

París en los años silenciosos, como trasfondo a los inicios de la abstracción lírica de Gerard Schneider

Paris in the silent years, as background to the beginnings of lyrical abstraction of Gerard Schneider

Pilar Aumente Rivas

Universidad Complutense de Madrid
pilar_aumente@hotmail.com

Resumen

Este artículo, dedicado a París durante las décadas de los años 40 y 50, profundiza en el lecho artístico-cultural que fue desarrollado por la metrópolis parisina en un periodo en el que, a causa de la guerra y sus consecuencias, la que había sido esplendorosa capital del arte fue mantenida en silencio. El estudio destaca cómo desde 1945 existió una gran actividad y un potente clima polémico, vinculados al ambiente de reconstrucción nacional y a la imperiosa necesidad de mantener a París como centro artístico del mundo. Sobre este fecundo y rico lecho se habrían de desarrollar importantes aportaciones artísticas, como la desarrollada por el pintor Gerard Schneider -figura de la abstracción lírica- que jugó un papel poco común en las peculiares relaciones de la Abstracción francesa con la estadounidense; su

abstracción, generada durante el periodo de estudio, no ha hecho más que revalorizarse ante la mirada actual, a la par que el París que la propició.

Palabras clave: París; arquitectura parisina; Gérard Schneider; pintura abstracta; abstracción lírica; informalismo; arte contemporáneo años 40 y 50.

Abstract

This article, dedicated to Paris 40s and 50s decades, studies in detail the artistic and cultural background that was developing. The Parisian metropolis in a period in which, because of the war and its effects, the magnificent capital of art remained in silent. . This study emphasizes as since 1945, there was great activity and a powerful controversial climate associated with the atmosphere of national reconstruction and to the imperative of maintaining Paris as artistic center of the world. Important artistic contributions will be developed on this rich and fertile background as carried out by the painter Gérard Schneider one of the main lyrical abstraction figure who played an unusual role in the peculiar relations between French and American abstractions. Schneider abstraction generated during the studied period has been reevaluated by the current look at the par with Paris that has favoured it.

Key words: Paris; parisian architecture; Gérard Schneider; abstraction painting; lyrical abstraction; informalism; contemporary art 40's and 50's.

Sumario: 1. Introducción. 2. París en los años silenciosos. 3. Referencias Bibliográficas

1. Introducción

Durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta, París parece permanecer en silencio; sin embargo, a partir de agosto de 1944, se trataría de un silencio aparente, bajo el cual bulliría una gran actividad artístico-cultural.

En el marco de la reactivación arquitectónico-urbanística de París, se pasará de la reflexión a la acción y, a lo largo de los 50, a la explosión constructiva que verá sus más reconocidos logros en el desarrollo de los Grands Ensembles de la Banlieue. En ese marco, París se debate entre varias polémicas que se entrelazan. Al heredado enfrentamiento entre el arte abstracto y el figurativo, se unía la introducida por la abstracción informal,

haciéndose valer frente a la más fría opción geométrica; desde la opción informalista, se abría otra polémica de mayor trascendencia: la lucha por el dominio dentro del arte abstracto de carácter expresivo, es decir, la rivalidad entre París y Nueva York. Dependiente de esta última la aceptación o no de la nombrada Escuela del Pacífico. Para algunos, la última sería una falsa polémica instigada por París para intentar debilitar la potencia de la Escuela de Nueva York. A esa maniobra se habría de vincular la voluntaria ignorancia de los logros del expresionismo abstracto americano, por parte del sistema del arte parisino (críticos, galeristas, revistas de arte, etc...). Algunos críticos apostarán por la defensa absoluta del arte informal europeo, fundamentalmente del desarrollado en París, como elemento germinador en la generación del abstracto americano. Habría sido, pues, el arte informal conocido por los artistas americanos durante sus visitas a París, lo que habría abierto el camino del abstracto neoyorquino. Todo esto tenía su importancia para la metrópolis francesa, que veía con desconsuelo la irreparable pérdida de la capitalidad de las artes. Por ello, París optó por enraizar las nuevas propuestas como desarrollos de las vanguardias históricas, frente al discurso de la aportación innovadora que enarbolaba Nueva York.

En los circuitos artístico-culturales de París hubo artistas que actuaron de puente con el mundo neoyorkino. Fue el caso de Gerard Schneider, artista suizo nacionalizado francés, quien, fuertemente asentado en el ámbito parisino, se centró en la abstracción lírica y expuso sus obras en Nueva York desde 1949, con lo que sus piezas habrían fortalecido el clima de interés por la expresividad abstracta que ya existía entre ciertos artistas del núcleo estadounidense; No obstante, y a pesar de que Schneider compartía con la abstracción americana, la expresión a través del gesto, matices de importancia le distinguen: fundamentalmente su desvinculación del automatismo a favor del enraizamiento en el concepto de “necesidad interior” de filiación kandinskiana. Su gesto se traduce en un signo pictórico cuya espacialidad es de una plasticidad controlada que hace pensar en un gusto compositivo y un sentido rítmico interiorizado, no premeditado. Su plástica, junto a la de Hartung y Soulages, e igualmente Atlan, han sido consideradas por los japoneses como inductoras de su caligrafía abstracta. Lo que, para algunos pondría de manifiesto la capacidad de París para crear una atmósfera y unas

posibilidades de trabajo en libertad que ha permitido la irradiación de la capacidad creativa en artistas sensibilizados, cualquiera que haya sido su origen.

2. París en los años silenciosos.

La década de los años 40 comienza en París con el periodo de la ocupación alemana. El 14 de Junio la Wehrmacht estaba en la ciudad. El armisticio solicitado por Petain y firmado en Rethondes, culmina en la división de Francia en dos zonas: la Francia Libre bajo el gobierno radicado en Vichy y la Francia invadida. París es la capital del territorio ocupado y el régimen de Vichy apoyará una política de favorecimiento del mundo rural frente al ciudadano y de potenciación de lo regional, derivado de la “revolución nacional” (la ideología del régimen de Vichy), que suponía un claro posicionamiento antiparisino. En fechas un poco posteriores (1943), Vichy decidió coordinar el plan Prost de urbanismo que planteaba sobre el papel la base de la ordenación de la Région Parisienne. Este plan en realidad nunca se desarrolló plenamente -a penas conoció un inicio-, pero hizo patente el enfrentamiento con la capital y el deseo, apoyado por el resto de Francia, de reequilibrar lo que se entendía como un predominio, no aceptable, del peso de la ciudad luz. Tras la Liberación, durante la Cuarta República (1946-1958), se mantuvo la disposición a primar la provincia antes que a París; será la llegada al poder de De Gaulle en 1958, la que rompa con la política de limitación de las operaciones de mejora de la “Region Parisienne”.

Por su parte, durante la ocupación, los alemanes pretendieron que la supremacía cultural de Francia, y en particular de París, fuera ocultada por el esplendor de la cultura alemana, pretendiendo asimismo “extirpar de la cultura francesa toda influencia judía, masónica o antialemana” (BARROT, O. - CHIRAT, R, 2009: 16). Las directrices para la cultura francesa vinieron dadas de dos direcciones no parejas, pero servidoras ambas de los objetivos alemanes: de una parte, la MBF y la Propaganda Abteilung (delegación del Ministerio de Propaganda del Reich), de la otra, la Embajada Alemana en París que pretendía una colaboración intelectual -apoyada en la acción del Instituto alemán- que buscando una reconciliación franco-alemana, impulsó un gran

número de intercambios entre los dos países. El Instituto organizó viajes culturales durante 1941 y 1942 en el seno del Grand Reich, y a la inversa, numerosas conferencias en Francia; entre los pintores y escultores que hicieron esos viajes cabe mencionar a Othon Friesz, Despiau, Dunoyer de Segonzac, Vlaminck, Van Dongen, y Derain¹. También las Exposiciones se programaron sirviendo a estos intereses. El máximo exponente de esa propuesta fue la organizada en la primavera de 1942 en el Museo de L'Orangerie para mostrar las esculturas de Arno Breker uno de los máximos promotores del mundo ario. Los artistas que habían viajado a Alemania formaron parte, junto con Maillol, del Comité de Honor (POIRRIER, 2000: 50). La exposición tuvo un gran éxito de visitantes; para algunos, la exposición fue un auténtico “acontecimiento mundano” (LOTTMAN, 2006: 268) en el que, al parecer, y contrariamente a lo que comentó posteriormente Simone de Beauvoir, las visitas de personalidades destacadas del momento, se sucedieron. Maillol se fotografió con el escultor alemán. El “Saludo a Breker” de Jean Cocteau², le supuso una reconvención por parte de Paul Elouard.

Otras exposiciones dirigieron mensajes y pretendieron la “inserción voluntaria de Francia en la Europa alemana”, en esa línea se organizó *La France européenne* (1941), en el Grand Palais, (a la que acudieron en torno a un millón de personas); algunas subrayaron los aspectos que se deseaba fueran entendidos como negativos: *Le Juif et la France* en el Palais Berlitz, *Le bolchevisme contre l'Europe* (1942) en la Sala Wagram, (organizada directamente por la Propaganda); unas y otras fueron claros ejemplos de este tipo de muestras, las cuales en muchos casos eran el complemento de

¹ Realizar estos viajes les costó el ostracismo en el tiempo de las depuraciones por colaboracionismo, una vez producida la liberación; aunque en realidad estas se aplicaron en un sentido bastante laxo lo que se ha interpretado como un síntoma de la fuerza de los intelectuales en Francia. POIRRIER, 2000:50. Para el tema vide también: VOLDMAN, D. “L'épuration des architectes” . In: Matériaux pour l'histoire de notre temps. 1995, 39-40. *Lendemain de Liberation, lendemain de guerre...*pp. 26-27. Doi:10.3406/mat. 1995.402758. Url: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_1995_nº_39_1_402758. Última consulta 6 marzo 2012.

² «Je vous salue Breker. Je vous salue de la Haute patrie des poetes. Patrie ou les patries n'existent pas, sauf dans la mesure ou chacun y apporte le trésor du travail national». BARROT y CHIRAT, 2009: 28.

aplicación de las leyes que ya desde 1940 se estaban promulgando en el Estado francés (Francia Libre) y también en zona ocupada, combinándose a la vez con otras medidas decretadas por las autoridades alemanas (BARROT - CHIRAT, 2009: 24).

En París, la actividad constructiva quedó paralizada, a penas se mantuvieron los trabajos de terminación de las estaciones de metro de Laumière (Gare du Nord-Eglise de Pantin y la de Porte de Pantin en la “línea 5” (1942). Será ya después de la liberación (1946) cuando se finalicen las obras de las estaciones del metro de Mairie d’Ivry y la de Pierre et Marie Curie (Ivry sur Seine), así como la de la estación de Ourq (1947). Tras la liberación el edificio finalizado más conocido es la Iglesia parroquial neobizantina de Sainte-Odile (1946). Comparativamente con el resto de Francia, París no sufrió gravemente en su patrimonio arquitectónico, sin embargo, los daños fueron muy importantes en la banlieue parisina y en el resto del país. Le Corbusier, instalado en Vichy, se ofreció para colaborar en la reconstrucción; en ese mismo año escribe “Destin de París” y un año después funda en París L’Ascoral Assemblée; es el año de la reapertura de su estudio en la rue de Sevres y es todavía en periodo de ocupación alemana, cuando escribe La Carte de Athènes y el Entretien avec les Étudiants d’Architecture, dos trabajos emblemáticos. Por su parte, André Lurçat, junto con otros arquitectos de izquierdas funda el Front Nationale des Architectes Résistants (1942).

A pesar de la penuria de las condiciones diarias en las que las cartas de racionamiento proporcionaban una nutrición decididamente insuficiente, y en las que el mercado negro jugó un papel fundamental, pese a lo cual, y debido a los altos precios, aumentó el desarrollo de enfermedades como la tuberculosis, -ya fuertemente incrementada durante la guerra-, y la mortalidad superó el 46 % de las cifras de los años 30, pese a todo ello, los alemanes estuvieron muy interesados en que la actividad cultural tuviera vida, aunque fuese una vida dirigida y controlada.

No se dio una planificación de acciones contra esa estrategia, pero sí hubo algunas actividades que la desafiaron. Es el caso de la exposición organizada por Jeanne Bucher en 1942 dedicada a Nicolas de Staël y Kandinsky, que fue

considerada una provocación. También la Galería Charpentier rindió homenaje a los paisajistas franceses a partir de Corot. A su vez la Galerie de France presentaba en 1943 a Bazaine, Villon, Fougeron. El apoyo a la pintura francesa suponía el mantenimiento del prestigio francés, eso era algo que pretendía evitar el mando alemán. Ese apoyo coincidía, en lo que al arte figurativo se refiere, con los planteamientos de Vichy; de hecho, al inaugurarse el Palais de Tokio en 1942, Hauteceur, Secretario de Estado para las Bellas Artes, partidario del nacionalismo de Vichy, entendía que el Palais había de servir para exaltar “el arte flor de la nación” (BARROT y CHIRAT, 2009: 33).

No obstante, el apoyo de la política artística de los alemanes pasaba por el rechazo a la abstracción a favor de la figuración, de ahí que una exposición como la de Kandinsky fuera considerada como un desplante a esas directrices y una referencia, e incluso un impulso, a las investigaciones de algunos artistas que ahondaban en ese campo.

A partir de 1944, la Resistencia comenzó a planificar un posicionamiento respecto a lo cultural, apelando a una política que velara por una cultura al servicio del prestigio de Francia. Será a partir de la publicación de la obra de Michel Debré y E. Mönick *Refaire la France*, cuando esta tesis se desarrolle. Después de la Liberación, con la constitución de 1946, se da, por primera vez, carta de naturaleza a los derechos culturales de los ciudadanos, garantizando el igual acceso del niño y del adulto a la instrucción, a la formación profesional y la cultura.

Con anterioridad solo se habían dado algunos pasos en esa dirección. En noviembre de 1944 se había creado una Dirección General des Arts et Lettres con cinco secciones, una de ellas dedicada especialmente a las Artes plásticas que se convertiría en 1946 en Dirección de la Enseñanza y de la Producción Artística.

Desde Julio de 1945 se pasó de una política de control de los museos a otra de apoyo presupuestario, débil, bien es cierto, pero auspiciador de una estructuración de asistencia, apoyo y coordinación que resultó bastante

fructífera (POIRRIER, 2000: 59). Esta paulatina potenciación del arte culminará en un hecho relevante como es el estatuto de reconocimiento del arte contemporáneo con la inauguración, en 1947, del Museo Nacional del Arte Moderno. El nuevo museo se entendía como el relevo del Museo del Luxemburgo cuyas colecciones fueron trasladadas en 1937, con ocasión de la Exposición Internacional, al Palais de Tokio. El MNAM asumió esas colecciones y gracias a los esfuerzos de Georges Salles, Robert Rey y Jean Cassou, que adquirieron en nombre del Estado obra de artistas de los primeros veinte años del S. XX, se consiguió reunir una importante colección de obras contemporáneas (POIRRIER, 2000: 58).

El año 47 ofreció otros notorios apoyos al arte de tendencia abstraizante: Las galerías Drouin y Lydia Conti ejercieron un papel fundamental en aquellos momentos y seguirán desempeñándolo en adelante, sin olvidar el papel que habrían de jugar las Galerías Collete Allendy, Arnaud, así como las publicaciones *Art d'Aujordhui* y *Cimaise*. La galería Drouin expuso por primera vez las obras de Wolfgang Schulze (Wols), y Hartung, quien tras años de no exponer (desde 1935), lo hizo en Lydia Conti. Mathieu se propuso reunir en la exposición "*L'imaginaire*" un conjunto variopinto, pero nutrido, de artistas investigadores de lo que asumiría la denominación de "abstracción lírica". Para Mathieu, la abstracción lírica habría nacido en el seno de aquella exposición³.

Un poco más tarde, en el 51, tendrían lugar las organizadas por Michel Tapié con el título *Signifiants de l'informel*, en Studio Fachetti, y *Véhémences confrontées* en Nina Dausset. Parece que Mathieu ya había utilizado la denominación "informal" en su "Esquisse d'une embriologie des signes" para señalar un estadio entre la destrucción de los anteriores significantes y la invención de nuevos signos (BLOK, 1982: 134-135), mientras que Tapié la utilizó para denominar lo que surgía de las manos de Dubuffet. Asimismo, desde el 51, se aplicará también la denominación de Arte Otro. En todas estas concepciones, la aportación teórica de Mathieu, Tapié, Ragon, Restany, las

³ G. Mathieu, "L'abstraction lyrique", en *De la révolte à la renaissance*, París 1972, págs. 37, 48, 50. En BLOK, 1982: 133.

incursiones de Charles Estienne y las críticas de Herta Weshner resultan fundamentales.

En la difusión del arte abstracto, fue también de valor la labor del Salón Réalités Nouvelles, que presentaba sus exposiciones en el Museo de Arte Moderno de la Ville de París, apoyado por la revista que editaban con igual nombre; hasta 1950 ambas plataformas tuvieron un desarrollo interesante para la difusión y respaldo de la abstracción; más tarde, el peso creciente del arte geométrico, cada vez más apoyado por Denise René, tomará carta de naturaleza alentado también desde La Académie de La Grand Chaumière, en donde, durante unos pocos años, Jean Dewasne y Edgar Pillet trabajaron en la formación de artistas en la línea de la pintura pura de tendencia geométrica, contra la que se levantó Charles Estienne, quien desde la opción lírica mostró, en las ediciones del Salón de Octubre, una vertiente en la que cierta prefiguración, o figuración nueva, alentaba. Otras opciones artísticas surgen en el entorno parisino en los años 47, 49 y fechas iniciales de la década del 50; algunas como el Espacialismo se acogen a nuevas formas de comunicación: radio, televisión, radar...; algunas corrientes artísticas, como el Letrismo ya venían del 46 (revista de Isodore Isou: *La Dictature Lettriste*); a finales de la década se incorporaría el movimiento Cobra.

En los primeros años 50, la ciudad de París ve mejorar la situación de escasez de viviendas que había caracterizado el periodo de la postguerra (podría decirse que había sido un gran problema ya desde el periodo de entreguerras), profundizado en los años 40 debido al gran deterioro y envejecimiento por la falta de mantenimiento adecuado, de las edificaciones que en la ciudad cumplían o estaban en camino de hacerlo, el siglo de vida. El dinamismo económico instaurará un bienestar que se tradujo en una elevación demográfica que demandaba inexorablemente cambios en el sector de la vivienda. La ley de 1948 liberalizó los alquileres para las viviendas recién construidas o las totalmente remozadas, y un año más tarde, la Loi de 1949, puesta en vigor en 1950, permite sustituir la construcción de viviendas baratas del antiguo sistema HBM (Habitations à Bon Marché) por el sistema HLM (Habitations a Loyers Moderées), en cualquier caso, edificaciones de carácter social; pero el impulso de construcción de estas casas de habitación

era muy inferior a la demanda de la capital o a las necesidades de construcción de la propia periferia parisina y cinco veces inferior al volumen construido por otras ciudades europeas por esas fechas (MARCHAND 1993: 277). Mientras, la ciudad conservaba sin renovación manzanas en condiciones extremas de insalubridad (îlots insalubres), por lo que en 1954 se elabora un plan para hacer desaparecer los últimos îlots y utilizar los terrenos para construir nuevos edificios que paliaran la penuria de edificaciones de la ciudad. En los años siguientes se fue preparando un plan para la organización de la Région Parisienne.

A partir de 1957 el cambio en los sistemas constructivos, que pasaron de lo artesanal a lo industrial -utilizando bloques prefabricados-, aceleró la construcción bajando costes; aquello alivió considerablemente la situación en París. Estas nuevas posibilidades constructivas vieron sumadas, un año más tarde, la aplicación de las ZUP (Zonas de Urbanización Prioritaria) que suponían la reserva de amplias zonas de espacio para construir gran cantidad de alojamientos, teniendo en cuenta los equipamientos necesarios; esto constituyó un gran avance respecto a construcciones inmediatamente anteriores, en las que los bloques y los conjuntos construidos no contemplaban los servicios imprescindibles para desarrollar la vida en ellos. Entre unos aspectos y otros, lo cierto es que desde 1955 se construyeron gran número de alojamientos; de hecho, la década iniciada en esa fecha conoció un esplendor constructivo que absorbió la masa de habitantes que entornaba Paris, a las que no se había atendido en décadas.

La banlieue vio aumentar su parque de viviendas sociales gracias sobre todo a los “Grandes Ensembles” en los que la dimensión y la funcionalidad, heredera de los CIAM, fueron los pilares entorno a los cuales giraba el diseño de las cités y las construcciones que se realizaron para el servicio de esas villas de la periferia parisina, favorecidos por normativas de expropiación que allanaron el camino. “Paul-Langevin” en Saint-Denis es el primer quartier diseñado por Lurçat en formato de inmuebles de 6 alturas.

La normalización de los elementos y la puesta en juego del concepto de variación sobre el módulo elegido, tanto en elementos constructivos como en

las tipologías de las viviendas, que no pasaban de dos variantes: una para vivienda de tres habitaciones, y otra para la de cuatro, son principios básicos sobre los que gira su diseño arquitectónico. Este número limitado de tipos de viviendas no supone monotonía en su presentación; antes bien, es un acicate a la variedad de agrupaciones y a la distribución de las piezas, así como para cualquiera de los elementos utilizados. La diversificación en las disposiciones en el plano, la distinta distribución de volúmenes y masas, así como también en algunos de los elementos decorativos (juego de colores y desarrollo de los grabados en las superficies del cemento), animan los edificios.

En esa tónica se dispone el conjunto de viviendas “Paul Éluard” (concepción en 1949 y comienzo de la puesta en pie en 1952), en el que pone en desarrollo sus nociones de “descubrimiento progresivo y juego de cierres visuales” (JOLY, 1995: 177). En este sentido en sus obras es frecuente que disponga las perspectivas e incluso que interponga obstáculos visuales y estudie cómo equilibrar. Aunque se entiende que en su trabajo el concepto sobre el que pivotan los demás es el de espacio entendido como elemento formal, con capacidades expresivas plásticas⁴.

También el centro de París disfrutó una renovación desde esas fechas. La inversión inmobiliaria se hizo rentable y la figura del promotor, no mal vista por la administración, impulsó la derogación de la normativa de los límites en las alturas de los edificios, avanzando en cierta colmatación de los bloques. La denominada Caisse Centrale d'Allocations Familiales, conocida popularmente como La Tour Raymond Lopez, (rue Viala en el 15 arr.) es un ejemplo de experimentación de nuevos materiales ligeros, en este caso el aluminio en estructura y con muro cortina de cristal es un buen ejemplo de ensayos para construcciones en altura; investigaciones en las que Jean Prouvé aportó experiencias de gran calado. Entre los arquitectos que contribuyen a la renovación de la arquitectura es necesario mencionar a Jean Ginsberg con su

⁴ Aspecto sobre el que viene reflexionando desde 1929 y en el que insistirá especialmente en 1954, cuando escribe *Formes Composition et Lois d'Harmonie*. En 1942 en “Urbanisme et Architecture” insiste en la interrelación que ha de tener lugar entre arquitecto y urbanista para la organización total de la cité (JOLY, 1995: 179). “Construcciones y espacios vacíos guardarán una escala en relación con la talla del hombre. Se buscará la grandeza, pero la grandiosidad de las dimensiones, será evitada” (Idem, p. 178).

aplicación de las teorías de Le Corbusier en cuanto a la ruptura del alineamiento calles y la construcción con el sistema de pilotis abriendo los espacios bajo el edificio, para conseguir un espacio en continuum que puede aprovecharse o disfrutarse en una propuesta de interrelación entre las artes en la que incluye obras escultóricas y tratamientos cromáticos del grupo “Espace”. En relación con ello, los trabajos de Bernard Zehrfuss, tanto en solitario como en colaboración -en ocasiones con el propio Ginsberg-, marcan igualmente durante esta década, techos de renovación en calidad.⁵ Asimismo, dentro de la política de renovación urbana, asimismo, barrios emblemáticos para la historia y la cultura como Saint-Germain-des-Prés (que alcanzó en aquellos años un periodo dorado como barrio artístico) así como el Marais, inician una cierta actualización o incluso transformación, más o menos lenta.

Desde el punto de vista de la reflexión teórica es necesario recordar la importancia de la arquitectura visionaria de Yona Friedman y del debate que se desarrolla en estos años y que verá su aplicación práctica en momentos posteriores, sobre la construcción en dalle. De estas fechas data el inicio de la gestación del proyecto Maine Montparnasse (proyecto de ampliación del perímetro de la estación y la zona de influencia de la SNCF surgido en 1957, aunque se remonte a los años treinta el horizonte de voluntad de renovación de la estación del Maine y la desaparición de la Gare Montparnasse. Tras la guerra, es cuando se transforma en una operación que implica la construcción de viviendas, comercios y despachos. La actividad desarrollada durante esa década verá iniciarse esta propuesta para el París intramuros, así como el inicio de la referida a La Defense (operación iniciada en 1953), en el territorio suburbano. En los años 50 se tenía la voluntad de modernizar París para “adaptar la villa a lo que se creía ser los nuevos usos y las nuevas prácticas de la villa” (LEFEBVRE, 2003: 38). Es decir, serían las prácticas sociales lo que habría marcado la nueva orientación arquitectónica y urbanística, en cuya raíz se encuentra enlazado asimismo el interés y la importancia otorgada a las

⁵ Durante la década se hacen frecuentes, en los inmuebles de viviendas, los retranqueos (al estilo Sauvage), la disposición en redents (derivados de Hénard), la utilización de la policromía y las disposiciones de diseños en curva: aspectos que han desempeñado el papel de elementos distintivos de reconocimiento de un -a modo- de estilo años '50 (TEXIER, 206: 170-172).

infraestructuras para el transporte con sus presentaciones sectorializadas. En esta voluntad de separación de la circulación se ha querido ver la diferencia entre el urbanismo de dalles y el urbanismo subterráneo (LEFEBVRE, 2003: 43 y 45).

Ese es el París en el que se van a desarrollar durante los años cincuenta las polémicas sobre la primacía del arte abstracto parisino. En realidad, se trataba de varias polémicas encadenadas, el primer debate se establece entre la pintura abstracta y la figurativa; la segunda polémica se plantea entre la abstracción informal y la de carácter geométrico; finalmente, el enfrentamiento por la primacía del arte abstracto de carácter expresivo entre París y New York; y al hilo de esta, la importancia, y aún la existencia, reconocida o no, de la llamada escuela del Pacífico. La primera era una referencia de continuidad con el enfrentamiento que venía teniendo lugar desde fechas con anterioridad al estallido de la guerra. La segunda, aunque intensa, no hacía peligrar la capitalidad de las artes, aunque sus precedentes históricos nos llevarán fuera de París (Holanda, Rusia, Alemania...). Es la tercera la que va a tener mayor desarrollo.

La polémica suscitada no era banal ni gratuita. París pugnaba por seguir manteniendo la antorcha de la experimentación y la vanguardia en el arte. Conservar y reafirmar la imagen de la capital francesa como baluarte de las artes e intentar radicar las nuevas tendencias en las vanguardias históricas, estableciendo un discurso sin fisuras, era la apuesta frente a la emergencia estadounidense. En Nueva York, la lucha tenía la fuerza de la savia nueva. Hoy no es lícito sesgar los paralelismos, ni inclinar la balanza, sin el respaldo de la objetividad de los datos; en su momento, se reaccionó de otra manera.

Schneider, pintor suizo nacionalizado francés, formó parte de los artistas que en aquella época optaron por la expresión no imitativa de la realidad. Y con ello me refiero a una tendencia en la que lo expresivo es un aspecto fundamental, lo cual le alejó de las vertientes artísticas más frías, en las que lo racional se hizo presente a través de la forma geométrica.

Se habla de abstracción lírica para encuadrar la obra de Schneider, esta es la denominación, popularizada por algunos artistas y críticos como Mathieu y Pierre Restany para hacer alusión a la forma de pintar que compartieron artistas europeos afincados en Francia, entre los que fue denominador común la implicación corporal del artista en la realización de la obra no figurativa, en la que la vehemencia de los signos plásticos se considera expresión de formas pulsionales producidas espontáneamente por el artista abandonado al gesto⁶. Michel Tapié utilizó una denominación diferente: informalismo, entendiendo por ello la forma de trabajo anicónico espontáneo, y por tanto no premeditado, de los artistas que trabajaron en la Francia ocupada e inmediatamente después de la finalización de la guerra y que valoraron el gesto en la realización de la obra y la materia pictórica en sí misma, en tanto factor expresivo.

En la denominación de informalismo caben, por tanto, las versiones más líricas y las matéricas. Ambas se oponen a la racionalidad geometrizable y valoran el impulso expresivo. En la opción más lírica se incluiría Schneider, en la matérica Dubuffet, Fautrier, Wols. Por tanto, en relación con las obras de Schneider hemos de hablar de expresividad, de intuición y de vivencia del acto artístico, de emoción, de impulso, de liberación de energía creativa a través del gesto. De ahí que se considere su producción artística dentro de lo que asimismo se denomina pintura gestual, esta es la otra denominación que enlaza con las anteriores y tematiza el valor del gesto expresivo, es la corriente europea que tiene su paralelo en el expresionismo abstracto americano de posguerra. Dos caras de una misma necesidad expresiva con fuertes raíces comunes, pero con algunos matices diferenciales.

⁶ Junto a herencias surrealistas no se puede dejar de lado el interés que para estos aspectos tuvieron las reflexiones de Merleau-Ponty desarrolladas a partir de las raíces fenomenológicas husserlianas. Durante toda la década del 40 publicará obras en las que se fue desarrollando paulatinamente su teoría sobre el cuerpo como conciencia encarnada. Sus dos tesis doctorales: *La Structure du Comportement* (1942) y *Phénoménologie de la Perception* (1945), fundamentalmente esta última, ponen los cimientos de su reflexión en las que el fenómeno expresivo tuvo un lugar fundamental. Durante estas décadas el filósofo fue un asiduo de los entornos del arte abstracto de la Rive Gauche.

La polémica surge en los años 50 en relación con la prioridad en la aparición de las corrientes abstractas de tendencia no geométrica a mediados del siglo XX. El debate surge entre Europa y E.E.U.U. por la supremacía y aparición más temprana de dicha tendencia abstracta, es decir, entre el arte informal europeo de la década del 40 -en el entorno de lo que se viene nombrando como Segunda o Nueva Escuela de París- y la llamada Escuela de N. York⁷; ambas Escuelas compitieron en una batalla historiográfica que no añade valor esencial a las obras, pero que nos hace comprender el deseo imperioso de abandonar la referencia al mundo real que se experimentó durante y después de la II Guerra Mundial.

En ese cruce de análisis históricos, la bibliografía estadounidense apoya la tesis del relevo del arte por parte de N. York tras la conflagración, y -si acaso- acepta el paralelismo cronológico entre ambas tendencias artísticas abstractas. Los historiadores y críticos europeos de la época ignoraron deliberadamente y de manera sistemática la aportación de la pintura estadounidense, con excepción de las presentaciones de carácter colectivo, o, de forma excepcional, las presentaciones de Pollock y De Kooning auspiciadas en París por Michel Tapié⁸.

⁷ La denominación *Escuela de París* se utilizó en el periodo de entreguerras, para hacer referencia a la comunidad de artistas extranjeros afincados en París, que investigaban sobre la forma artística en el entorno de las buhardillas y cafés de Montmartre y Montparnasse: Chagall, Modigliani, Soutine...No tenían un estilo común, les unía únicamente el deseo de investigación artística en el ámbito cultural que compartían en la capital francesa. Cuando se habla de Escuela de París referida al marco temporal de los años cuarenta, se hace referencia igualmente a una comunidad de artistas que trabajando en París, compartían sus ansias de libertad creativa y que optaron por dejar de lado la figuración, perpetuando, desde la renovación, la tendencia a la abstracción, que ya se había dado en el primer tercio del siglo XX. Junto a Bazine Manessier, Le Moal..., los representantes que venían de fuera de Francia constituyeron el núcleo equivalente a lo que fue la primera Escuela: Gerard Schneider, Nicolás de Stael, M^a Elena Viera da Silva, entre otros, formaron un granado grupo apoyado por algunos críticos. El término *Nouvelle École de Paris*, como tal, fue utilizada por Charles Estienne en 1952 para una exposición en la Galerie de Babylone.

⁸ Tapié abogó por el entendimiento entre la pintura abstracta estadounidense (representada fundamentalmente por Pollock) y el informalismo europeo por él auspiciado, en tanto su propuesta lo enfocaba desde la exaltación común del individualismo expresivo. Enfoque considerado erróneo y extemporáneo. (BORJA-VILLEL, GUILBAUT, PEIRO, 2007: 49).

Por su parte, algunos críticos europeos como Michel Ragon, testigo de excepción de los acontecimientos en aquellas fechas, defienden, sin paliativos, la importancia que tuvo el arte informal europeo para la formación del expresionismo abstracto americano, que según insisten en afirmar, habían conocido previamente gracias a los artistas estadounidenses que habían hecho estancia en París. En este punto, las obras de Gerard Schneider, expuestas en N. York desde 1949, habrían sido piezas estimuladoras del interés por la expresividad abstracta ya existente, por otro lado, entre algunos artistas que trabajaban en E.E.U.U. Sin entrar en la polémica, deberemos al menos tener en cuenta que la mayor proximidad entre ambas escuelas, se encuentra en las obras de Schneider junto con las de Mathieu y Wolls. Ellos fueron, quizás, los artistas que establecieron los mejores puentes.

Este giro de espaldas, o voluntaria ignorancia, de lo que la pintura abstracta americana suponía, fue prolongada en el tiempo y contagiaba incluso a los galeristas, un caso flagrante es el del marchante Louis Carré, quien a pesar de haber abierto una galería filial en Nueva York, mantuvo su baja estima respecto a lo que ante sus ojos se estaba desarrollando; poco le influyó el hecho de estar asesorado por Leo Castelli, por el crítico Jerome Mellquist y otras figuras del panorama neoyorkino, como la escultora abstracta Gitou Knoop; tampoco surtieron efecto los contactos que mantenía con Alfred Barr y Sweeney, y de nada le sirvió conocer bien las obras de Pollock y De Kooning. Carré permaneció anclado en su objetivo de difundir la Escuela de París y de “educar el gusto” de los estadounidenses, excluyendo un análisis objetivo de la actividad artística que le rodeaba⁹.

El hecho de abrir la Galería en Nueva York demuestra su reconocimiento del interés del mercado estadounidense y de la potencia de la plataforma artística a futuro, sin reconocer, sin embargo, su energía creativa.

El mundo parisino tardó en aceptar la pintura de la “Escuela de Nueva York”, y no se trataba únicamente de la sociedad en general, sino del ámbito crítico y

⁹ Verlaine, Julie. Un marchand d'art parisien à New York: l'aventure de la Louis Carré Gallery <http://envers.pagesperso-orange.fr/jverlaine/LouisCarreGalleryJulieVerlaine.html>. Consulta el 5 de dic. 2011. Verlaine es una reconocida investigadora francesa especializada en estos temas.

de las revistas especializadas. La revista *Cimaise*¹⁰ creada en 1953 con el objetivo no explícito, aunque deducible y reconocido años más tarde por Michel Ragón, de promocionar el arte abstracto en general y de forma más específica, la opción informalista, esperó a 1956 para dedicar un número casi íntegro al arte abstracto americano. En él, Dore Ashton, K. Sawyer, y Julien Alvard reflexionaban sobre esta vertiente de la abstracción. No quiere esto decir que no difundiera con anterioridad noticias y comentarios sobre lo que sucedía en E.E.U.U. Dore Ashton escribía regularmente desde allí dando noticia de lo que consideraba debía poner en valor; sin embargo, la contrapartida de *Cimaise* fue focalizar la atención en la aportación de los artistas que trabajaban en la costa oeste, el Grupo, o Escuela del Pacífico. Esta polémica vino animada a partir de 1954 en el seno de los colaboradores de la revista: Kenneth Sawyer señaló que el mayor impacto del expresionismo abstracto había que buscarlo en la región de la bahía de San Francisco, aunque generalmente se consideraba un fenómeno neoyorquino (*CIMAISE*, nº7, 1954: 3-5) y señalaba las causas: la fuerte inmigración china e italiana, la exposición de Graves, la liberalidad académica y creativa de la California School of Fine Arts de S. Francisco y de la Berkeley University, la influencia de Tobey y Clifford Still como artista y docente en la California School of Fine Arts, la música experimental desarrollada en la Costa, y varios movimientos literarios de vanguardia. A este análisis se opuso Paul Wescher que le consideró demasiado simplificado y parcial (*CIMAISE*, Nº5, 1955:3-5) e insistió en la importancia de otras fuentes de la Escuela del Pacífico: el grupo Dynaton (Wolfgang Phaalen y Gordon Onslow-Ford que habían pasado por París -este último junto a Matta Eschauren- y Lee Mullican), así como las expresiones creativas de la cultura de los indios de Nuevo México. En realidad, al indicar la influencia del Grupo Dynaton se volvía a poner el acento en la importancia de las raíces parisinas de los dos componentes más destacados. La contrarréplica de Sawyer no se hizo esperar (*CIMAISE*, nº8 1955: 5) desprestigiando, por superados, a estos artistas.

¹⁰ En el editorial del primer número de la revista no se habla más que de arte contemporáneo y de libertad de expresión artística, sin determinar la opción, pero los críticos que la fundan, a instancias de Arnaud, Herta Wescher, y Michel Ragón fundamentalmente, así como Pierre Courthion y Julien Alvard, nos hablan de Atlan y de Mathieu, le dan la palabra a Soulages, y si bien se refieren a los Salones de las Realités Nouvelles, también lo hacen respecto al Salon d'Octobre y el de los Surindependants.

Michel Ragon se encargó de difundir la polémica, en apoyo a la tesis del Dr. Wescher restándole importancia a la Escuela del Pacífico: “La Escuela del Pacífico, muy interesante por sí misma, no me parece tan original como se la proclama. De todos modos los elementos que nos ofrece son insuficientes para competir con la Escuela de París. Si llama nuestra atención, es más bien porque sus preocupaciones se asemejan a las de algunos artistas de la Escuela de París y también porque sirve de base al movimiento de los pintores llamados “informales“, movimiento que defiende Michel Tapié. En nota a pie de página Ragon recoge el siguiente comentario: “Es verdad que muchos amateurs de arte americano se enojan cuando se les habla de la Escuela del Pacífico. Hasta dicen que es un invento de Michel Tapié y que las querellas que surgieron en París han terminado por crear un mito en el cual algunos americanos han creído a su vez” (RAGON, 1959: 72).

Finalmente, la Escuela de Nueva York, ganó la batalla y ocupó un lugar prioritario en el panorama estadounidense; no obstante, el frente seguía abierto en el ámbito internacional. A pesar de ello, existían aspectos que permitían cierto entendimiento. Un recurso técnico unía la pintura europea y la abstracción americana en su opción “action painting”: la expresión a través del gesto corporal. Aunque pudiera practicarse como resultado de distinta casuística. El caso de la pintura de Gérard Schneider es ilustrativo.

En sus obras se transmite el impulso del cuerpo a través del gesto expresivo. Este aspecto, de importancia fundamental para la pintura gestual, común a la action painting, es, para Schneider, un recurso técnico esencial que ha de surgir, no del automatismo, sino como fruto y expresión del “impulso interior”: *Es el gesto el que, con el impulso de nuestro interior, crea la forma. A través del gesto, el artista capta en una improvisación una fase de su estado. Es válido por la autenticidad de la inspiración que comunica. Si el gesto es meramente automático, sin impulso interior, su grafismo será gratuito y un fragmento de un repertorio limitado*¹¹.

¹¹ Fragmento de una conversación con Roger V. Gindertael, recogida en Schneider G, y Ragon, M. *Schneider*, los años 50. Fundación Bibao Bizkaia Kutxa Fundazioa, 2006, sin paginar. En los años 30, el pintor efectúa una cierta aproximación al movimiento surrealista, cuya distancia nos marcan estas palabras. En una entrevista realizada en 1978, Schneider diferenciaba entre el

Matiz interesante el que introduce Schneider ante el automatismo defendido en la pintura de acción, lo que parece autorizar una vinculación mas intensa a la teoría de Kandinsky en la que se apela a la “necesidad interior”. Schneider se sentirá muy cercano a la teoría de la autonomía del arte defendida por Kandinsky ya desde su texto *De lo Espiritual en el Arte*. El mismo Schneider ha mencionado en alguna ocasión esta vinculación, como cuando afirmaba: *Para hacer una obra válida es preciso remplazar el tema figurativo por otra necesidad expresiva y mientras que toda obra abstracta lírica es creación autónoma (así pues sin referencia a la naturaleza exterior conviene dar la razón expresiva que se impone de forma natural, esto es el tema interior (la “necesidad interior de Kandinsky”)*¹².

La forma en que aparece distribuido el signo pictórico con esa expansión en la espacialidad plástica denota una tendencia compositiva, que si bien no debe entenderse como premeditada, pues responde al impulso del momento, sin embargo, parece traducir un gusto refinado, concedor de los mecanismos organizativos; se advierte un cierto control de los movimientos que parecen responder a un desconocido sentido rítmico. Y Así se detecta en una gran parte de su obra. El artista no elabora estudios previos, aborda la obra directamente, pero se deja llevar por el deseo de configuración expresiva; no obstante, su bagaje de conocimientos permanece interiorizado y parece emerger sin ser apelado, transformado en energía expresiva conducida por mano sabia y entrenada que hace resplandecer la forma con una intensidad luminosa que impacta y conmociona, es decir, nos “con-mociona”, nos hace “movernos internamente con ...”, “movernos al..., ...al compás de la obra”, de una manera muy intensa.

Ante una obra de esta fuerza, no hay que preguntarse qué es lo que quiere decir, sino qué nos transmite; simplemente hemos de dejarnos penetrar por la visualidad de la obra que nos inundará al abrirnos sin reservas racionales, sin aplicación de sistemas de evaluación en que se apliquen conocimientos

“inconsciente” -al que definía como anárquico: “es el desorden, la confusión”-, y el “subconsciente”, considerándole como “conciencia superior”. (XURIGUERA, 2006: sin paginar, última página de la entrevista).

¹² Schneider, G. “Notes sur la peinture”. *Gérard Schneider*. Catálogo Galería Cívica d’Arte Moderno. Torino, 1970, 32.

adquiridos. Sin racionalizarla, percibiéndola en su esplendor sensible, tocará nuestra alma. Esto no quiere decir que esté exenta de contenido, pero lo que es claro es que no se refiere a la mecánica traducción de los rasgos externos de la realidad visible, de la exterioridad de la naturaleza o a la superficialidad de lo cotidiano. La abstracción puede estar repleta de contenidos simbólicos, a veces difícilmente descifrables, encubiertos o solo aludidos a través del signo plástico que únicamente pretende alertarnos en una primera instancia sobre la posibilidad de la presencia de lo trascendente, de lo espiritual como distinto de lo vacío, de lo banal.

Como en el caso de Kandinsky, al que mencionábamos antes, sus relaciones personales con teóricos de la trascendencia, en vertientes más o menos heterodoxas, deben inducirnos a no eliminar, al menos, ese lecho de contenido. En este caso, no debemos pasar por alto la vinculación que existió entre Schneider y Gurdjieff. Kandinsky, por su parte, se interesó en su momento por la antroposofía, una variante de la teosofía, espiritualismo sincrético que tuvo un gran peso en la formación de las tendencias abstraizantes de la primera mitad de siglo. En esta opción, Kandinsky se acercó fundamentalmente a la orientación encabezada por Steiner; Schneider dirigió su atención a la propuesta espiritualista difundida por George Gurdjieff. Se trataba de un místico de origen ruso-armenio que desde los años veinte, y tras recalar sin éxito en Londres, se instaló en París de manera permanente, practicando un sincretismo religioso en que las tradiciones espirituales de las grandes religiones configuran un entramado de creencias que fue vertiendo desde el “Instituto para el Desarrollo Armonioso del Hombre”, instalado en Fontainebleau, que tuvo bastante repercusión en el ámbito cultural del París de entreguerras. La cercanía a las teorías defendidas por Gurdjieff llevó a Schneider a ser incluido como profesor del “Instituto” durante la guerra, en concreto en los años 1940, 1941 y 1942¹³; por aquellas fechas, la ocupación alemana no permitía vivir de la pintura, de esos

¹³ A pesar de ello M. Ragon no parece estar de acuerdo con un posible carácter espiritualista del arte abstracto: esas interpretaciones *no me han parecido jamás convincentes, salvo si conciernen a un pintor deliberadamente religioso como Manessier*. Según este planteamiento Schneider quedaría excluido de una posible cercanía a esta orientación. RAGON, M. “Schneider”. Cimaise. 1956, nº 5, pág. 11.

momentos no ha llegado casi ninguna obra, en todo caso, algún pequeño cuadro de cronología dudosa. Fueron años de concentración en los que se fueron forjando las condiciones para que a partir de 1944 practicara la pintura abstracta. Llegaba a la abstracción después de un conocimiento amplio y profundo de la cultura germánica y francesa, pero asimismo de la italiana, en lo que su madre pudo tener mucho que ver como amante apasionada de la ópera y del arte renacentista.

Su vocación artística estuvo respaldada siempre por una habilidad técnica que le permitió acceder con gran soltura a estudios artísticos reglados. Pasó un periodo de formación en París desde 1916, pudiendo acceder con facilidad a los estudios en la Escuela de Artes Decorativas de París; posteriormente culmina su preparación en el taller de Cormon en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París, en donde había ingresado en 1918. Siempre tuvo gran dominio del dibujo, desde niño. Schneider mencionó en varias ocasiones, no sin orgullo, cómo ya a los 14 años realizaba dibujos decorativos para su padre, que era ebanista, y que los aplicaba a las tallas de los muebles que realizaba. Así pues, dominaba el dibujo y culminó en la abstracción con una sólida formación a sus espaldas.

El arte de las vanguardias le interesó sobre todo en la opción basculada hacia la investigación del color: Impresionismo, el postimpresionismo -que le marcó profundamente-, el fauvismo y fundamentalmente Matisse; pero sobre todo Cezanne (El clásico Moderno), el cubismo -en especial Picasso-, el arte primitivo africano, el oceánico, el mexicano, y en general la historia del arte en sus distintos periodos. A ello ayudaría la etapa de su vida que, de regreso a Suiza una vez terminados estudios, pasó restaurando cuadros antiguos, lo que le hizo analizar con detenimiento las técnicas de los grandes maestros e investigar cómo habían hecho y hacían sus obras los grandes artistas; copiaba cuadros de pintores y etapas artísticas que le servían de referencia: el románico (Vézeley), El Greco... Ilustrativo de los esfuerzos por comprender el arte del pasado son obras como la que titula *Según Watteau*. En ella, con independencia de la fidelidad al maestro, un efecto personal activador muy interesante es el trabajo de pinceladas gruesas y anchas de la izquierda, en las que el ocre se superpone al blanco; estas manchas le otorgan un valor de

independencia plástica, con regustos que llevan hasta el protocubismo de 1909 (las pinceladas recuerdan a las azules de Picasso en el celaje de la Fábrica de Horta). En ese tratamiento, la fuerza y el deseo de libertad que se aprecian, ayudan a que la obra no sea una copia literal del cuadro original, lo que viene avalado por el propio Título. Esta obra es un indicio del futuro Schneider.

Analizando sus obras con detenimiento, apreciamos cómo supo extraer una lección positiva del estudio de los artistas y de las escuelas artísticas anteriores. Y aprendió a ver lo que de aportación a la evolución del lenguaje plástico supusieron los artistas de las vanguardias¹⁴.

En los bodegones de esta época vemos como sigue la pista al cubismo evolucionado. Pero sin querer perder la vinculación con Cezanne, lo advertimos en la presencia del plato con los frutos; plato que se repite con variantes en alguna obra de años inmediatamente posteriores. En sólo dos años, el cambio es muy importante para la futura trayectoria del pintor. Apreciamos cómo los pliegues del mantel se han convertido en una sinfonía de olas trabajadas rítmicamente; el trazo curvo aparece animador y vital, aún dentro de un tratamiento deudor de los contornos postimpresionistas. Por su parte el color aparece muy libre creando armonías de azules-naranjas y azules-amarillos que parecen darnos la pauta de conocimientos teóricos sobre el color, de distinta raíz. De etapa previa a su regreso definitivo a París, data una experiencia fundamental para el interés futuro de Schneider por el gran formato: su actividad como decorador que le deriva hacia el mural y a su tendencia al tratamiento de las grandes dimensiones. No era la primera vez que se asomaba a esta faceta artística: los comienzos de su preparación le habían familiarizado con el abordaje de pintura decorativa; su primer maestro, cuando él contaba a penas 14 años, había sido un pintor decorador

¹⁴ *Pasé por todas las experiencias de las tendencias desde el impresionismo. He querido experimentar el carácter formal y la expresión de cada una de de estas tendencias con toda objetividad y consciencia. A fin de esperar, lo máximo posible a una cultura pictórica total. No se rehace lo que ha sido tan magníficamente realizado. Nos encontramos en cada época ante lo desconocido, es decir, la necesidad de seguir en la vía de la creación nueva que nos ha sido legada, con un aporte nuevo, la única posibilidad, después de todas estas experiencias...es el arte abstracto.* Palabras textuales (la traducción es nuestra) de Schneider en RAGON, M. "France 1940-1970" *L'Art Abstrait*. 1973: 57.

suizo de cierto prestigio local, y no podemos olvidar que su primera fase en París se desarrolló en el seno de la Escuela de Artes Decorativas.

En la primera mitad de la década de los treinta, las formas curvas y rítmicas adquieren una gran soltura aplicadas a la figura humana representada en actitud dinámica y festiva. Pero también los años treinta son de gran valor en el desarrollo de la actividad creativa de Schneider por los encuentros que van a tener lugar en esos años y que van a dejarle una intensa huella. A mediados de la década se producirá el contacto con los surrealistas. La aparición de formas fantásticas que parecen captadas en plena metamorfosis, o las figuras a medio camino entre lo humano y el insecto, tienen relaciones fraternales con iconografías surrealistas como las de Max Ernst, por ejemplo. Esa misma filiación tuvieron también algunas de las figuras protagonistas de la obra de M. Duchamp. En ciertas series realizadas en esta época vemos hasta qué extremo se dejan, en mínimos trazos finos de gran recorrido, los recursos para la ejecución de la forma lejanamente antropomórfica.

Otro hecho tiene lugar, un acontecimiento que produce un gran impacto en el ánimo de Schneider: la exposición que se cuelga en el Jeu de Pomme presentando la etapa lírica de Kandinsky. Ver la obra del artista ruso directamente en color, a diferencia de las reproducciones en blanco y negro que conocía a través de la revista *Cahiers d'Art*, de la que era atento suscriptor, le produjo un gran impacto. Ya hemos mencionado vinculaciones con su teoría, su obra pictórica le marcó profundamente y fue algo decisivo para el desarrollo posterior de su obra.

Parece ser un hecho aceptado que Schneider llega a la plena abstracción a mediados de los 40 (en 1944). Esta arribada sucede en su trayectoria como una situación natural. Para él lo abstracto es un hecho de civilización “un art de civilisation” (SCHNEIDER 1970:32), no un logro artístico personal, sino algo que está (utilizando la terminología de Hegel) en el espíritu del tiempo; en efecto, considera que el resultado de las aportaciones de los distintos movimientos artísticos que paulatinamente han ido desprendiéndose de la representación de la realidad externa han ido allanando el trayecto, y se habían convertido en fuente de agua fertilizadora para aquellos artistas, que

sin conocer a los primeros abstractos, llegaron a la abstracción lírica de los años cuarenta como consecuencia del inevitable desarrollo del camino:

No ha habido ruptura brutal entre el arte figurativo y el no figurativo, sino desarrollo lógico, adquisición continua, y esto desde el impresionismo, primera tentativa hacia una abstracción del motivo en función de una sensación únicamente fundada sobre las relaciones atmosféricas. Esfuerzo hacia la abstracción, la investigación de los cubistas, cuando ellos imaginan a priori formas, estructuras y relaciones nuevas entre los objetos. Abstracción aún la tendencia del fauvismo de desprender del motivo una armonía orquestada recurriendo la intensidad del color. Tantas tentativas para liberar la pintura de la representación servil del objeto que preparan la vía a un arte independiente, a una pintura autónoma, no existente más que para ella misma y en ella misma¹⁵.

Nosotros nos hemos encontrado en el movimiento de esta trayectoria nueva (...) a partir de estas experiencias preparatorias el trazado de la forma nueva era ineluctable y nosotros no podríamos actualmente hacer más que lo que hemos hecho¹⁶.

Habrá que esperar a los años 44-45 para que Schneider, después de que el Museo Nacional de Arte Moderno comprara una obra suya, firme un contrato con Lidia Conti, cuya galería apoyará su trabajo en el seno de un amplio programa de soporte y difusión de la pintura abstracta en su opción lírica.

En 1946 se revitaliza el arte abstracto. En esas fechas tuvo lugar una interesante exposición de obras de Kandinsky. Venía a compensar la reducida e insatisfactoria muestra habida el año anterior. Al gran creador de la abstracción lírica se le debía otro tipo de presentación en París y el clamor coronó en la retrospectiva de mayo del '46.

Por otro lado, gracias al Salón de Nuevas Realidades se dinamizó el entorno de la nueva generación abstracta. Este "Salon", organizado a instancias de los propios artistas, nació con la voluntad de ser continuación de la actividad del

¹⁵ Palabras del pintor en la voz Schneider en SEUPHOR, 1957. La traducción es nuestra.

¹⁶ Palabras de Schneider en Catálogo Galleria Civica Torino 1970: 32.

“Grupo Abstracción-Creación”, creado en 1931. Se trataba de establecer, a través de su investigación artística, un hilo conductor que no se quería roto con la abstracción de la primera mitad del siglo. En ese periodo, entre el 45 y el 46 Dubuffet empieza a presentar obras con materiales insólitos, carbón, barro, piedras... Su trabajo representa otro sector de la orientación abstraizante. Será conocido como el iniciador del Art Brut y es el representante más destacado de los inicios de la tendencia matérica; sus pastas hechas con todo tipo de materiales, como los mencionados, ahondan la valoración de las rugosidades y las texturas fuertemente táctiles. El ver –la percepción visual- , llama a lo experimentado por el tacto e impele casi a tocar. La percepción de esas obras moviliza todo tipo de experiencias vividas por los distintos sentidos. Es una experiencia casi integral.

Las críticas acuciaron. El arte abstracto vio incrementado el rechazo al recibir apoyos de críticos como Jean Marcenac y los defensores de la figuración afín al realismo socialista. El apoyo político a esta opción se tornó en este momento beligerante hasta el extremo de que la virulencia expresada muy directamente en la publicación *Arts de France* intensificó los ataques, hasta el punto de que el Comité del Salón se vio obligado a responder reivindicando más que nunca la libertad, tanto en el plano material como en el plano espiritual; en definitiva, la libertad de expresión.

En 1947 la actividad de Schneider se multiplica¹⁷. La Galería Lidia Conti organizó una Exposición individual; a su vez, el pintor participó en la exposición itinerante por toda Francia y el Norte de África que había sido organizada por “Les Amis de l’Art”; en ese tiempo, la galerista Denis René aún no especializada en el arte geométrico, promocionó el arte abstracto de vertiente lírica y en esa línea decidió presentar a Schneider en Escandinavia. En el panorama Internacional, Schneider era reconocido como un artista del ámbito francés, y su vinculación personal con el mundo parisino fue tan intensa que solicitó la nacionalidad francesa, rango que se le concedió formalmente al año siguiente. En Alemania, Austria, Venecia, Iberoamérica (Buenos Aires, Sao Paulo), su obra es presentada y se le admira como

¹⁷ Hartung, que regresó el año anterior del frente, intensifica su amistad con Schneider y se abre una fase en que la trayectoria de ambos artistas corre en paralelo.

prestigioso representante de la Escuela de París. El Salón de Mayo (Salon de Mai) le nombró en el 49 miembro del Comité Ejecutivo, del que formó parte durante 7 años (hasta 1956).

Schneider expuso obra en Estados Unidos desde 1949. ¿Cual fué la aportación de Schneider en ese panorama fluido y abigarrado del arte de postguerra?, ¿en qué contribuyó a la creación de la abstracción lírica? En este punto resultan muy interesantes las declaraciones de Elaine De Kooning dando testimonio de que Franz Kline presentó su nueva forma de pintar basada en la utilización del negro y el blanco en largas pinceladas en la exposición individual celebrada en la Galería Egam de Nueva York en 1950, para entonces Schneider y Soulages ya habían expuesto en la capital estadounidense en octubre de 1949, en la Galería Betty Parsons y sabemos el respeto y la admiración que Kline tuvo por la obra de Schneider.

También en esta década, de gran actividad, vio publicado su texto teórico "Pour ou contre l'art abstrait" ("En pro o en contra del arte abstracto") de fuerte carácter pedagógico, en el periódico *ARTS*. No obstante, conforme avanzaba el tiempo, los artistas de la tendencia de Schneider tuvieron que luchar no sólo contra la figuración, sino también contra la creciente fuerza de la vertiente geométrica¹⁸. Poco a poco, Denise René se irá especializando en la promoción de los artistas de orientación mas racionalista y fría e irá olvidando la potencia de la orientación expresiva europea. Visto desde la perspectiva del tiempo transcurrido cabe preguntarse si la retirada del apoyo de Denis René a la abstracción lírica europea no sería una estrategia de mercado tomada por una inteligente y aventajada mujer de negocios que supo calcular el peso que a futuro podía tener el expresionismo abstracto americano que se iniciaba por esas fechas. ¿Competir con él o buscar un campo sin tanta competencia?. La batalla comercial poco tiene a veces que ver con las cualidades intrínsecas del arte. Las galerías son agentes del mercado

¹⁸ Las curvas rítmicas que desarrolla en sus obras no enlazan mal con el diseño curvo que, como hemos mencionado más arriba, durante la década del 50 aparece como identificación formal del estilo de esos años, tanto en pintura y escultura como en arquitectura y artes decorativas.

con indudable peso cultural, pero responden a las leyes económicas vigentes en el sector.

Llegada esta situación, se produjo el relevo: la Galería Contí apostó decididamente por la pintura informalista y la arribada a París de Michel Seuphor impulsó la actividad del arte abstracto en cualquiera de sus formulaciones, al tiempo que se diseñó un importante homenaje a los abstractos de la primera mitad del XX, ofreciendo una plataforma a los que como Schneider, Hartung o Soulages reactivaban la abstracción desde nuevas soluciones plásticas; para ello, la Galerie de Deux-Îles ofreció su limitado, pero apreciado espacio. La exposición Black and Withe (1948) marcará un hito en aquel momento.

La década del 50 prolonga el periodo de esplendor en la trayectoria de Schneider. Desde el 51 comienza la penetración de la obra de Schneider en el ámbito japonés. En Tokio, la revista *Mizue*, en su número de junio, recoge artículos de Wada y de Oquiss dedicados a Schneider. Al año siguiente, Yoshikawa publica asimismo un artículo en su honor en la revista *Gejiutsu—Shincho*. Pero fue en Kyoto donde la revista *Bokubi* publicó, en su número de septiembre de 1954, el artículo de Shiryu Morita en el que se atribuía al arte de Schneider, Hartung, Soulages y Atlan, el haber inducido a los calígrafos japoneses del entorno de Morita a abandonar la representación del signo propio del lenguaje japonés, para abordar la caligrafía absolutamente abstracta.

La proximidad entre las obras de estos pintores y la caligrafía abstracta japonesa, llevó a Michel Seuphor a señalar a Schneider como el más próximo de los cuatro a esta nueva tendencia caligráfica. El pintor-calígrafo japonés Morita -que se trasladó a París para entrar en contacto con las opciones abstracta europeas-, defendió el valor de aportación de la nueva caligrafía inspirada en el arte apreciado en París, en el que la libertad del movimiento en el ritmo creador, de artistas como Schneider, habría sido muy sugerente.

La caligrafía japonesa, de aspecto muy artístico -aunque no haya de ser confundida con la pintura-, es heredera de la caligrafía China; la nueva

caligrafía que nace, en los años 50, del deseo de libertad del signo en relación a una realidad externa, fue impulsada, como se indicaba anteriormente, por Shiryu Morita, quien insistía en que, cuando se trazan los caracteres escritos, en realidad, no se escribe el carácter, la palabra, sino el movimiento espontáneo, algo que tiene vida independiente: *de esta forma, de manera absolutamente libre, el carácter, la palabra, llega a ser., llega a existir*¹⁹. Contra lo que otros artistas como Mathieu afirmaban respecto al signo, Morita subrayaba: *Nosotros no miramos jamás el signo de una manera objetiva cuando nosotros nos servimos de él como medio de expresión (...) Vivimos el signo subjetivamente y para nosotros la negación del signo significa la confirmación de la subjetividad independiente del exterior. Esto no es introducir la confusión. Con ello hace referencia directa a Mathieu, que sostenía que la expresión informal era la deformación del signo en el sentido de estado de confusión. Para Morita no hay deformación, sino vivencia subjetiva del signo (MORITA, Cimaïse. 1958, nº 2: 23).*

Morita insiste en la importancia del uso del signo; lo importante es la manera de adquirirlo y no el dominio que se adquiere sobre él: *Yo querría subrayar aquí la diferencia entre los que miran los signos objetivamente y los que los viven subjetivamente. La adquisición del signo en las cosas concretas hace nacer la pintura realista. La adquisición del signo en las formas nuevas independientes de los objetos naturales, hace nacer la pintura no figurativa. La adquisición del signo en los caracteres (lingüísticos) hace nacer la caligrafía (...) Lo que importa, es siempre cómo adquirir el signo por la negación y cómo vivir el signo subjetivamente, porque el calígrafo se proyecta “todo entero” en la forma que realiza (MORITA Cimaïse. Dic. 1958, nº 2: 25 y 22).*

La polémica sobre la fuerza de la influencia de Japón en Europa, fue instigada por los que afirman, como Michel Ragon y la línea de Morita, la importancia de la incidencia de la pintura informal en el mundo japonés. Georges Boudaille se preguntaba en un artículo de 1958 titulado precisamente *La influencia de La Escuela de París sobre los pintores japoneses, ¿Qué vienen a buscar*

¹⁹ MORITA, Shiriyu “La conception du signe dans la calligraphie”. *Cimaïse*. Dic. 1958, nº 2, 23.

*los pintores japoneses a París?*²⁰. La conclusión es finalmente, que no hay nada directo en el trayecto de influencia París-Japón. El valor de la aportación estaría en la capacidad de París para crear una atmósfera y condiciones de trabajo favorables, una impregnación de libertad que les era imposible respirar en su país, una posibilidad de afirmarse a sí mismos en pleno desarrollo de su temperamento personal para proyectarse en su obra... pero no más. No influencias concretas de artistas determinados.

Datos objetivos fuera de la polémica, fueron las exposiciones que realiza Schneider con éxito en distintas ciudades de Japón: Osaka y Tokio (1960), y el premio del Gobernador de Tokio que le había sido otorgado en 1959; ambos aspectos refrendan el eco reconocido de la obra de Schneider, como lo pone de manifiesto Shinichi Seghi en el prólogo del catálogo de estas exposiciones: *entre los pintores franceses de vanguardia más conocidos en Japón es, sin duda, el primero*. Y esa estima se produce sin que él personalmente hubiera viajado a las islas, puesto que nunca salió de Europa; hecho que, como afirman algunos críticos, le cercenó la posibilidad de una carrera internacional de mayor desarrollo. La década del cincuenta fue propicia en Europa. Durante 1952 y 1953 se celebraron exposiciones suyas en Bélgica, tanto en Galerías particulares como en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas. En el 54 Schneider participa en la bienal de Venecia con tres cuadros de gran fuste, asimismo estará presente en la exposición "Younger European Painters" que organizó el Museo Guggenheim. Por esas fechas, Schneider, Hartung y Soulages habían consolidado un potente trío. Desde 1956 pasarán de la Galería Louis Carré, que les había representado en París, a buscar distintas posibilidades. Schneider y Soulages firmarán con la Galería Kootz de N. York, que apoyará con decisión su pintura hasta el extremo de que en 1959, será su director quien insista en que se dedique a Schneider una de las monografías que la colección del Musée de Poche destinaba al análisis y difusión de los grandes artistas de la época.

²⁰ *Cimaise*. nº 5. 1958: 28 y 29. Para Pierre Restany cuando Occidente se niega a sí mismo, encuentra en Oriente el germen de su propia neantización, y viceversa. "Influence de Japon sur l'École de Paris. Japon made in Paris" (*Cimaise*. 1958, nº 5: 30).

Ese mismo año ve la luz el libro de Etienne Gilson *Pintura y realidad* que supuso el refrendo en la época de la alta teoría sobre el arte abstracto. Ya no se trataba de las apasionadas palabras, a veces escoradas y que escasamente superan el nivel de la opinión de gusto personal, de críticos favorables o detractores; se trata ahora de una reflexión fundamentada que avala la importancia e interés del arte no figurativo.

Reducida a su mas simple expresión, la función del arte moderno ha sido la de restaurar la pintura a su primitiva y verdadera función, que es continuar por medio del hombre la actividad creadora de la naturaleza. Haciendo esto, la pintura moderna no ha destruido nada, ni tampoco ha condenado nada que pertenezca a cualquiera de las legítimas actividades del hombre; ha recuperado simplemente la clara conciencia de su propia naturaleza y recobrado su lugar entre las actividades creadoras del hombre (GILSON, 1961: 243).

Y continúa más adelante refiriéndose a los artistas:

No deberíamos sentirnos sorprendidos de oír que algunos de ellos describen su actitud como una obediencia a una necesidad interior, pues la larga y ascética preparación que precede a la creación artística tienen por objeto precisamente la eliminación de obstáculos –percepciones, imágenes, urgencias imitativas, hábitos adquiridos e incluso habilidad– que se alzan en el camino de la nueva forma germinal e impiden su materialización . La necesidad interna ante la cual un artista ha de ceder no es una necesidad para su voluntad. La necesidad interna a la que con frecuencia se sienten sujetos los artistas creadores es la de la forma misma que su propia libertad ha escogido para darle existencia actual en una materia dispuesta para recibirla²¹.

Por su parte, cuando Schneider aborda la elaboración de una obra, pasa un tiempo revisando sus croquis. No hace bocetos previos, pero sí se deja estimular por estas formulaciones plásticas iniciales. En el momento en que alguno de estos trabajos le atrae especialmente parte de él para,

²¹ GILSON, 1961: 248. Más tarde, durante un corto periodo de tiempo, Schneider se vincula a Estève y Lopicque en la Galería Galanis, mientras que Hartung y Soulages se integran en la Galería de France.

posteriormente, liberarse del trabajo previo e improvisar y desarrollar posibles acordes espontáneos. El brazo se mueve en movimientos rítmicos, libres, pero no absolutamente irracionales, Schneider ha negado el absoluto automatismo:

*No hay verdadero automatismo para un ser consciente. Cada uno conserva su cultura, sus facultades, sus reflejos*²². Su forma de trabajar y de abordar sus obras fue bien comprendida por Michel Ragon, en quien Schneider tuvo un franco aliado, pero también Marcel Brion rompió lanzas en apoyo de su obra:

*El arte de Schneider radica en un temperamento romántico, una sensibilidad muy viva y rápida, y me refiero a una especie de intimidad sentimental con la naturaleza... Ha librado durante mucho tiempo esa "lucha con el ángel" que no se resolverá con la derrota de la materia ni del espíritu, sino con la íntima iluminación de la materia por el espíritu*²³. Y señala asimismo: *es el instinto constructivo lo que hace que, en la obra de Schneider, el drama, que no debemos perder de vista está dominado por la forma, puesta en obra por así decir por el sentimiento plástico y llevado a la arquitectura de volúmenes armoniosos, abrazadas a menudo por las corrientes de un dinamismo violento, sin que sin embargo el equilibrio estético que planea sobre estos remolinos patéticos, pierda jamás su potencia ordenadora. Yo conozco pocas obras tan directamente emocionantes como las de Schneider, tan totalmente impregnadas de la sensibilidad que les ha inspirado, y que al mismo tiempo, sin ninguna voluntad geométrica, dé una impresión de orden igual* (BRION, 1956: 205).

Durante los años 60, Schneider se compromete en nuevas investigaciones formales, interesándose en las relaciones entre los signos, fondos y formas plasmadas con identidad expresiva. Son años en los que la expresividad se intensifica; son lo que Jean Orizet denomina los años "tumultuosos" (ORIZET,

²² RAGON, 1959: 127. Y previamente en RAGON, "Schneider". *Cimaise*, 1956, nº5: 11. Donde Ragon recogiendo estas palabras de Schneider, explica que en el trabajo del pintor, el automatismo surge cuando el pincel toca la tela, pero el espíritu crítico del artista sigue enseguida el encaminamiento del pincel; y añade: "todos sus cuadros están sabiamente compuestos" (Ibidem).

²³ BRION, 1956: 205. (La traducción es nuestra).

1984: 12). Y de nuevo exposiciones en Japón, Nueva York, Milán, Bolonia, Trento, Turín Venecia, Suecia, Alemania, Bruselas... En España, organizada por el Instituto francés en 1967, una exposición en Barcelona.

Sus obras son la forma de expresar su interioridad emocional, pero son algo más que emoción y bastante más que una estricta subjetividad, es la civilización, la humanidad, en su estado evolutivo lo que se expresa a través de la forma creada por el artista:

La obra de arte produce un enriquecimiento de nuestra sensibilidad y de nuestro entendimiento, por la percepción de su contenido emocional. La estética es la forma exterior dada a este carácter continuo de la obra; en efecto, la estética puede ser comúnmente apuntado (encarado) como la forma estilo siempre variable y evolutiva de un modo de expresión, y que es relativo a un cierto estado de evolución y el grado de civilización a un concepto más o menos determinado e incluso según una ética (BRION 1956: 27).

Al comenzar los años setenta, abandona definitivamente el óleo y adopta el acrílico, lo que le permite una mayor rapidez de ejecución, ya que como es sabido, la velocidad de secado es mucho más alta. Le interesa, siempre le interesó, y en ello estableció, en ocasiones, un paralelismo con el impresionismo, captar el momento fugaz, pero en este caso no se trata de momento externo de la fisicidad de la naturaleza, sino el momento emocional y expresivo, la necesidad interior, en el instante en el momento en que se quiere hacer sensible. El año 75 representa un periodo de fuerte actividad para Schneider. Expone gran cantidad de obras en papel, sobre todo gouaches; cuarenta de ellos viajan en una gran exposición itinerante por las capitales de Centroamérica. Asimismo tendrá lugar una itinerancia similar con gouaches que presentará en el Festival de Artes de Reykjavik. Las Galerías de París, Beaubourg y Alber Verkèbe expondrán sus obras durante este año. Y otra muestra itinerante de sus obras circula por las Galerías Municipales en distintas localidades, incluida Toulouse.

Son años difíciles para la pintura-pintura, la competencia es fuerte; esta vez no proviene tanto de las corrientes geometrizzantes, o del retorno a lo

figurativo que propició el pop art, sino precisamente de la disolución del objeto artístico resultado de la acción creadora. El rival llega desde dentro del propio proceso que los expresionistas abstractos de Europa y EEUU habían iniciado en los 40. Para ellos el gesto, la acción, se elevaba sobre todo otro modo racional de creación artista. El hacer, y no el concebir y estructurar, eran la base fundamental del hecho creativo; ahora llegaban las consecuencias de este enfoque. En los 60, y sobre todo en los 70, la acción focalizó lo artístico, hasta el extremo de que de todos es conocido que, en el paso siguiente, el dado por los informalista gestuales y los expresionistas abstractos americanos, fue sustituir la obra-física-resultado-de-la-acción, por la acción misma. Lo que tiene valor es el acto en sí, el acto de hacer, y se consume en él mismo; por lo tanto, no interesa el cuadro, un objeto resultado de ese "facere". Lo que importa es el proceso de realización, y en cuanto tal proceso.

A pesar de que esto se produce en el panorama general, y quizá por ello mismo, Schneider, no cesa en su actividad²⁴, continúa exponiendo y a pesar de su avanzada edad: con casi 80 años seguía produciendo obra. El impulso de su ánimo y la capacidad expresiva de su brazo, seguían respondiendo y resistiendo bien el paso de los años y de las nuevas tendencias artísticas. Su paleta intensifica el color y sus formas se simplifican; a estos recursos responden las obras que expone en la FIAC de 1983. (ALLMEN, 1990). Su última obra data de 1986. Schneider cierra el ciclo de su trayectoria artística y vital casi al mismo tiempo. En ella, de nuevo le encontramos vinculado a la forma curva, expresión de ese afán rítmico que desde los comienzos de su producción ha ido impregnando su pintura, con cadencia armoniosa y a veces serpentina.

²⁴ En obras de esta última etapa se mantiene el vigor que alentó en los momentos aurales de la abstracción practicada por Schneider en los años 40 y 50. Las amplias pinceladas aplicadas con intensa energía en anchos trazos que recorren las superficies pictóricas, transmiten un violento efecto de movimiento. Y a pesar del tiempo transcurrido y de la edad ya avanzada del artista, Schneider no solo conservaba, sino que a través de la brillantez del color y de cierta aclaración de la paleta, intensificaba la capacidad expresiva y la potencia visual de su producción lírica, quizá menos tensa y dramatizada en este momento avanzado de su trayectoria artística.

Finalmente, no se puede dejar de mencionar otra faceta artística de Schneider, otro aspecto de su creatividad: su interés por la literatura. Efectivamente, el resplandor de las formas que traslucían su espíritu iluminó también sus escritos. En algunos de estos, publicados en edición de bibliófilo, los poemas se acompañan de gouaches originales del propio artista, realizados en color o en blanco y negro, poniendo en relación las dos formas expresivas con un espíritu tan refinado como era el suyo.

Schneider fue pintor, pero también escritor de poemas, alma poética que sintió la necesidad de expresarse por medio de los dos lenguajes; como dijo Eugène Ionesco, al que le unió una simpatía que fue recíproca, sus obras, tanto escritas como pintadas, están plenas de sustancia, son la expresión vivenciada de la trascendencia de lo inefable, que quiso llegar a conocer, intentando alcanzar, como él mismo dijo en alguna ocasión, el vértice de la pirámide²⁵.

²⁵ cuyo instante crucial se encuentra en la cúspide de la pirámide. Schneider, G. *Mots au vol Colección de Poemas*. edit. Saint-Germain des Prés. Cifr. en Faucher, Michel. "Schneider, una obra mayor sólida y prudente". *Cimal*. 1984, n° 23: 47.

Referencias Bibliográficas

- ALLMEN, PIERRE (1990). *Gérard Schneider 1896-1986*. Galerie Proarta. Zurich.
- BARROT, Olivier y CHIRAT, Raymond (2009). *La vie culturelle dans la France occupée*. Paris. Gallimard.
- BERTRAND DORLÉAC, Laurence (1986). *Histoire de l'Art. Paris 1940-1944. Ordre National Traditions et Modernités*. Paris. Publications de la Sorbonne.
- BLOK, Cor (1982). *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Madrid, Cátedra.
- BORJA-VILLEL, Manuel; GUILBAUT, Serge; PEIRO, Rosario (2007). *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes trasatlántica 1946-56*. Madrid-Barcelona. Ministerio de Cultura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- BRION, Marcel (1956). *L'Art Abstrait*. Paris Albin Michel.
- GILSON, E. (1961). *Pintura y realidad*. Aguilar, Madrid, 1961.
- JOLY, Pierre y Robert (1995). *L'Architecte André Lurçat*. Paris. Picard.
- LEFEBVRE, V. (2003). *París-Ville Moderne. Maine-Montparnasse et la Defense 1950-1970*. Paris. Editions Norma.
- LOTTMAN, Herbert (2006). *La Rive Gauche. La élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona, Tusquets.
- MARCHAND, Bernard (1993). *Paris, histoire d'une ville XIXe-XXe siècle*. Paris, Editions du Seuil.
- ORIZET, Jean (1984). *Schneider. Peintures*. Paris. L' Autre Musée.
- PARIS-PARIS: 1937-1957. Creations en France: arts plastiques, literature, theater, cinema, vie quotidienne et environnement, archives sonores et visuelles, photographie. Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.
- POIRRIER, Philippe (2000). *L'Etat et la Culture en France au XXe siècle*. Le Livre de Poche.
- RAGON, Michel (1959). *El arte Abstracto*. Buenos Aires, Victor Leru.
- RAGON, Michel(1973). *L'Art Abstrait*. Paris. Maeght.
- REVISTA *Cimaise*. Galerie Arnaud. París. 1952. Artículos desde su fundación hasta los años 60, y en particular: 1954, nº7; 1955, nº 5 y 8; 1956, nº 5 (M. Ragon "Schneider"); 1958, nº 2 (Morita, Shiriyu "La conception du signe dans la calligraphie"); 1958 nº 5.
- SCHNEIDER (1970) en "Notes sur la peinture". Catálogo *Gérard Schneider*. Galería Cívica d'Arte Moderno. Torino.
- SCHNEIDER, Gérard y RAGON, Michel (2006). *Schneider: 50 eko harmarkada = los 50 años*. Bilbao. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa.

- SEUPHOR, Michel (1957). *Dictionnaire de la Peinture Abstrait* de. F. Hazan.
- TEXIER, Simon (2007). *Paris*. Grammaire de l'Architecture XXe-XXIe siècles. Paris. Parigramme.
- TEXIER, Simon (2005). *Paris contemporain. De Haussmannà nous jours, une capital à l'ère des métropoles*. Parigramme.
- VERLAINE, Julie. *Un marchand d'art parisien à New York: l'aventure de la Louis Carré Gallery*, <http://envers.pagespersoorange.fr/jverlaine/LouisCarreGalleryJulieVerlaine.html>. Consulta el 5 de dic. 2011.
- VOLDMAN, D (1995). "L'épuration des architectes". In: Matériaux pour l'histoire de notre temps. 39-40. *Lendemain de Liberation, lendemain de guerre...*pp. 26-27. Doi:10.3406/mat. 1995.402758. Url : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat. 0769-3206 1995 num 39 1 402758>. Última consulta 6 marzo 2012.
- XURIGUERA, Gérard (1978). *Gérard Schneider*. Gandía, Galería Lucas.