



Schmidt

Questa esposizione di gouaches di Gérard Schneider, che segue quella di dipinti, fatta nel 1986, costituisce un omaggio all'artista scomparso nel luglio dello stesso anno ma è soprattutto un mezzo per ricordare l'amico ed una chiave di lettura della sua personalità.

gérard schneider

gouaches 1950-1970

lorenzelli arte s.a.s. milano 19, via sant'andrea tel. (02) 783035

3. 1951



5. 1954

gérard schneider

"Ogni forma, ogni colore, scaturiscono dallo sviluppo di un tema, in vista della realizzazione dell'opera". Così ebbe a scrivere in anni ormai lontani Gérard Schneider per affermare subito dopo che l'opera d'arte è "soprattutto una improvvisazione sopra uno stato interiore che rimane al governo di mezzi plastici e tecnici, allo scopo di realizzare interamente la necessità di espressione"; da qui, in quella sua così violenta ed al tempo stesso ampia e solenne proposizione, dalla quale non sono neppure assenti lirici abbandoni, da qui dipinti di un'immediatezza e di una profondità folgoranti. In ciò consiste l'importanza della pittura di Schneider, senza le cui esperienze molto probabilmente — ma al proposito è il caso di ricordare anche Hartung — non vi sarebbe stata la grande stagione dell'espressionismo astratto d'Oltre Oceano.

A considerare l'opera del pittore nel suo intero arco — le date sono davvero significative ed è sufficiente al proposito riandare alla notizia biografica — risulta con pienezza il fascino di tutta la sua originalità. Pare proprio di assistere, anzi, di essere investiti da una concitata sonorità ed al tempo stesso da un fluire quieto e pacato che, nel colore e nel gesto che lo ha disteso, trova un equilibrio che non rinnega mai quell'impulso genuino e meditato dal quale è stato espresso. E di ciò è retro terra lo stato interiore cui l'artista accennava e che va inteso come sedimentazione di memorie, di suggestioni, di visioni intime e di riflessioni. Non ci troviamo, insomma, in alcun modo di fronte a modelli esteriori resi attraverso un sia pure variato dispiegarsi di segni; abbiamo al contrario, ed è il caso di ribadirlo, un'espressione che trae origine e che emerge dal profondo dell'artista.

Il suo affidare questi segni alla tela o al foglio tramite quello che Georges Boudaille definì "grafismo impetuoso"

di luigi lambertini

— e tra poco ritorneremo sul concetto di scrittura sotto altre desinenze — è l'equivalente di una confessione, di un trasferimento all'esterno, sulla tela e per mezzo di essa allo spettatore, di pensieri e di emozioni. È come se Schneider avesse sviluppato una specie di dialogo facendo ricorso a quei mezzi plastici e tecnici, indispensabili per esprimere, sono ancora parole sue, "lo stato d'animo iniziale". Da ogni sua opera scaturisce una "luce interiore" (Giuseppe Marchiori) ed è in questo senso lo mise in risalto Marco Valsecchi — che "le sue immagini appaiono così armoniose pur nella scatenata libertà dei contrasti cromatici espliciti come strappi".

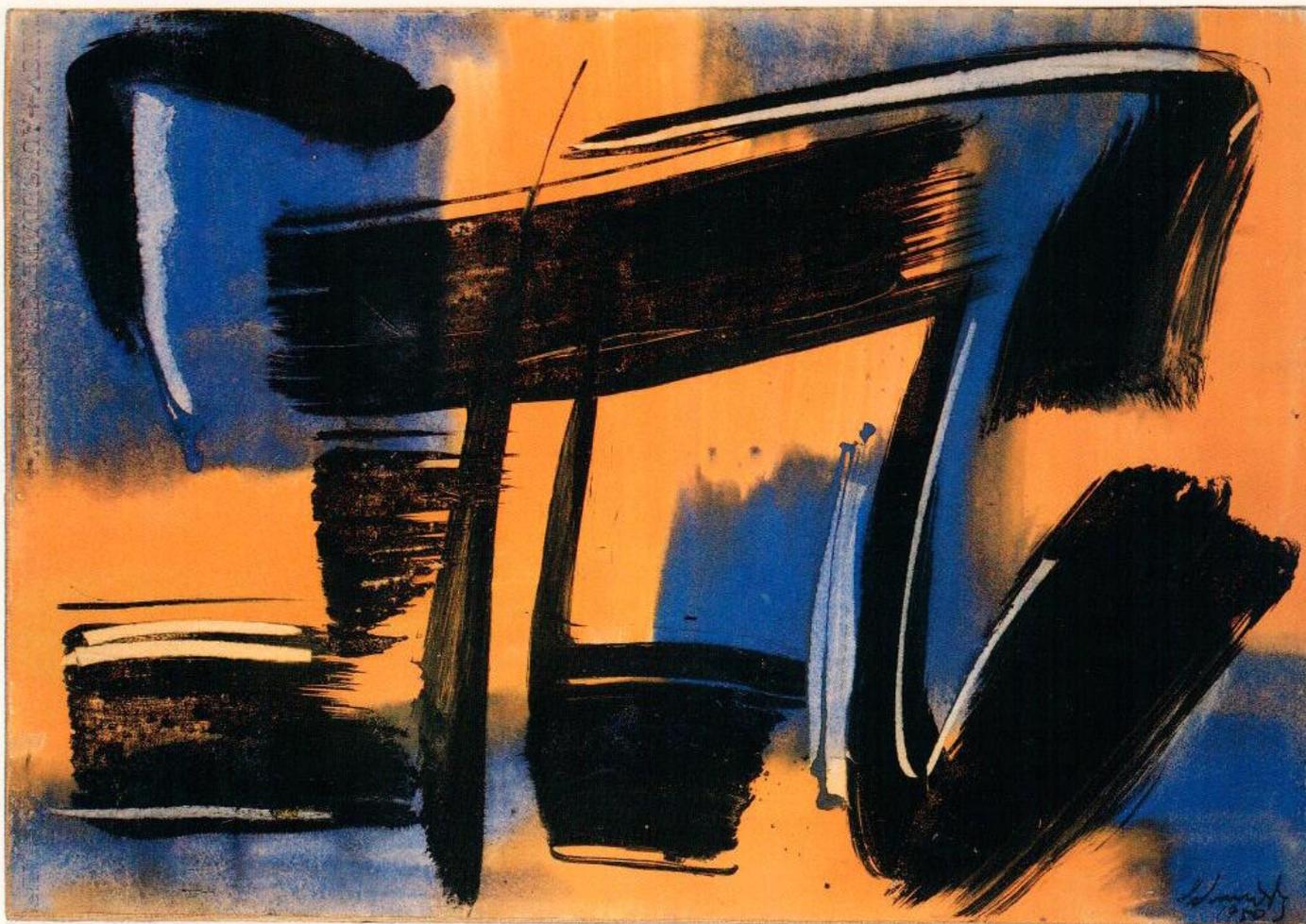
La materia della pittura, non soltanto come pigmento, bensì quale sostanza di realtà vissute appieno, quali affioramenti dell'inconscio, domina dunque il campo e dà corpo al gesto ed al segno di Schneider, vivificandoli sotto ogni punto di vista. Si potrebbe essere perfino indotti, prendendo tuttavia le distanze dell'automatismo psichico del surrealismo (che è ben altra cosa), a chiamare in causa in tale immediatezza gestuale gli elementi di una "scrutatura automatica" (Marcel Rangon). Il flusso della pennellata di Schneider è infatti così genuino e perentorio, dettato com'è da un lirico e dinamico modularsi, da suggerire una simile definizione.

Di scrittura si tratta, meglio ancora, di annotazioni rapide ed impetuose all'interno delle quali vanno però precisati ulteriori elementi. In primo luogo c'è da dire di quell'ordine che, nonostante tutto, contrassegna il tumulto dei segni e dei colori, il tumulto di forme ora aggrovigliate, ora sveltanti con improvvise impennate; senza di esso non vi sarebbe quella musicalità, senza quest'ordine, che si unisce allo slancio dell'intuizione,, Schneider non avrebbe di certo potuto dosare così lucidamente "l'organizzazione delle tonalità"; ne

discende, ed il concetto è sempre di Eugene Jonesco, che "la sua pittura è al tempo stesso contraddittoriamente ordine e caos, essa va dall'uno all'altro". Ma non è tutto.

La dialettica ora evidenziata produce non poche sfaccettature, che rinviano sempre alla valenza del segno ed a quel sottile rigore mentale di cui è già detto. Se in molti dipinti il viluppo delle forme aggredisce o ci fa sprofondare, quasi che si sia risucchiati dall'altra parte dell'opera, ve ne sono altri nei quali il segno nella sua essenzialità diviene quasi volume, assumendo i caratteri della monumentalità. Ecco allora imporsi su fondi che sono spesso blu o azzurri di differenti tonalità — ma talvolta ve ne sono anche di ocre e di marroni o tendenti a plumbei e violacei spessori — ecco che s'impongono a larghe pennellate autentici squilli rossi, gialli, verdi, bianchi e neri. Nel loro definito campeggiare queste forme, scaturisce dalla dinamica del gesto, possono far pensare anche, proprio per la loro concisione e per quel dialogo di rimandi dal quale sono caratterizzati, a strutture architettoniche che si ergono nello spazio, scattanti e libere, concluse e al tempo stesso aperte. Il tratto è sempre deciso e prevale ovunque; nei casi in cui abbiamo il ricorso a limitati inserimenti di gocciolature, questa sua compiutezza è ancor più marcata, proprio per tale ambivalente dialettica.

A determinare l'armonia interiore di ciascuna opera e questa "musicalità di ritmi visivi" (Giorgio Kasserlian) ha contribuito indubbiamente pure un'altissima perizia che vede coesistere il ricorso a più tecniche. Abbiamo così delle velature calibrate e sensibili, abbiamo anche e soprattutto larghe e violente pennellate che vi fanno da contrappunto sia nei dipinti ad olio che nelle tempere o nei guazzi. In quest'ultimo caso, nelle tempere, qui esposte, la materia è stata impiegata



1. 1950

da Schneider in modo tale da esaltarne al massimo le qualità. Ne discende una risonanza intima che plasma, con l'opacità della tempera appunto, trasparenze e concretezze sensibili e pacate di spessori e di tensioni. Mentre nei dipinti ad olio il colore è netto e categorico nei suoi timbri, in queste altre opere la definita orchestrazione delle composizioni lascia affiorare toni soffusi e spessi tanto da esprimere una volta di più profondità di echi e di rimandi.

Il processo formale insomma e la conseguente evoluzione o mutazione di prospettive, di proposizioni non sono che una traduzione in pittura, e fra le più alte, del suo essere nel mondo. Il rigore e la padronanza di sé, il distendersi apertissimo di questi azzurri, di questi rossi, di questi gialli, di questi verdi e neri il loro improvviso dilatarsi e lievitare ci pongono di fronte ancora una volta, per l'allusiva immensità che sottintendono, alla problematicità della vicenda umana, trasfigurata ed espressa con la voce della poesia.

Roma 1989

"All forms and colours spring from the development of a theme, in view of the creation of a work". This is how Gérard Schneider put it many years ago, only to assert immediately afterwards that a work of art is "above all an improvisation on an interior state which remains in control of one's plastic and technical means in order to realize fully one's need for expression." It was this at once violent and solemn purpose, which is not devoid of a certain lyrical transport, that gave rise to paintings of an astounding immediacy and profundity. It is in this that one finds the importance attributed to the paintings of Schneider, without whose experiments it is quite probable — although in this regard one should also remember Hartung — that there would never have been any golden age of abstract expressionism overseas.

Considering the whole range of this artist's work — the dates of which are truly significant, as a glance at Schneider's biography will attest — one falls fully under the sway of his remarkable originality. One feels as if struck by an impassioned sonority and at the same time by a quiet and placid flow which, in the colour and gesture that created it, establishes an equilibrium that never repudiates the genuine and thoughtful impulse which gave rise to it. And behind it lies the interior state to which the artist alluded, a state composed of sedimentations of memories, suggestions, intimate visions and reflexions. To sum up, what we are dealing with here are not exterior models rendered by an admittedly varied array of signs but, on the contrary — and this is worth emphasizing — an expression that stems and emerges from the depths of the artist's psyche.

Committing these signs to canvas and paper by means of what Geroges Boudaille called "impetuous

graphics" — and we shall come back to the concept of writing anon in discussing other matters — in tantamount to a confession, to transferring outside oneself and onto a canvas and, through this, to a viewer, one's thoughts and feelings. It is as if Schneider had developed a kind of dialogue by resorting to plastic and technical means indispensable for the expression, as he puts it, "of one's initial state of mind". Glowing in every one of his works is an "interior light" (Giuseppe Marchiori) and it is in this sense — as Marco Valsecchi pointed out — that "his images always appear harmonious, for all the wild freedom of his chromatic contrasts, which are as explicit as a breakaway".

The materials used in his painting, not only as pigments but as the substance of a fully experienced reality and the excrescences of his unconscious, dominate the field of colour and give substance to Schneider's gestures and signs, vivifying them from every point of view. While keeping a safe distance from the psychic automatism of surrealism (which is quite another thing), one could almost be persuaded to recognize in this gestural immediacy the elements of "automatic writing" (Marcel Ranson). The flow of Schneider's brushwork is in fact so genuine and peremptory, dictated as it is by lyric and dynamic modulations, that it suggests a definition of this kind.

Indeed, what we have is writing, or rather, quick and impetuous notes inside which, however, further elements are delineated. In the first place, mention must be made of the order which, despite all, marks the tumult of the signs and colours, the tumult of forms now entangled and then suddenly thrusting upwards. Without this there would be no musicality, without this order joining with the rush of intuition, Schneider would hardly have been able to gauge the "organization of his tonality" so

lucidly. It follows — and the concept is again Eugene Jonesco's — that his painting is at once, in a contradictory way, order and chaos, shifting from one to the other. But that is not all there is.

The dialectics evidenced here produce a considerable number of facets which allude to the meanings of the sign and to the subtle mental rigour that we have already mentioned. While in many of his paintings the development of the forms advances aggressively and overwhelms us, as if engulfed by the other part of his work, there are others in which the sign of his essentiality almost becomes volume, taking on the characteristics of monumentality. With this there emerge from the background overpowering broad brushstrokes, authentic blasts of reds, yellows, greens, whites and blacks, and occasionally also ochres and browns, tending to take on lead-grey and violet consistencies. Outstanding against their background, their forms — sprung from the dynamics of gesture — also suggest, with the concision and dialogue of cross-references, architectonic structures that soar to the sky, freely and rapidly, at once enclosed and open. Strokes are unfailingly resolute and they prevail everywhere. And in cases in which we only have recourse to limited insertions of drippings, this completeness is even more in evidence, owing to precisely this ambivalent dialectics.

Contributing to the inner harmony of each work and to the "musicality of visual rhythms" (Giorgio Kasserlian) was undoubtedly Schneider's great expertise, which contrived to harmonize his recourse to several techniques. Thus, we have carefully gauged and sensitive areas of glaze, and above all extensive and violent brushwork acting as a kind of counterpoint in his oil and tempera work, as well as in his gouaches. In



9. 1962

the tempera paintings shown here the material has been employed by Schneider in such a way as to exalt its qualities to the maximum. This creates an intimate resonance which, with precisely the opacity of this tempera, creates sensitive and quiet concretions of thicknesses and tensions. While in his oil paintings the colour is pure and explicit in timbre, in these other works the clearly defined orchestration of the compositions gives rise to suffused and dense tones that again express profound echoes and allusions.

In other words, the formal process and consequent evolution or mutation of perspective and purposes are only a translation into pictorial terms – and one of the highest – of his existence in this world. His rigour and self-control, the wide-open spread of his blues, reds, yellows, greens and blacks, and their sudden expansion and leavening, once again, owing to the allusive immensity that they imply, set us face to face with the mystery of human existence, transfigured and expressed in the language of poetry. Roma 1989



2. 1950-54



18. 1964



4. 1952



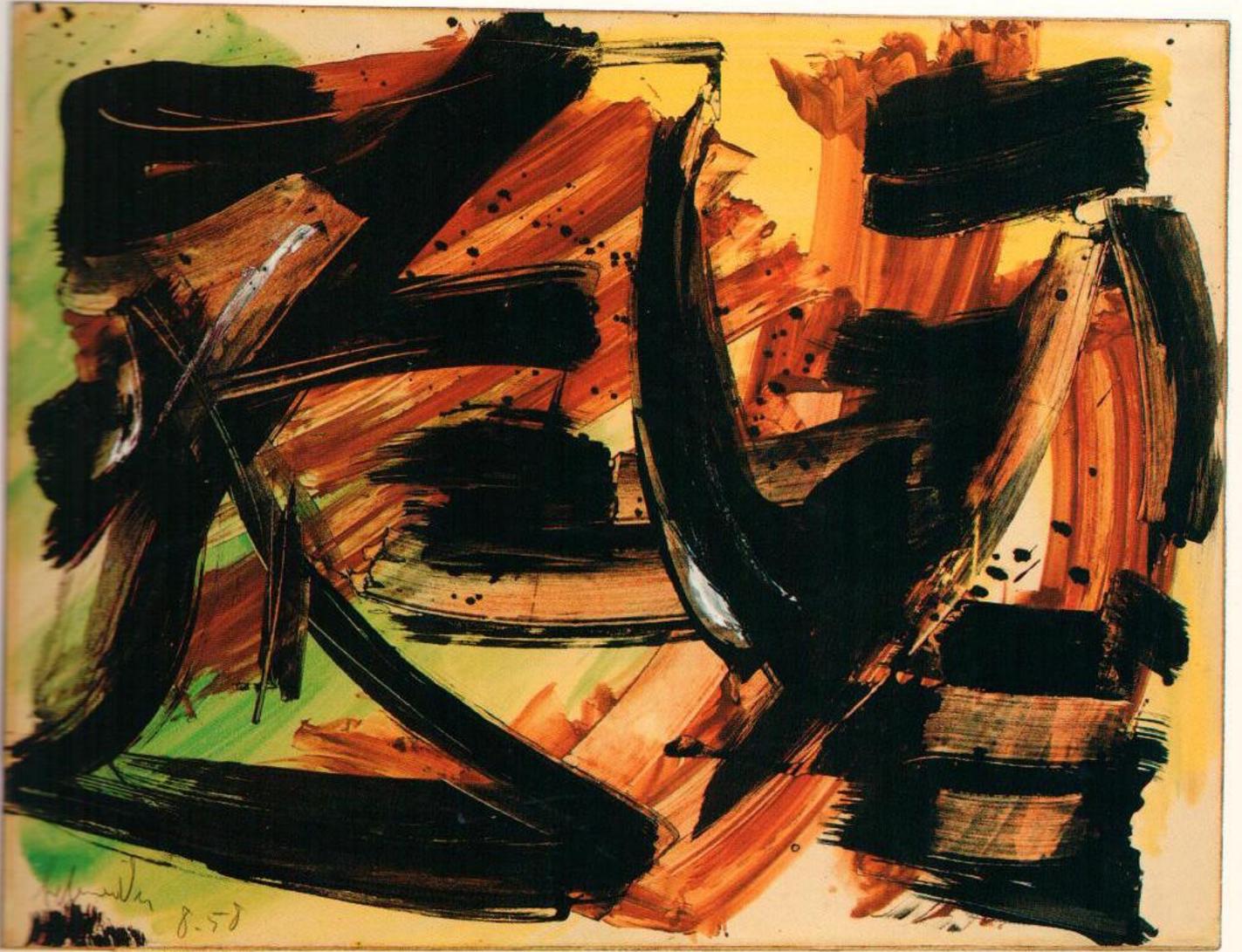
26. 1964



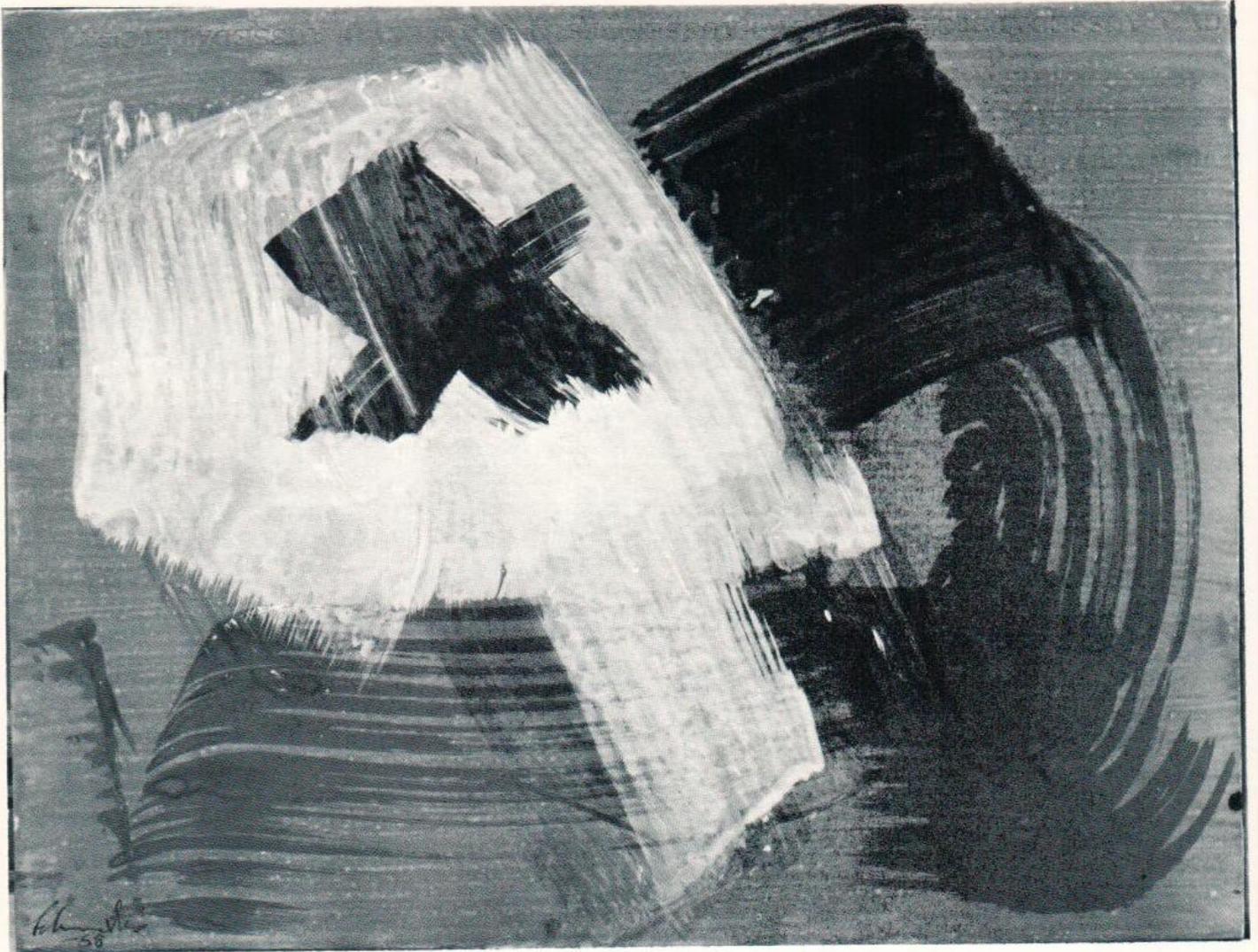
6. 1954



64. 1967



B. 1958



85. 1968



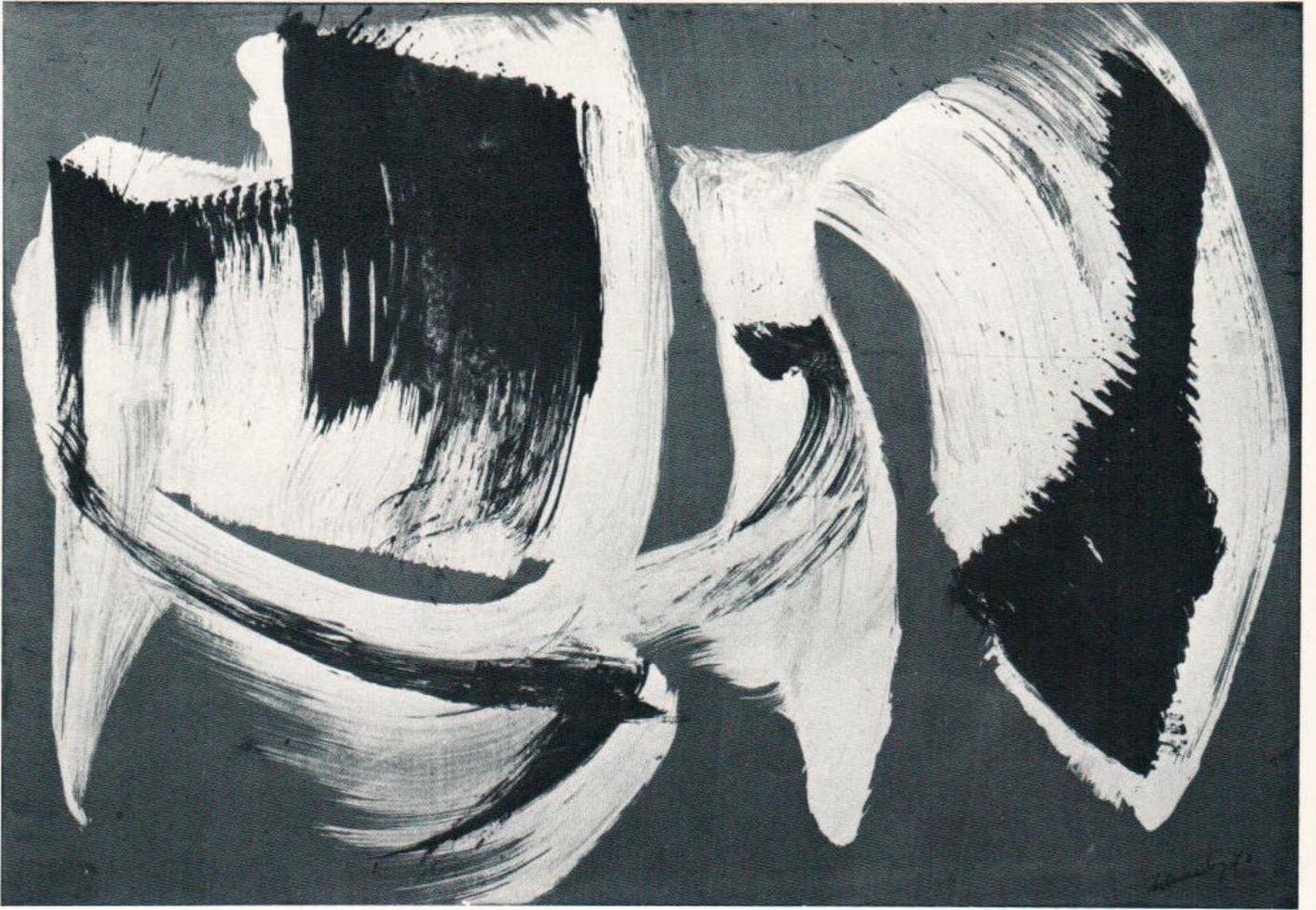
42. 1964



99. 1970



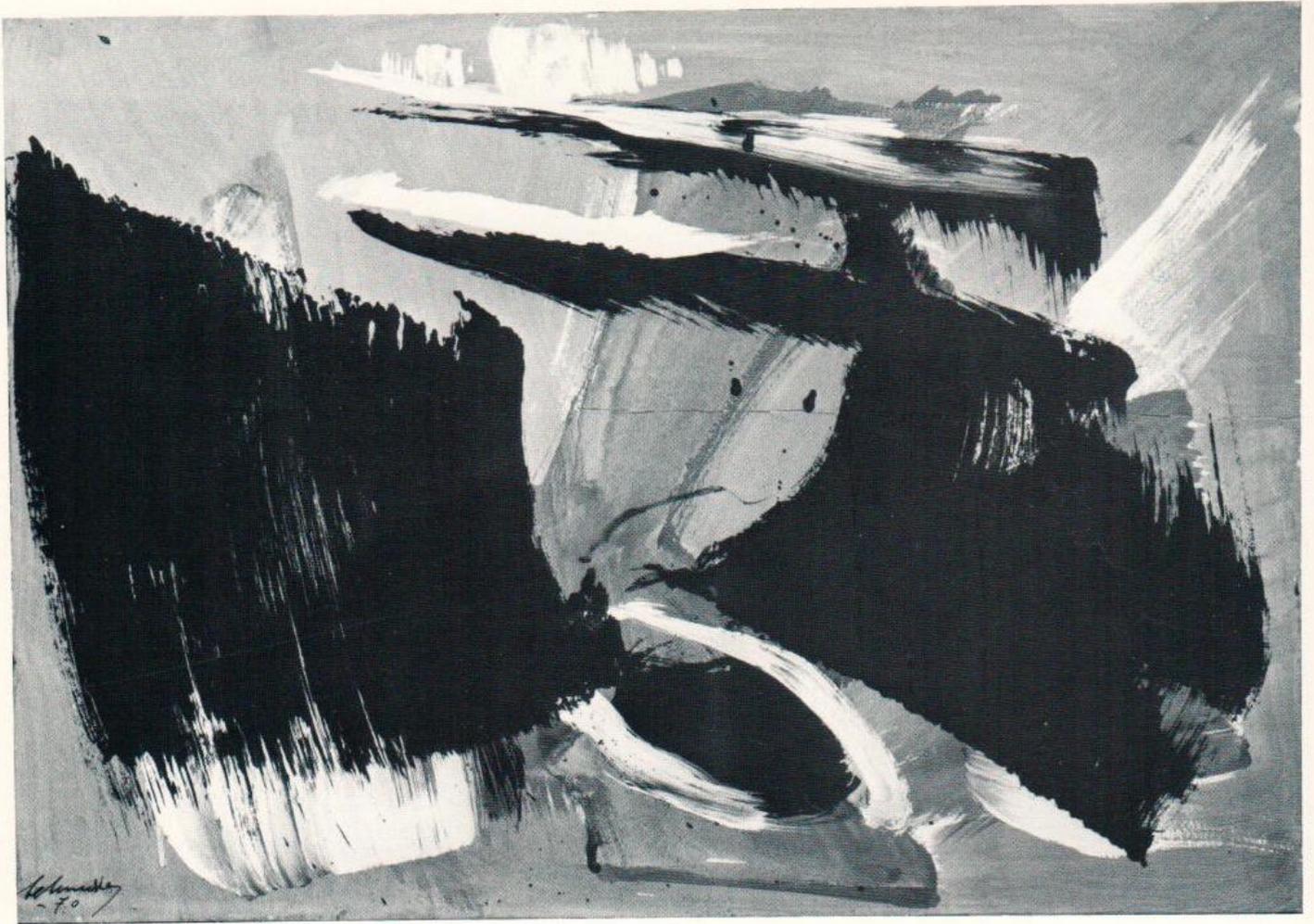
41. 1964



93. 1970



49. 1965



95. 1970



63. 1967

Handwritten signature and date
1967





101. 1970

opere

- 1) FM 17, 1950
tempera su carta intelata
cm. 53x75,5
- 2) LP 10, 1950/54
tempera su carta intelata
cm. 53x75
- 3) A 7, 1951
tempera su carta compensato
cm. 16x24
- 4) O 10H, 1952
tempera su carta intelata
cm. 52x75
- 5) A 10, 1954
tempera su carta compensato
cm. 19x13,5
- 6) D 19, 1954
tempera su carta intelata
cm. 45x61
- 7) L 9, 1958
tempera su carta intelata
cm. 52x75
- 8) N 15, 1958
tempera su carta intelata
cm. 50,5x65
- 9) D 49, 1962
tempera su carta intelata
cm. 52,7x75
- 10) D 50, 1962
tempera su carta intelata
cm. 52x75
- 11) A 15, 1964
tempera su carta
cm. 10,5x14
- 12) D 1, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 13) D 2, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 14) D 3, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 15) D 4, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 16) D 5, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 17) D 6, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 18) D 7, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x63
- 19) D 8, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 20) D 9, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 21) D 10, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 22) D 11, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 23) D 13, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 24) D 14, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 25) D 15, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 26) D 16, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 27) D 17, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,8
- 28) D 20, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45x61,8
- 29) D 21, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45x61,8
- 30) D 22, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,8
- 31) D 23, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,8
- 32) D 24, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,8
- 33) D 25, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,8
- 34) D 26, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,8
- 35) D 27, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,8
- 36) D 28, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,8
- 37) D 29, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,8
- 38) D 30, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,8
- 39) D 31, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,8
- 40) D 32, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,8
- 41) D 33, 1964
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,7
- 42) D 44, 1964
tempera su carta intelata
cm. 51x75,5
- 43) D 51, 1964
tempera su carta intelata
cm. 51x76
- 44) D 52, 1964
tempera su carta intelata
cm. 52x75
- 45) P 336, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 46) P 337, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 47) P 338, 1964
tempera su carta intelata
cm. 46x62,5
- 48) TO 9, 1964
tempera su carta intelata
cm. 52,5x76,3
- 49) D 53, 1965
tempera su carta intelata
cm. 52x76
- 50) DUI, 1965
tempera su carta intelata
cm.
- 51) TO 8, 1966
tempera su carta intelata
cm. 53x75,3
- 52) A 3, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,5x75
- 53) A4, 1967
tempera su carta intelata
cm. 53x75,6
- 54) D 33, 1967
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,8

- 55) D 34, 1967
tempera su carta intelata
cm. 45,5x62
- 56) D 35, 1967
tempera su carta intelata
cm. 45x61,3
- 57) D 36, 1967
tempera su carta intelata
cm. 45,5x61,4
- 58) D 45, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,5x74,5
- 59) D 46, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52x75
- 60) D 47, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,5x75
- 61) D 48, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52x75
- 62) D 54, 1967
tempera su carta intelata
cm. 42x54
- 63) D 55, 1967
tempera su carta intelata
cm. 75x52,5
- 64) LT 1, 1967
tempera su carta intelata
cm. 38x53
- 65) LT 7, 1967
tempera su carta intelata
cm. 31,5x42
- 66) LT 19, 1967
tempera su carta intelata
cm. 28x41,5
- 67) TO 1, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,4x76
- 68) TO 2, 1967
tempera su carta intelata
cm. 53x76
- 69) TO 3, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,6x76
- 70) TO 4, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,7x76,1
- 71) TO 8, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,5x75,8
- 72) TO 6, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,5x76
- 73) TO 7, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,5x76
- 74) TO 10, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,4x76,2
- 75) TO 12, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,4x76
- 76) TO 13, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,3x76
- 77) TO 14, 1967
tempera su carta intelata
cm. 56,5x72,5
- 78) TO 15, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,3x76
- 79) TO 24, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,5x76,3
- 80) TO 25, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,3x76
- 81) TO 26, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,5x76
- 82) TO 39, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,5x75,5
- 83) TO 40, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,2x75,6
- 84) TO 42, 1967
tempera su carta intelata
cm. 52,5x75,8
- 85) L 1, 1968
tempera su carta intelata
cm. 50x65
- 86) B 1-1, 1970
tempera su carta intelata
cm. 75,5x53,6
- 87) B 1-2, 1970
tempera su carta intelata
cm. 53,5x75,3
- 88) B 1-4, 1970
tempera su carta intelata
cm. 52,4x75,6
- 89) B 1-5, 1970
tempera su carta intelata
cm. 53x76
- 90) B 1-6, 1970
tempera su carta intelata
cm. 54x75,8
- 91) D 55, 1970
tempera su carta intelata
cm. 75x52,5
- 92) DUI 5, 1970
acrilici su carta intelata
cm. 52x75
- 93) DUI 5 BIS, 1970
acrilici su carta intelata
cm. 52x75
- 94) DUI 6, 1970
acrilici su carta intelata
cm. 52,5x75,5
- 95) DUI 9, 1970
acrilici su carta intelata
cm. 105x75
- 96) DUI 10, 1970
acrilici su carta intelata
cm. 105x75
- 97) DUI 11, 1970
acrilici su carta intelata
cm. 105x75
- 98) 9xi, 1970
acrilici su carta intelata
cm. 38x53
- 99) O 3A, 1970
acrilici su carta intelata
cm. cm. 105x75
- 100) O 4A, 1970
acrilici su carta intelata
cm. cm. 105x75

Per qualsiasi riferimento inerente la biografia, la bibliografia e le esposizioni, si rimanda al catalogo n. 36.

andolfatto

azuma

barbanti

bonfanti

castellani

dorazio

matino

bartolini

berrocal

bill

cardenas

casagrande

charchoune

ciussi

devalle

dewasne

ellwood

ferber

festa

fruhtrunk

gorin

griffa
grignani
groom
hossiason
indiana
kacere
kemeny
licini
magnelli
mansouroff
music
nangeroni
nigro

pasmore
pedersen
peire
pierluca
poliakoff
pulga
radice
savelli
schneider
soldati
tavernari
viani
wyckaert

autorizzazione del tribunale di milano n. 44 del 31-1-77
direttore responsabile matteo lorenzelli

copyright lorenzelli arte s.a.s. - milano
maggio - giugno 1989

curatrice francesca lorenzelli
stampa grafica valdambro - milano

