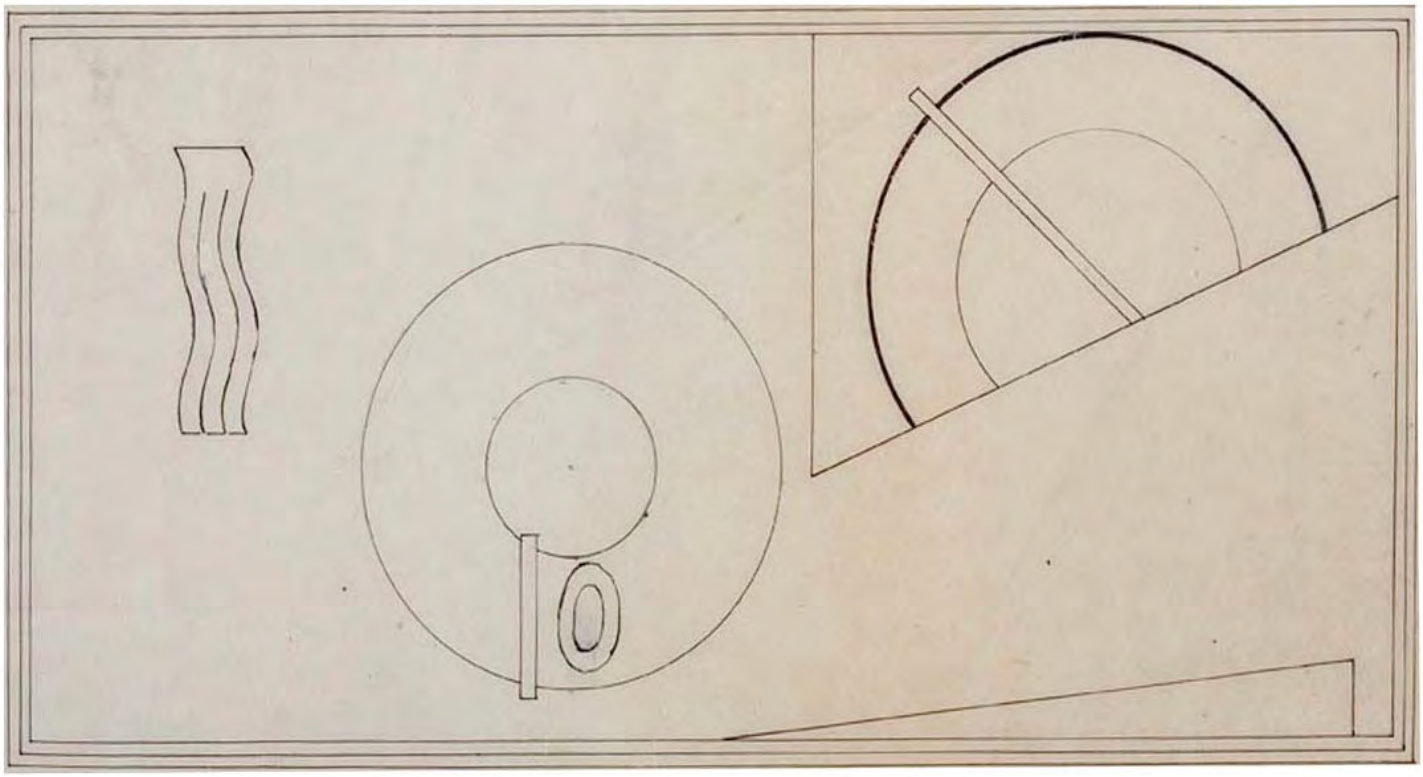


Gouache sur papier
Années 1920
315 mm x 295 mm

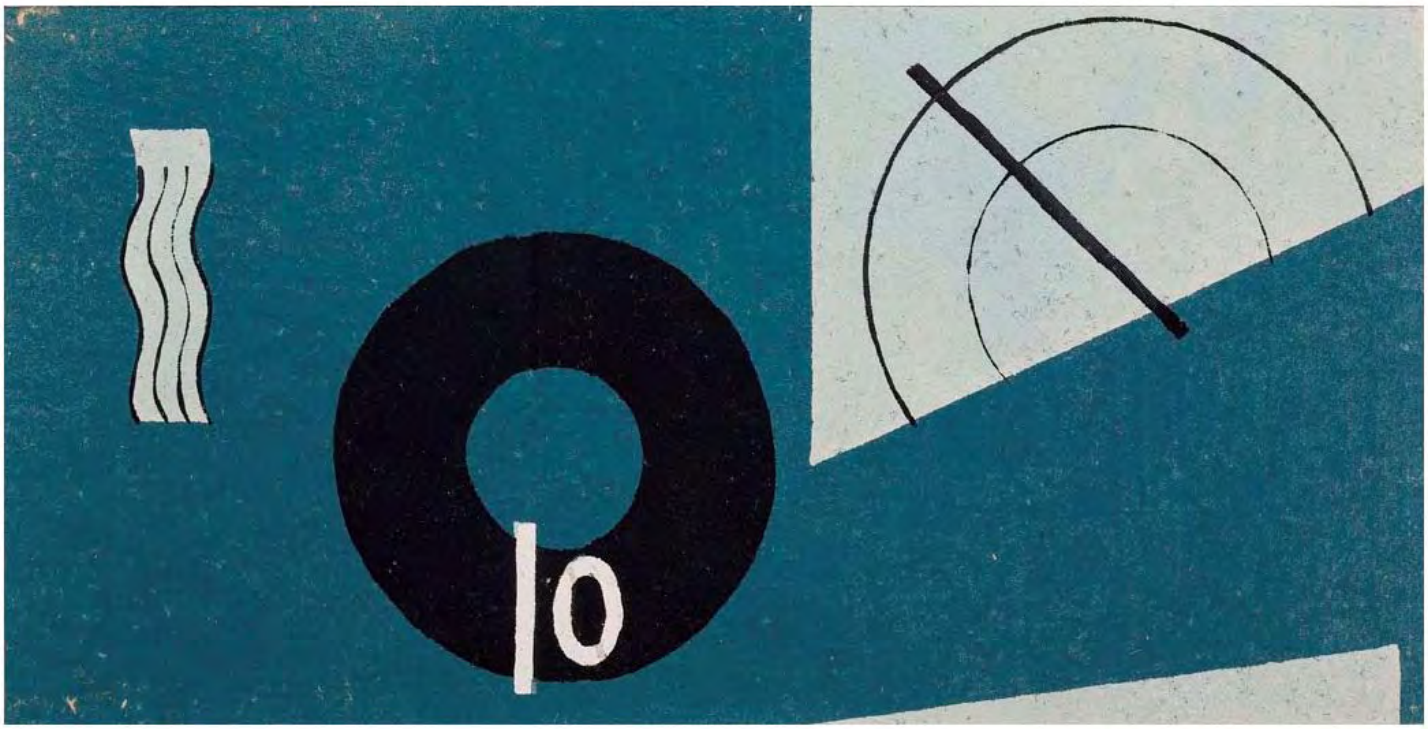
Gouache sur papier
Années 1920
145 mm x 145 mm



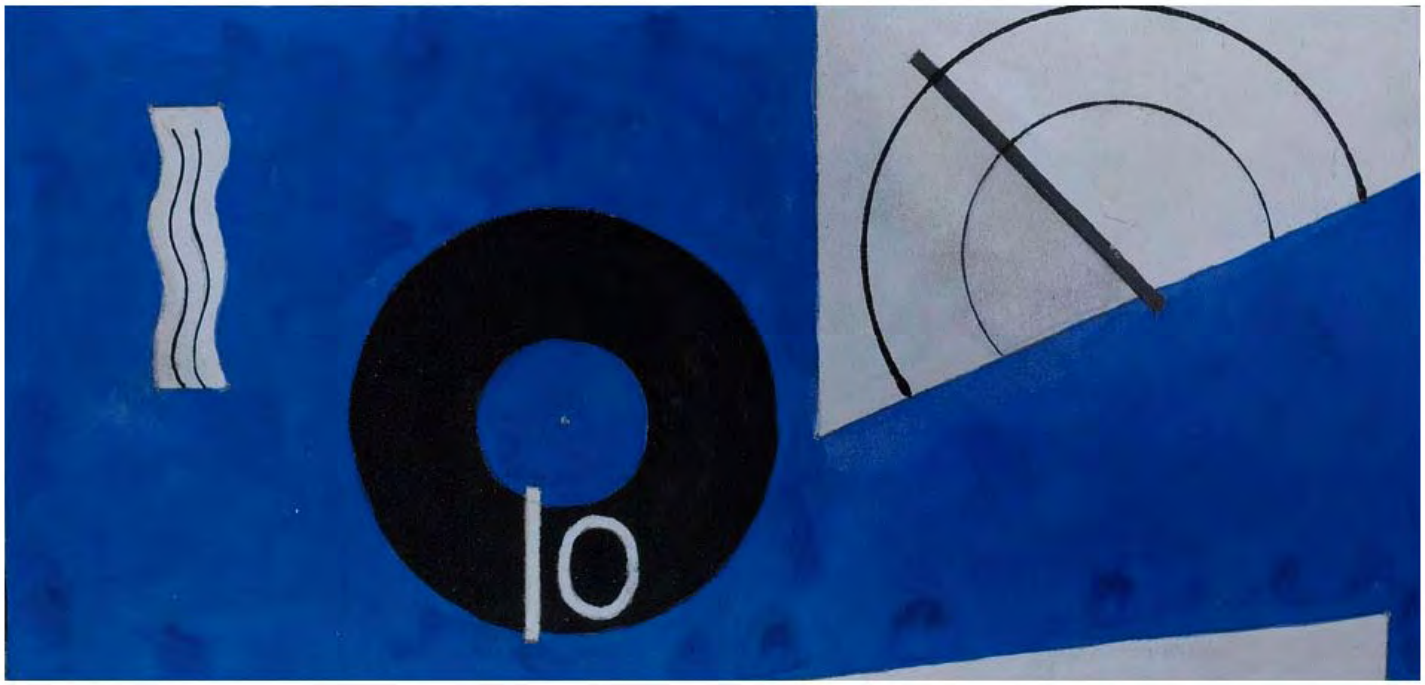
Gouache et collage sur papier
Années 1920
288 mm x 83 mm



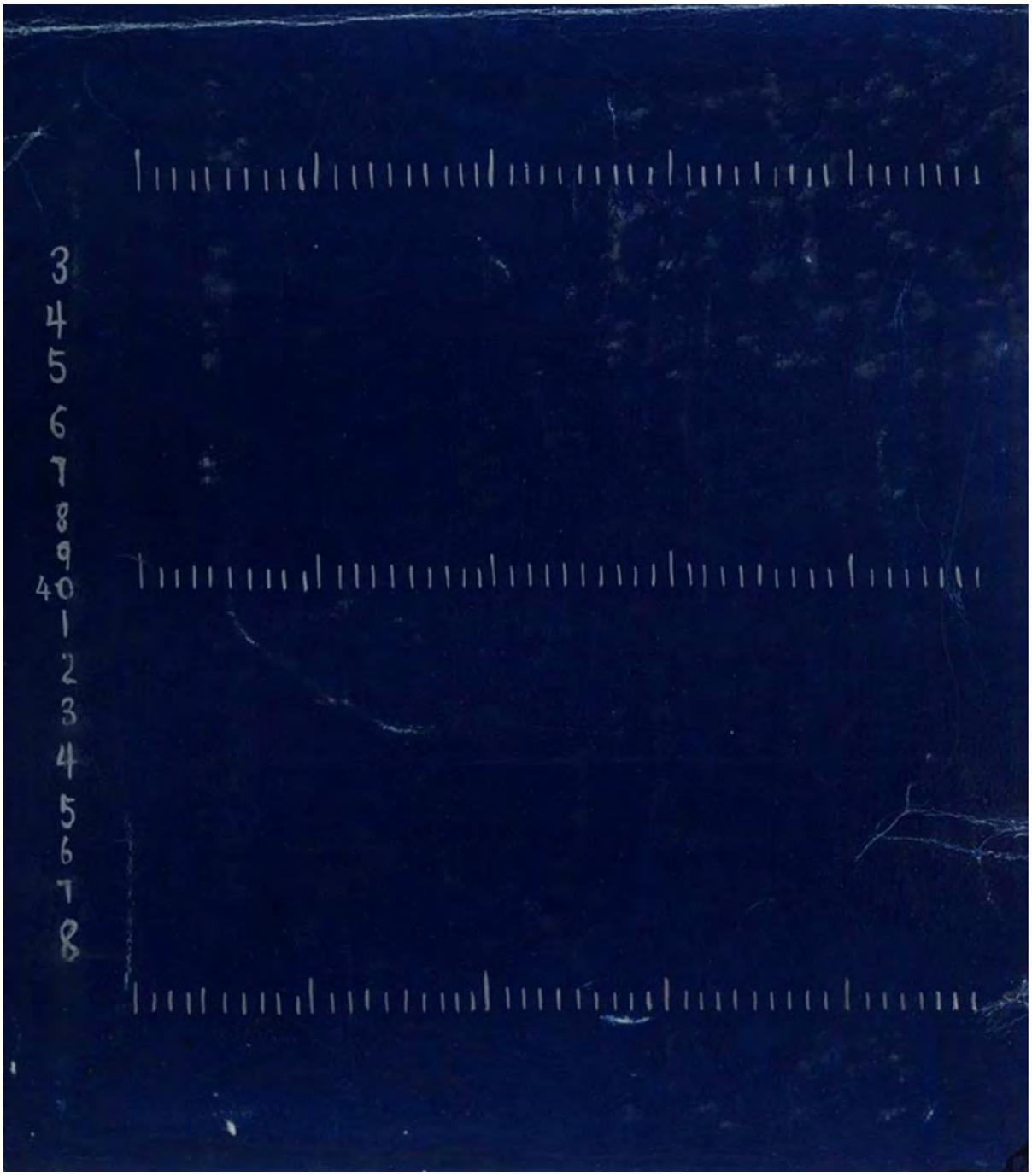
Marine d'abord
Projet de tapis
Crayon et encre de Chine
sur papier
1926-1929
210 mm x 360 mm



Marine d'abord
Projet de tapis
Gouache sur papier
1926-1929
115 mm x 225 mm



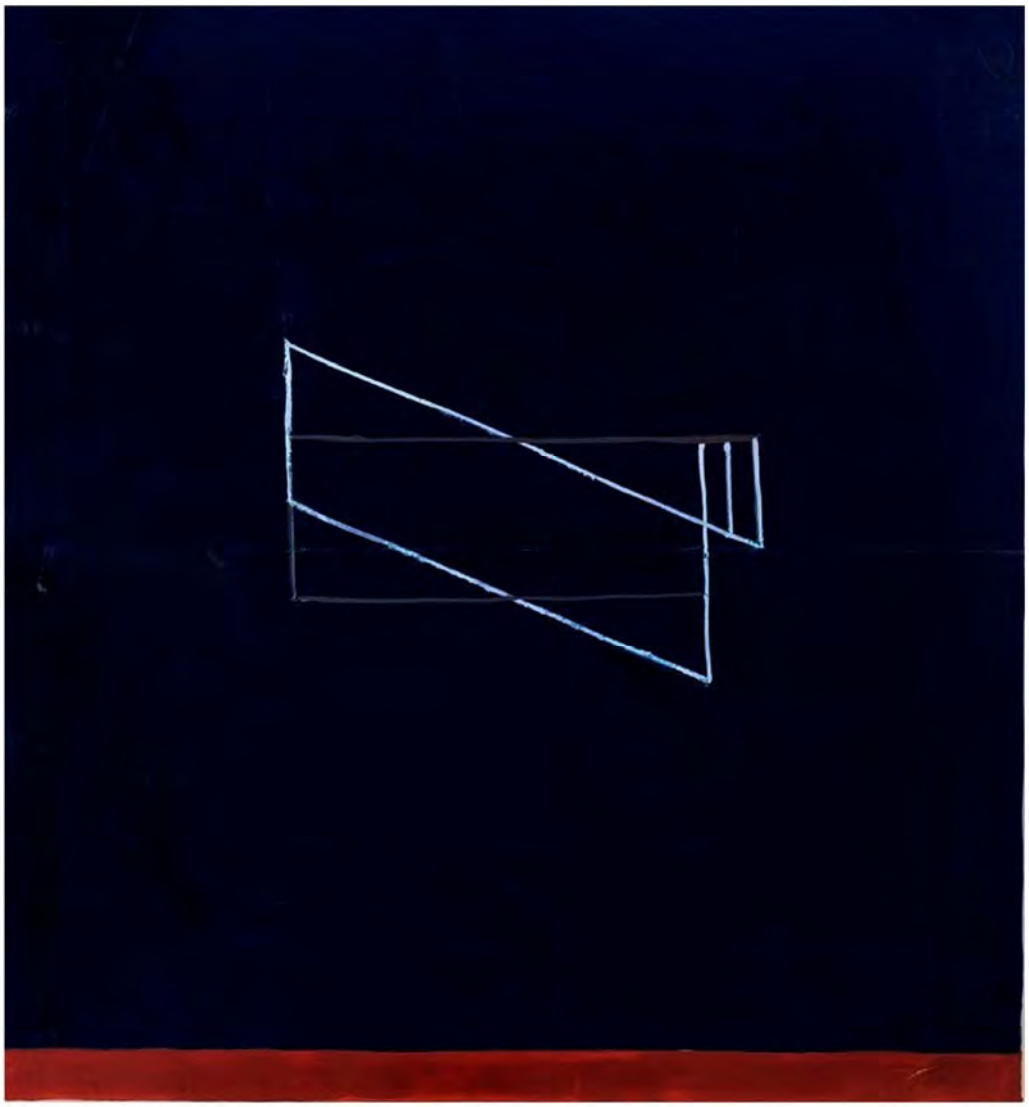
Marine d'abord
Projet de tapis
Gouache sur papier
1926-1929
260 mm x 350 mm



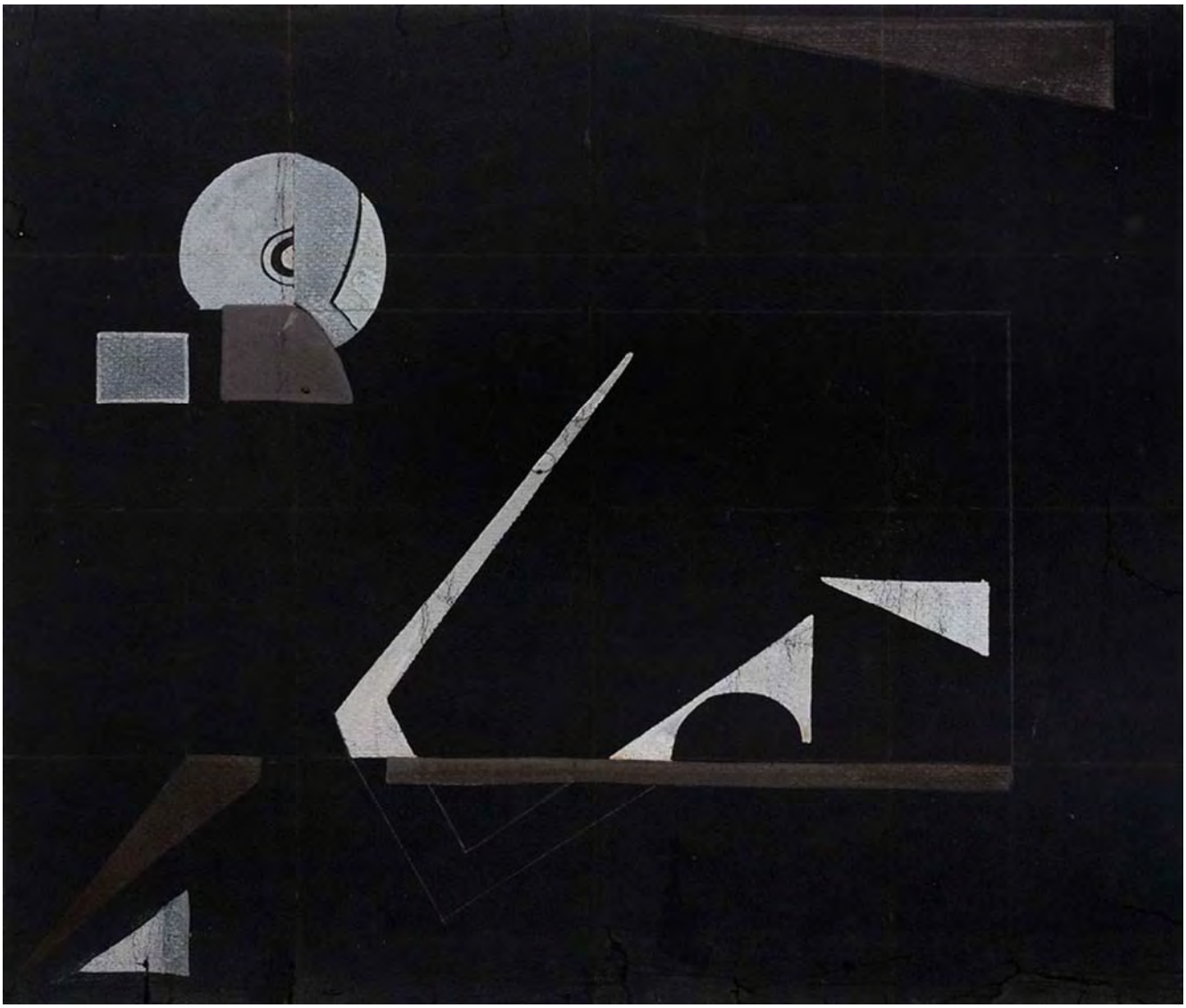
Centimeter
Projet de tapis
Gouache sur papier
1926-1929
169 mm x 147 mm

L'art noir
Projet de tapis
Gouache sur papier
1922
Ø 272 mm
Exposé au Museum of Modern Art,
New York, 1979, n° 749

Gouache et collage sur papier
Années 1930
350 mm x 322 mm

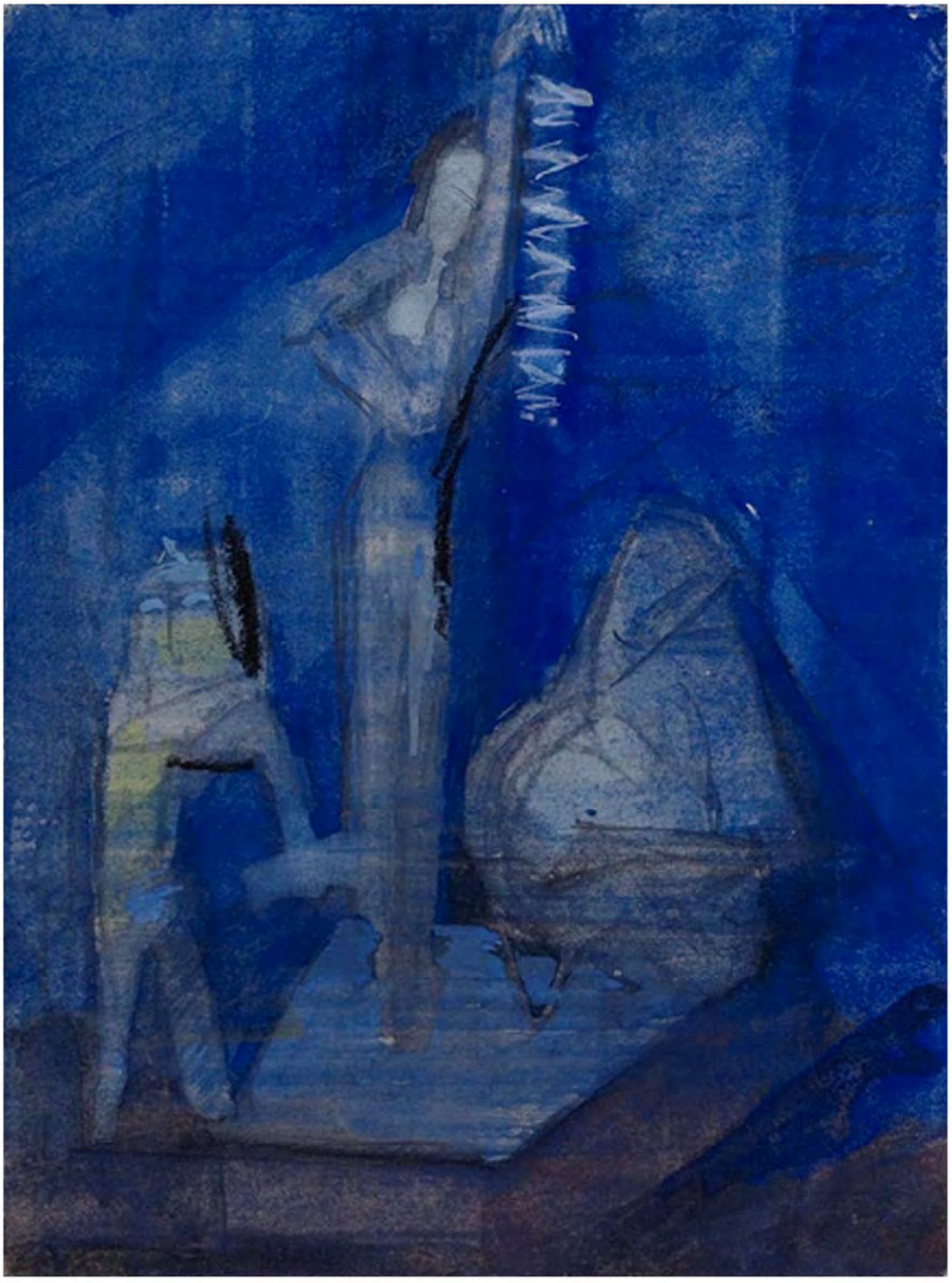


Gouache et collage sur papier
Années 1930
260 mm x 240 mm



Black magic
Crayon et gouache sur papier
Années 1930
300 mm x 350 mm

Gouache et collage sur papier
Années 1930
362 mm x 344 mm

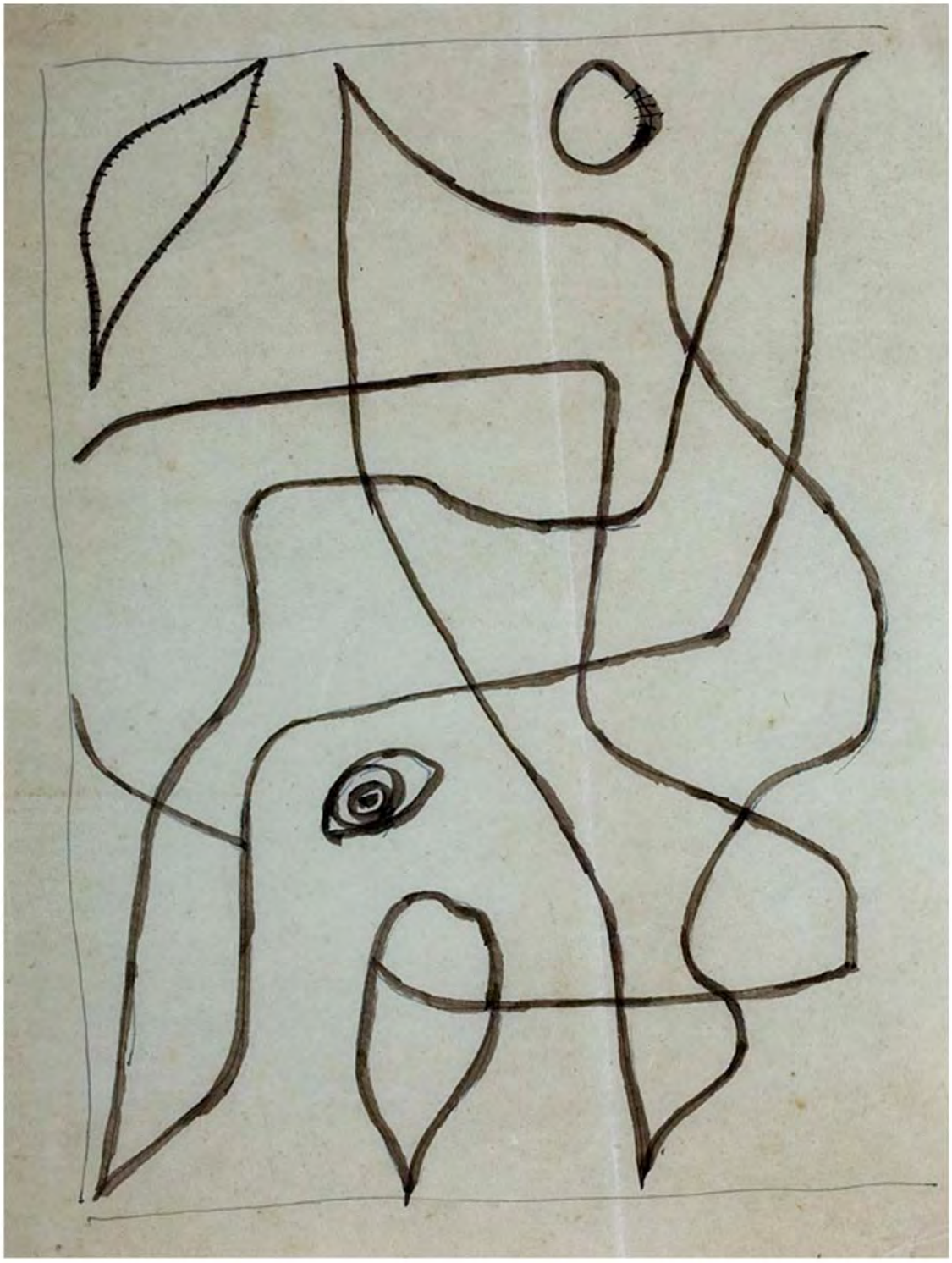


Gouache sur papier
Années 1930
145 mm x 110 mm
Exposé au Design Museum,
Londres, 2006

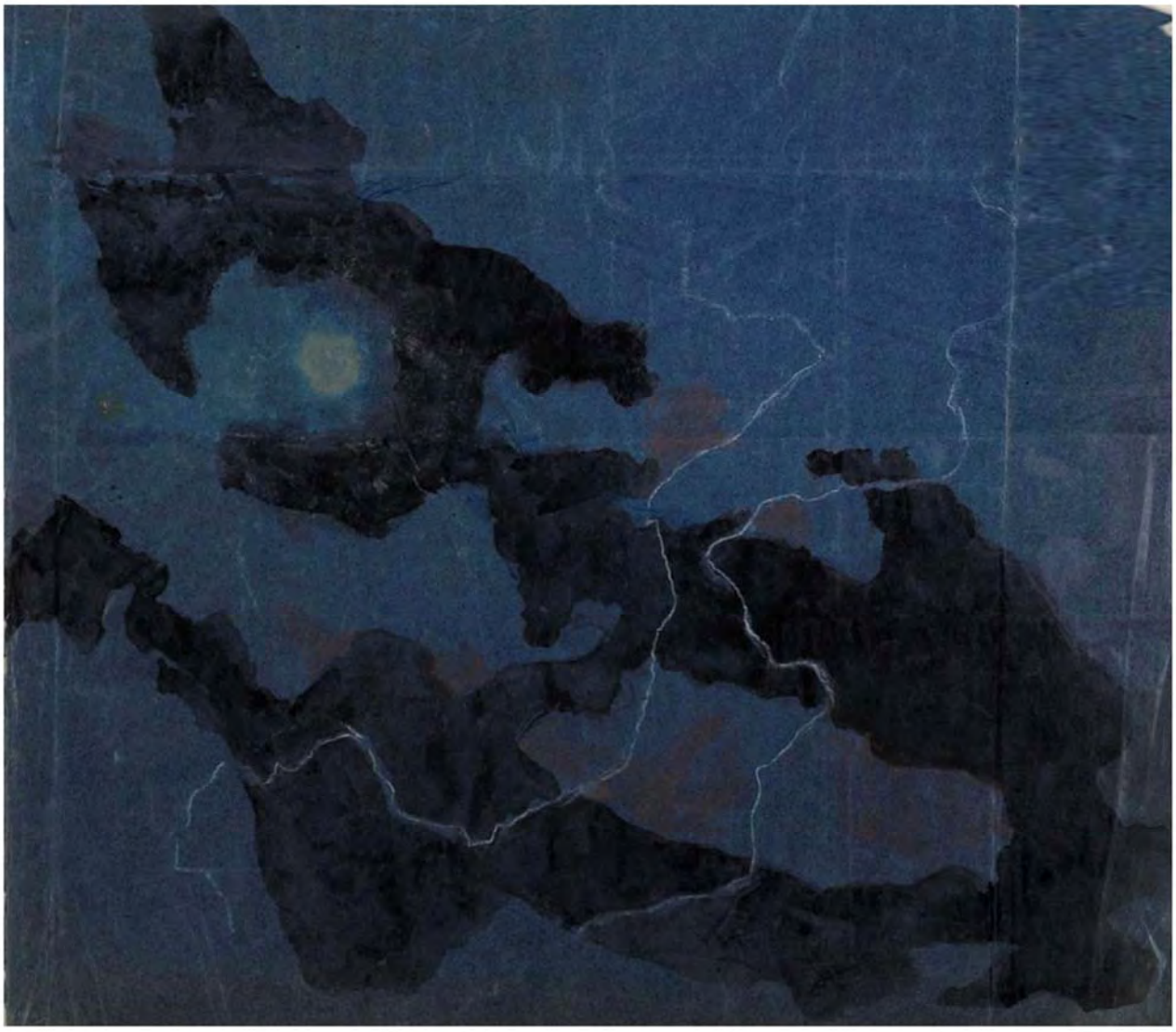
Gouache sur papier
Années 1930
160 mm x 120 mm
Exposé au Design Museum,
Londres, 2006

Gouache sur papier
Années 1930
135 mm x 135 mm
Exposé au Design Museum,
Londres, 2006

Pastel et gouache sur papier
Années 1930
170 mm x 145 mm
Exposé au Design Museum,
Londres, 2006



Encre de Chine et gouache sur papier
Années 1930
275 mm x 205 mm
Exposé au Design Museum,
Londres, 2006

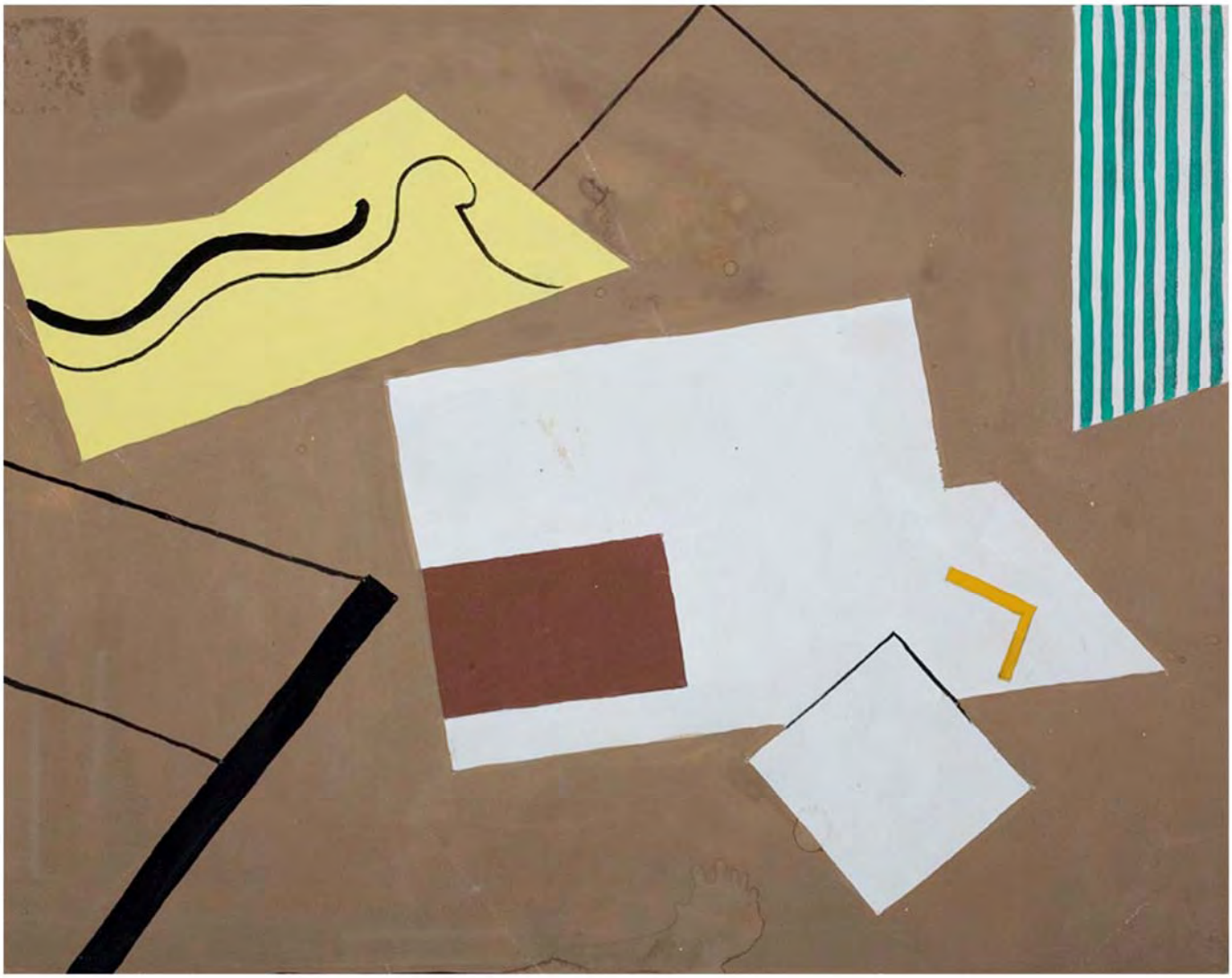


Map
Pastel et gouache sur papier
Années 1930
325 mm x 365 mm

Gouache et collage sur papier
Années 1930
350 mm x 327 mm
Exposé au Design Museum,
Londres, 2006

Gouache et collage sur papier
Années 1930
493 mm x 330 mm
Exposé au Design Museum,
Londres, 2006

Gouache et collage sur papier
Années 1930
413 mm x 510 mm



Gouache sur papier
Années 1930
200 mm x 250 mm

Collage sur papier
Années 1930
305 mm x 302 mm

Bombsite
Gouache sur papier
Années 1930
139 mm x 94 mm

Crayon et gouache sur papier
Années 1930
105 mm x 128 mm

Gouache sur papier
Années 1940
272 mm x 212 mm

Gouache et collage sur papier
Années 1930
189 mm x 189 mm

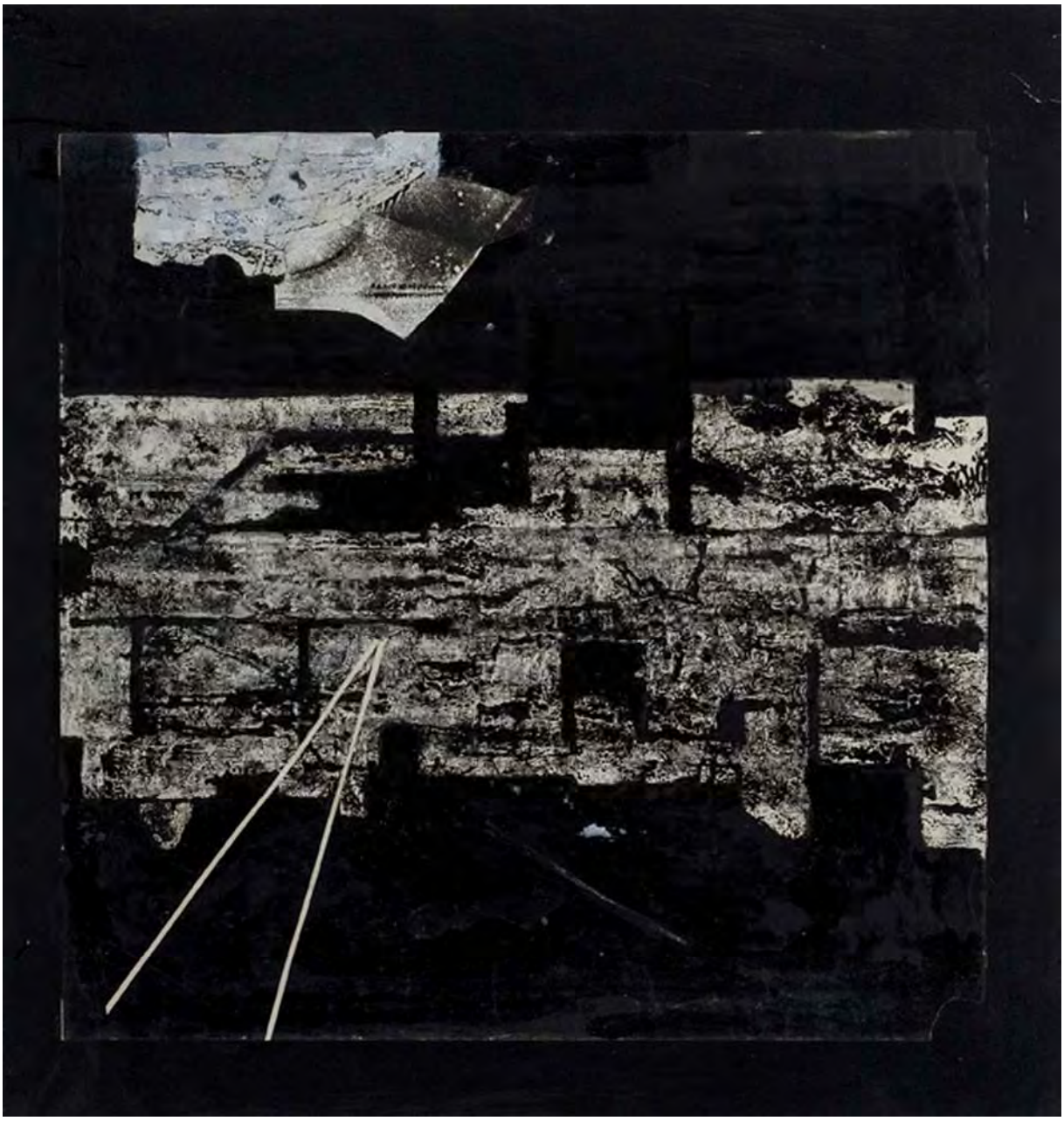
Crayon et gouache sur papier
Années 1940
240 mm x 327 mm

Cage
Gouache sur papier
Années 1940
230 mm x 230 mm

Crayon, gouache et collage sur papier
Années 1940
540 mm x 330 mm

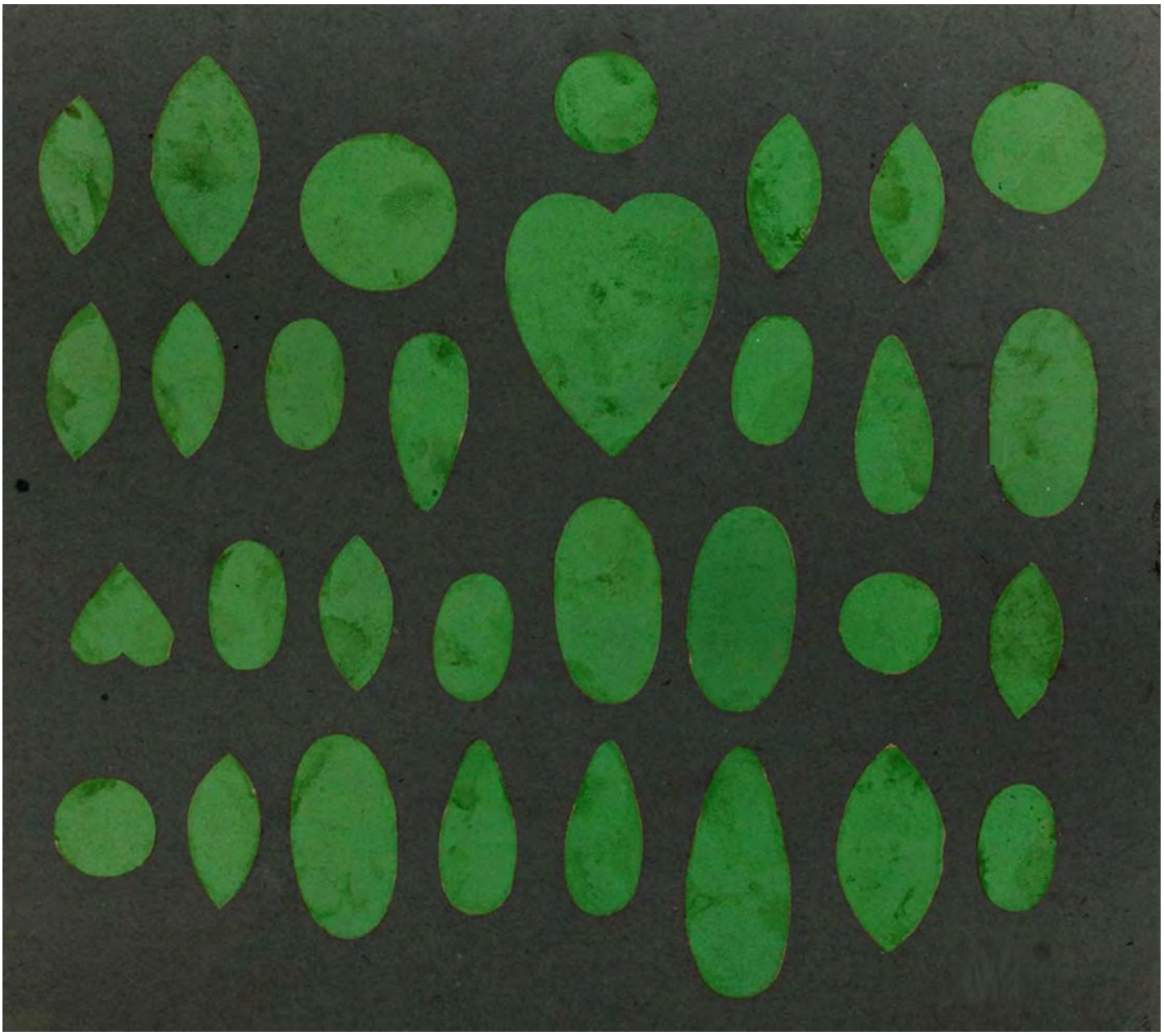
Gouache et collage sur papier
Années 1940
365 mm x 345 mm

Huile sur panneau
Années 1940
263 mm x 349 mm
Exposé au Design Museum,
Londres, 2006

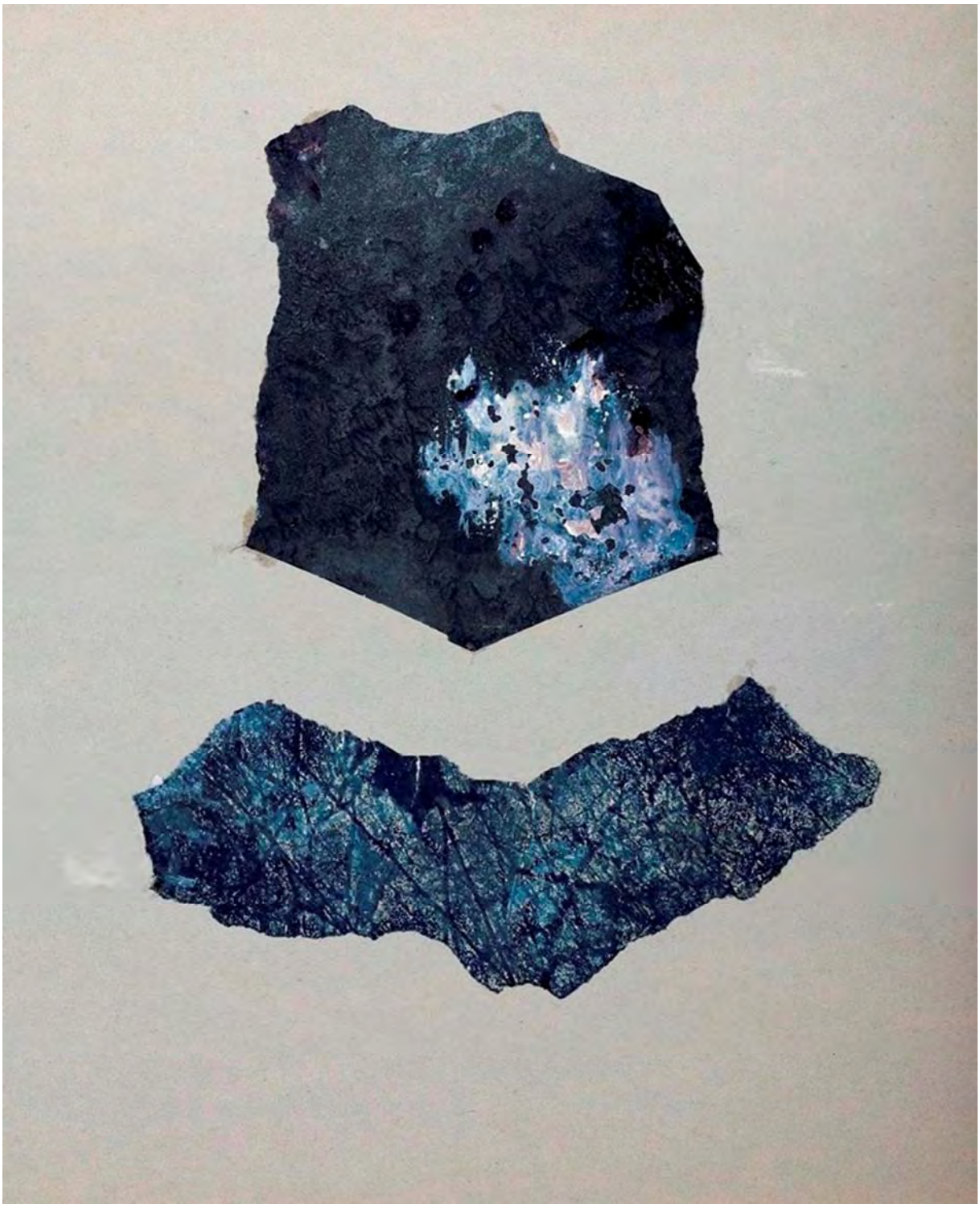


Gouache et collage sur papier
Années 1940
380 mm x 360 mm
Exposé au Design Museum,
Londres, 2006

Gouache et collage sur papier
Années 1940
225 mm x 325 mm
Exposé au Design Museum,
Londres, 2006



Gouache et collage sur papier
Années 1940
200 mm x 225 mm



Gouache et collage sur papier
Années 1940
268 mm x 255 mm

Sourire
Gouache et collage sur papier
Années 1940
210 mm x 150 mm

Gouache et collage sur papier
Créée avec Prunella Clough
Années 1960
263 mm x 285 mm

Tapis en laine
Circa 1920
70 mm x 170 cm

Image du silence

Influence Bauhaus et suprématiste oblige, *luxe, calme et volupté* se dégagent de cette série de photographies d'Eileen Gray

De ses « tablescapes », il y a une réminiscence du travail qu'elle effectua, encore étudiante, auprès du laqueur japonais Sugawara

D'un ruban de cadeau, posé sur le rebord d'une coupelle transparente, comme une boucle de cheveux, notre artiste, semble, ici, vouloir garder une âme d'enfant
Salvador Dali aurait-il eu connaissance de cette photo et y aurait-il pensé en créant ses propres formes molles?

Sensualité « des feux célestes » qui habite les artistes, les condamnant à réussir, sauf pour ceux qui savent être en phase avec leur époque, ce qui fut le cas d'Eileen Gray, et se rapprocher de ce que Rimbaud suggérait *être absolument moderne* - à l'exemple : ce théâtre d'ombres portées et mélange de culture, cette image nous laisse entrevoir et deviner les véritables « mobiles » ou « motivations » de Calder

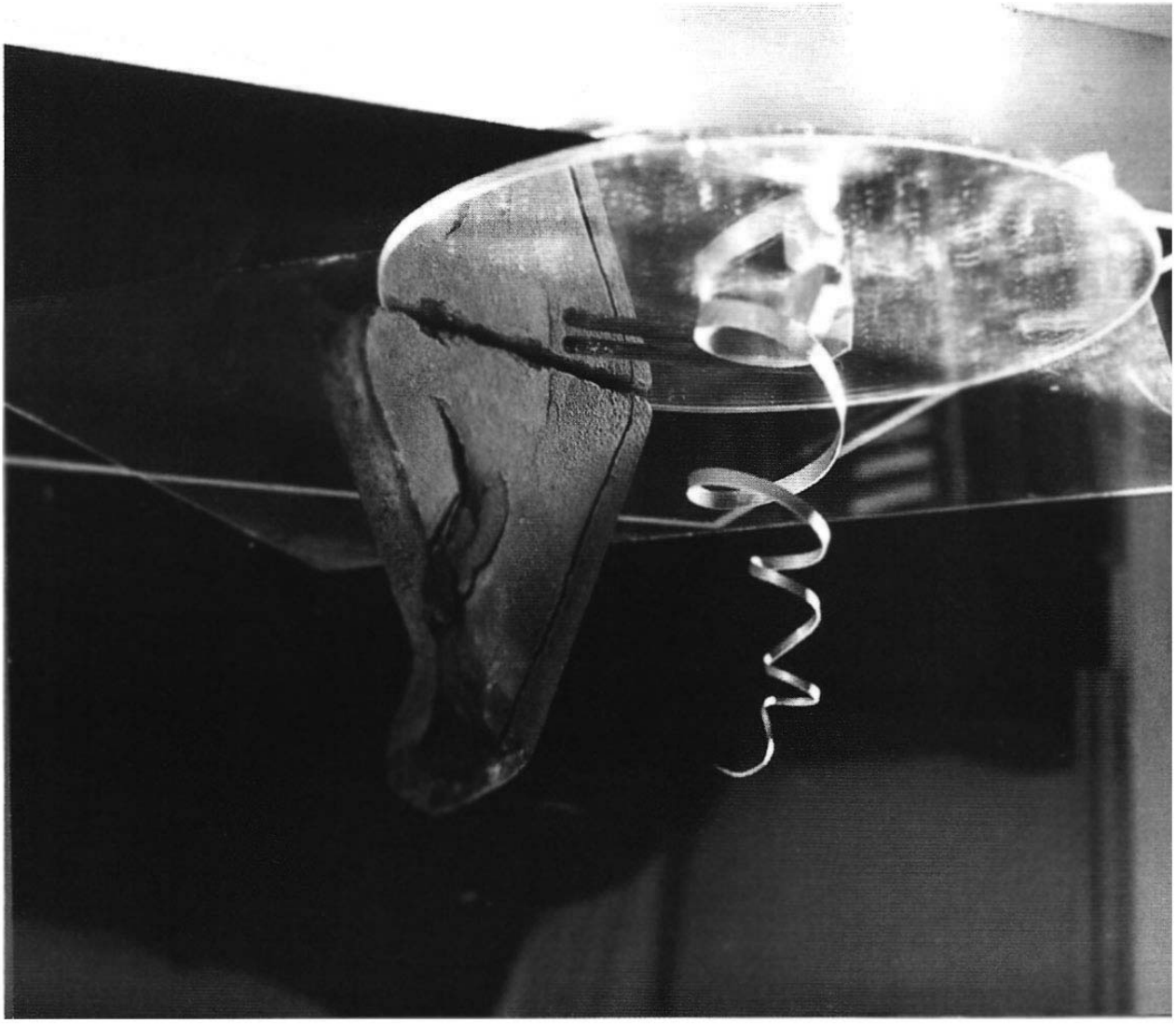
Une construction, dont il nous faudrait situer l'endroit, avoir l'impression, la possibilité de voyager dans le temps et d'assister à la naissance de l'Acropole, d'où d'ailleurs serait issu, entre autre, ce torse photographié

Parfois, médicalement composée... captant le silence et pour nous inciter à voir toujours au plus près... « une loupe »

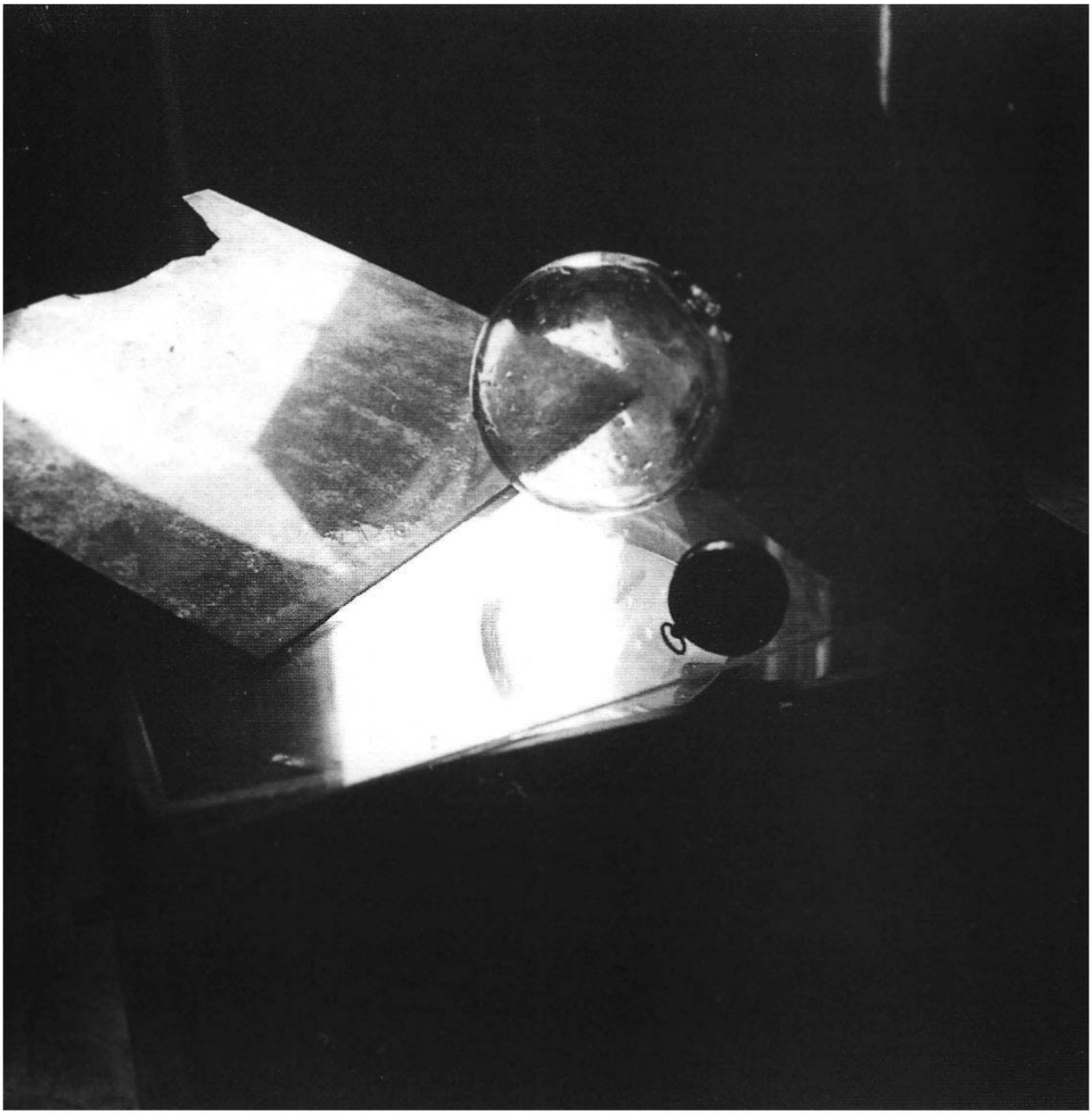
D'un tronc d'arbre échoué, aux formes féminines et sensibles, l'œil, sans lequel l'appareil de photo ne serait d'aucune utilité, apercevoir d'une excroissance, masse informe... semblant venir de nulle part, d'une autre planète, agrippée, accrochée amoureusement, sculpture à l'état brut du Radeau de la méduse, figée... d'un animal hybride... qui nous regarde avec des yeux pétillants de surprise, de timidité, de tendresse, comme étonné de le démasquer; le gêner même, mais quelque part, « enfin » de l'avoir remarqué, lui redonnant vie et *supplément d'âme*

Écouter ce qui s'écoule
Se perdre dans le temps et se remémorer le nom du premier espace qu'Eileen Gray ouvrit à Paris en 1922, Jean Désert, nom fictif, tout en y faisant référence à un voyage effectué, endroit où l'on prend conscience de l'image du silence

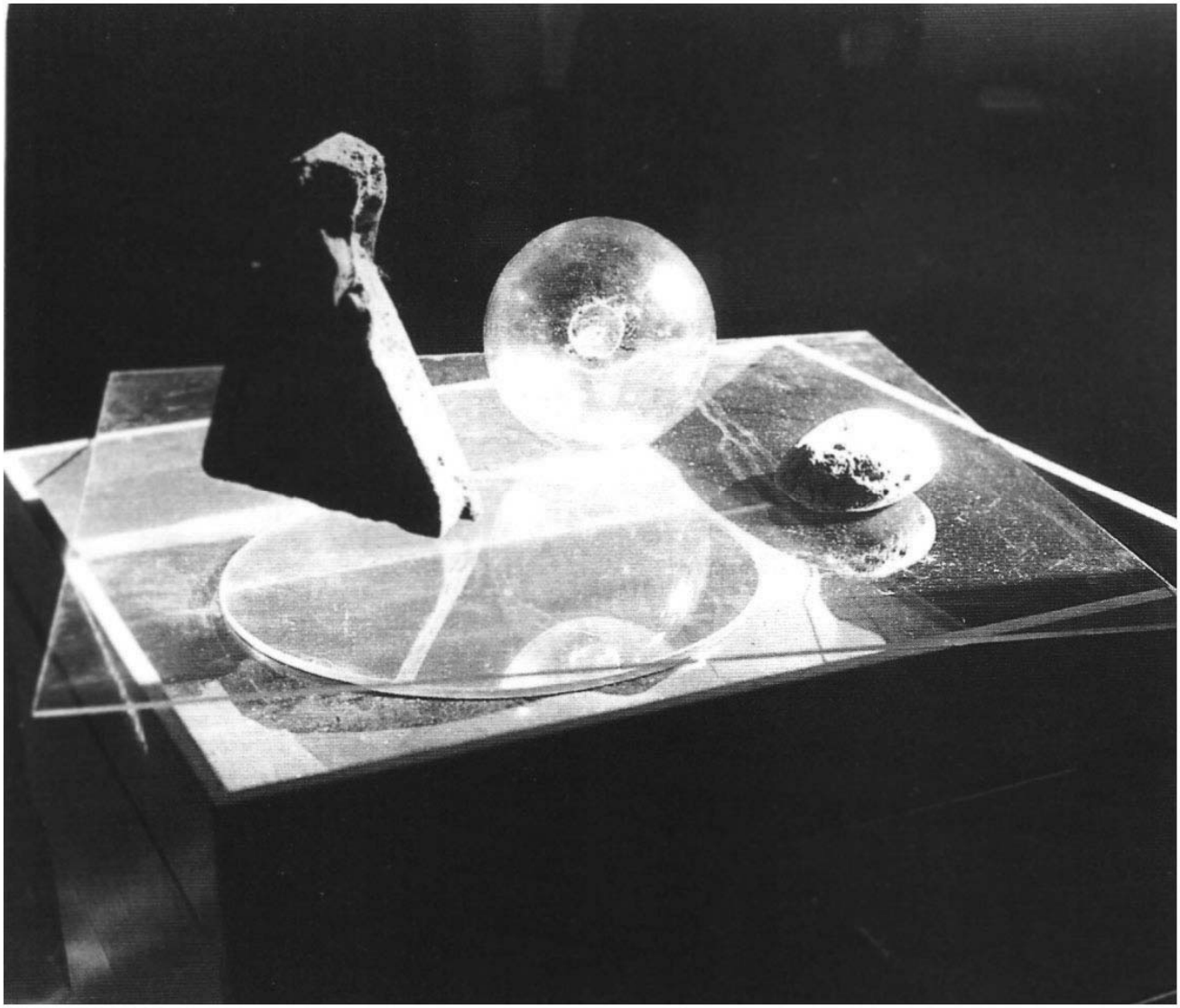
Serge Aboukrat
Paris, le 22 octobre 2007



Tablescape
Photographie
Années 1920
88 mm x 102 mm

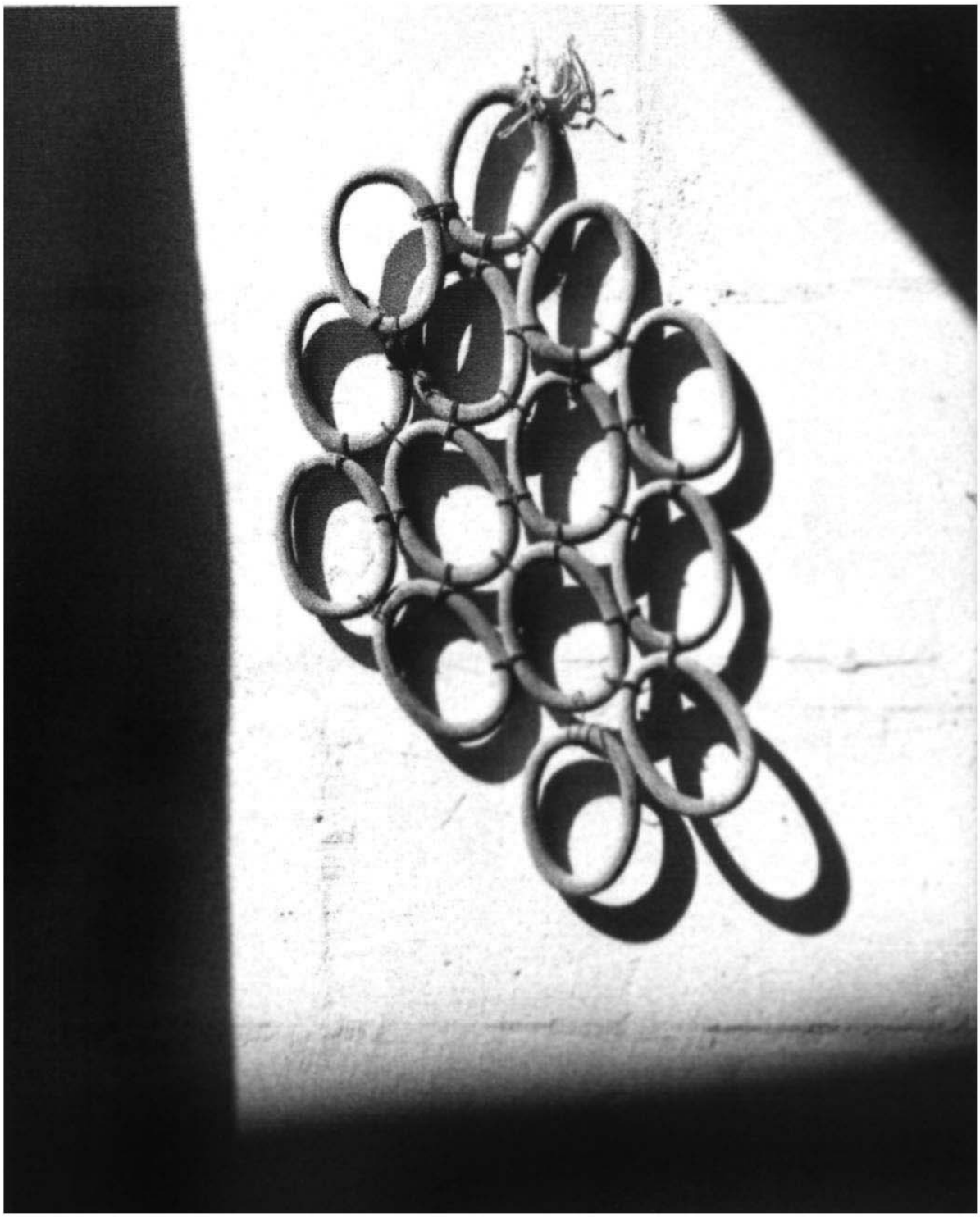


Tablescape
Photographie
Années 1920
114 mm x 113 mm

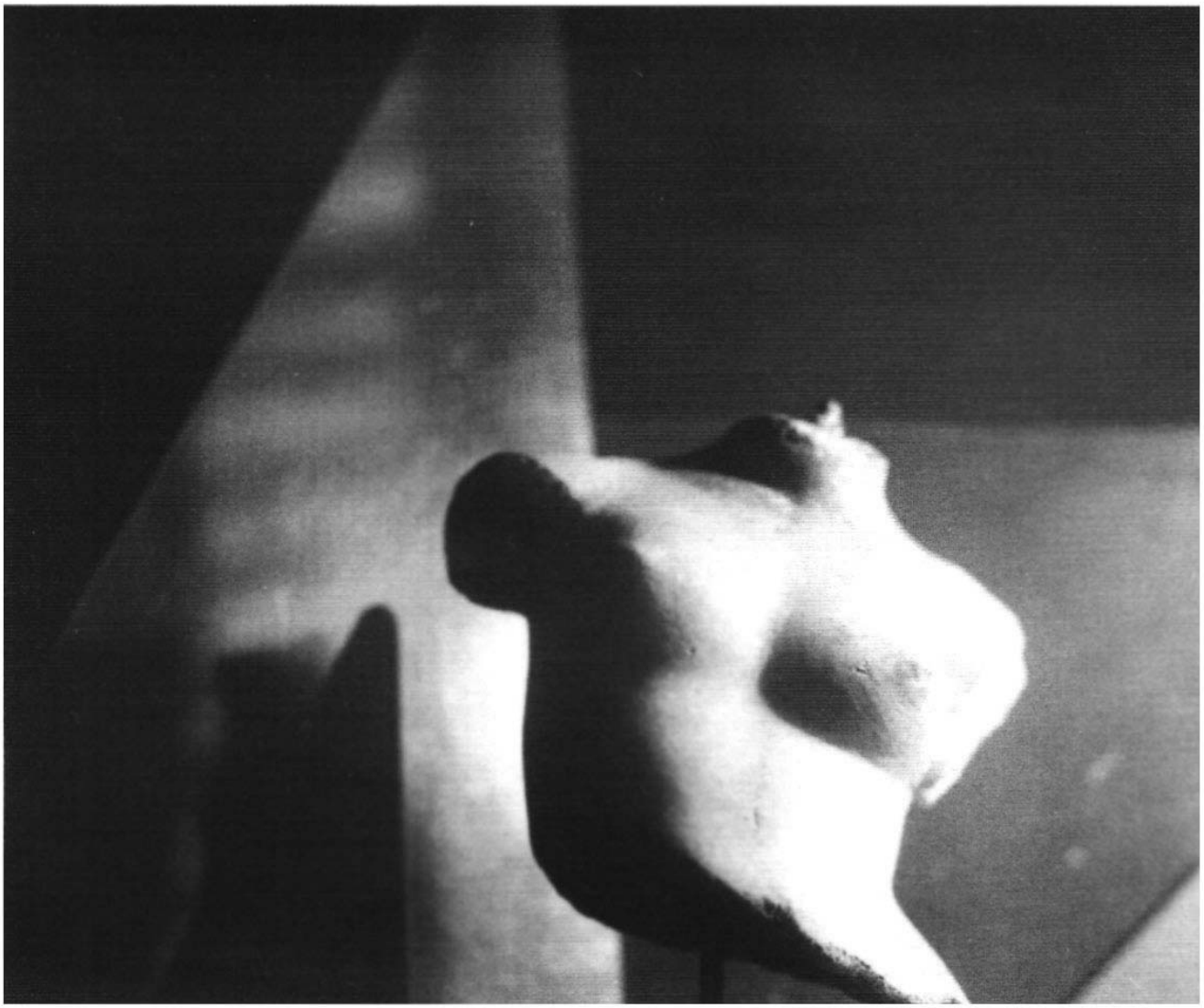


Tablescape
Photographie
Années 1920
97 mm x 113 mm

Tablescape
Photographie
Années 1920
112 mm x 113 mm



Anneaux de rideaux
Photographie
Années 1930
110 mm x 89 mm



Torse en marbre du 21 rue Bonaparte
Photographie
Années 1920
109 mm x 128 mm

Nature morte
Photographie
Années 1950
254 mm x 206 mm

Église à Saint Tropez
Photographie
Années 1950
149 mm x 149 mm

Église à Saint Tropez
Photographie
Années 1950
149 mm x 149 mm

Port Grimaud
Photographie
Annés 1950
153 mm x 140 mm

Port Grimaud
Photographie
Années 1950
148 mm x 148 mm

Bois pétrifié
Photographie
Années 1950
113 mm x 113 mm

Bois pétrifié
Photographie
Années 1950
128 mm x 117 mm

Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition EILEEN GRAY,
Une importante collection de 60 œuvres originales sur papier,
présentée à la GALERIE HISTORISMUS du 15 novembre au
21 décembre 2007.

Édité par:
GALERIE HISTORISMUS
Hôtel de Chaulnes
9, place des Vosges
75004 Paris
t. +33(0)1 42 71 21 60
galerie@historismus.com
www.historismus.com

© Tous droits réservés, GALERIE HISTORISMUS, Paris

Graphisme: Doc Levin / Judith Spinatsch
Photos: Jacques Pepion
Photogravure: Bussière
Impression: DeckersSnoeck
Novembre 2007

GALERIE HISTORISMUS