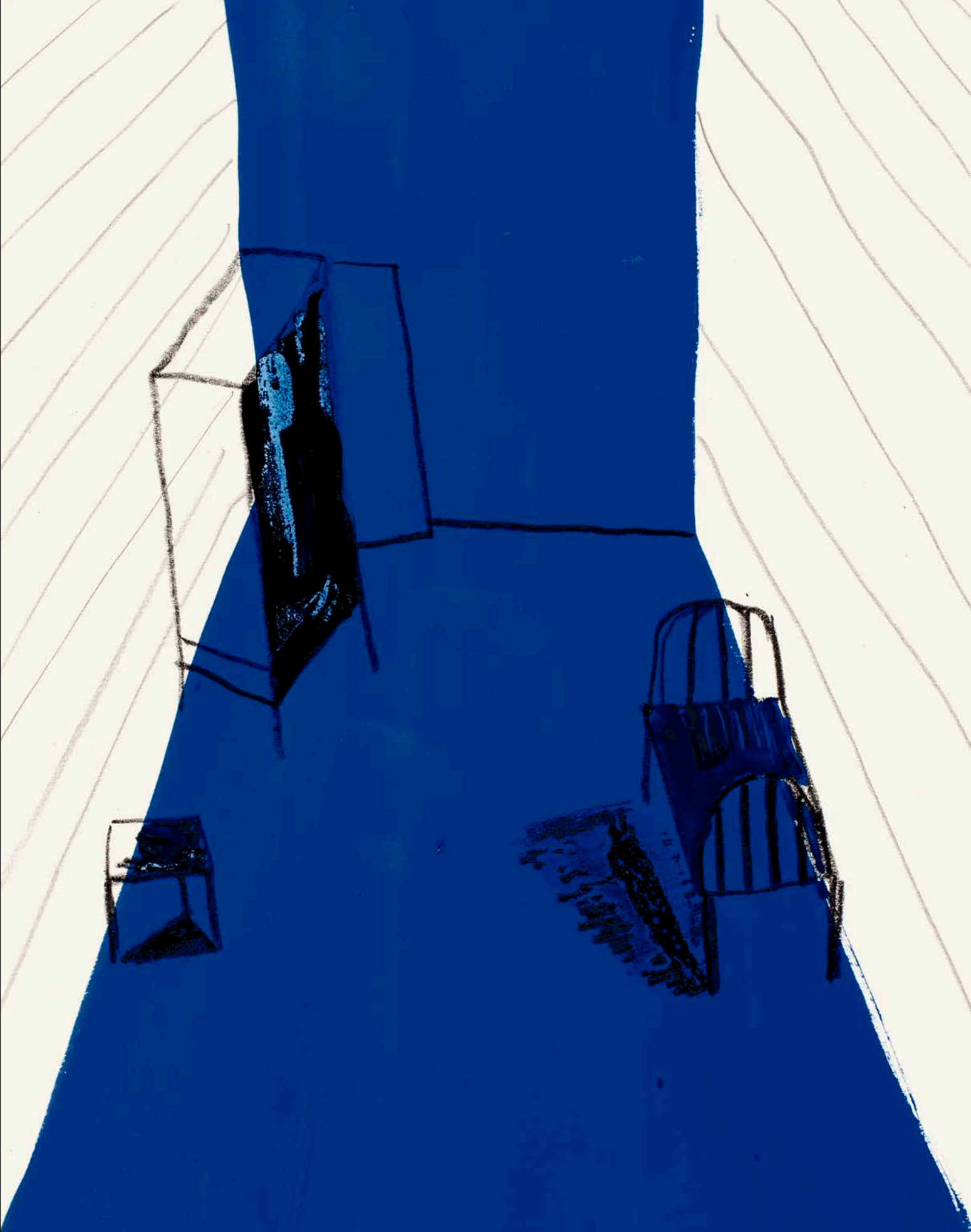
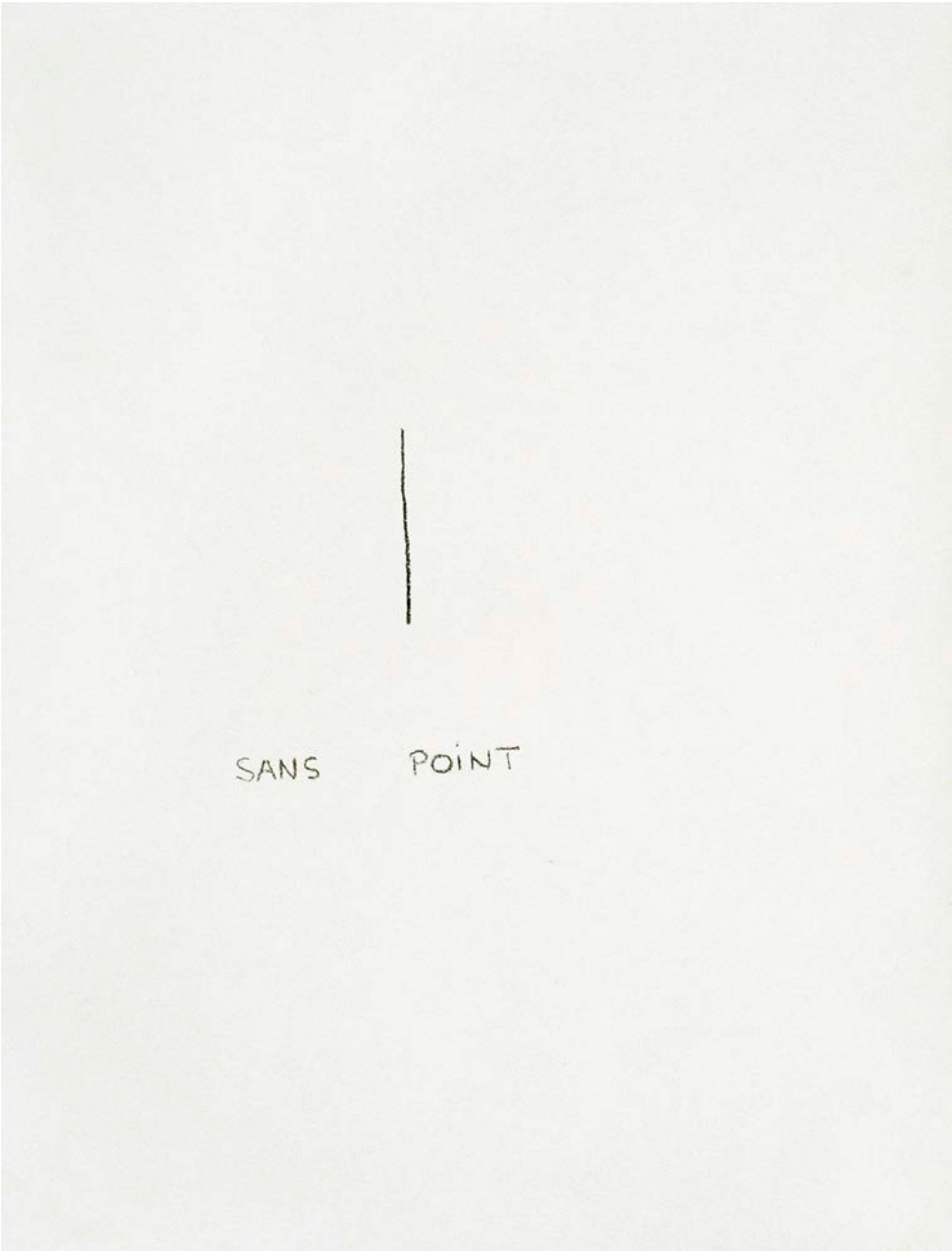
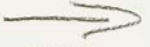




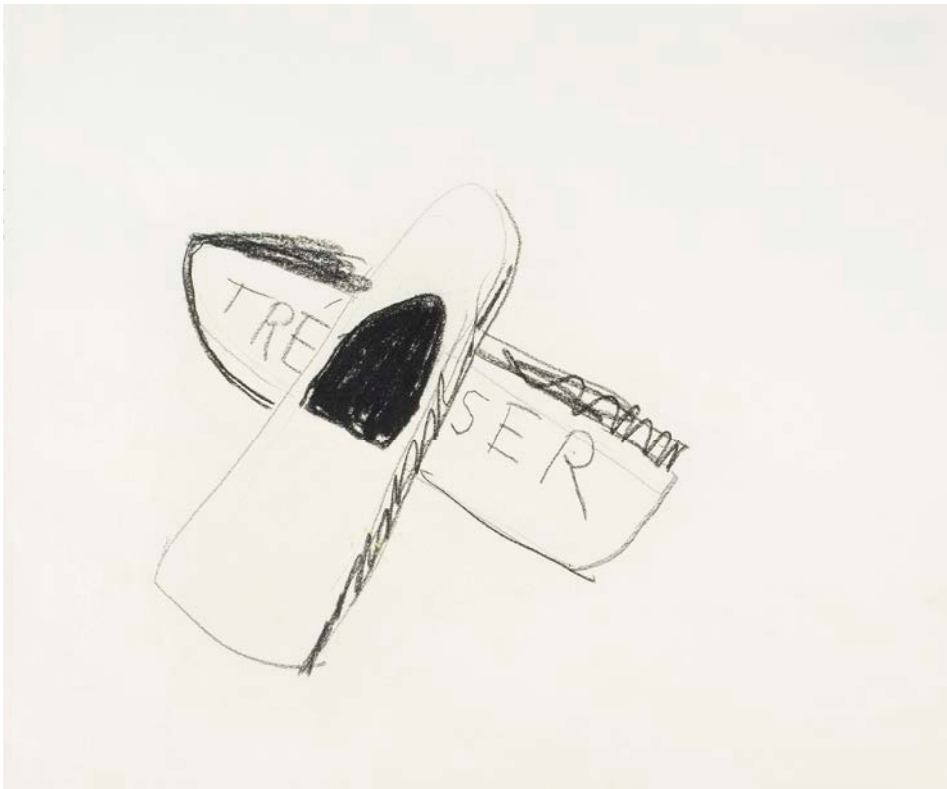
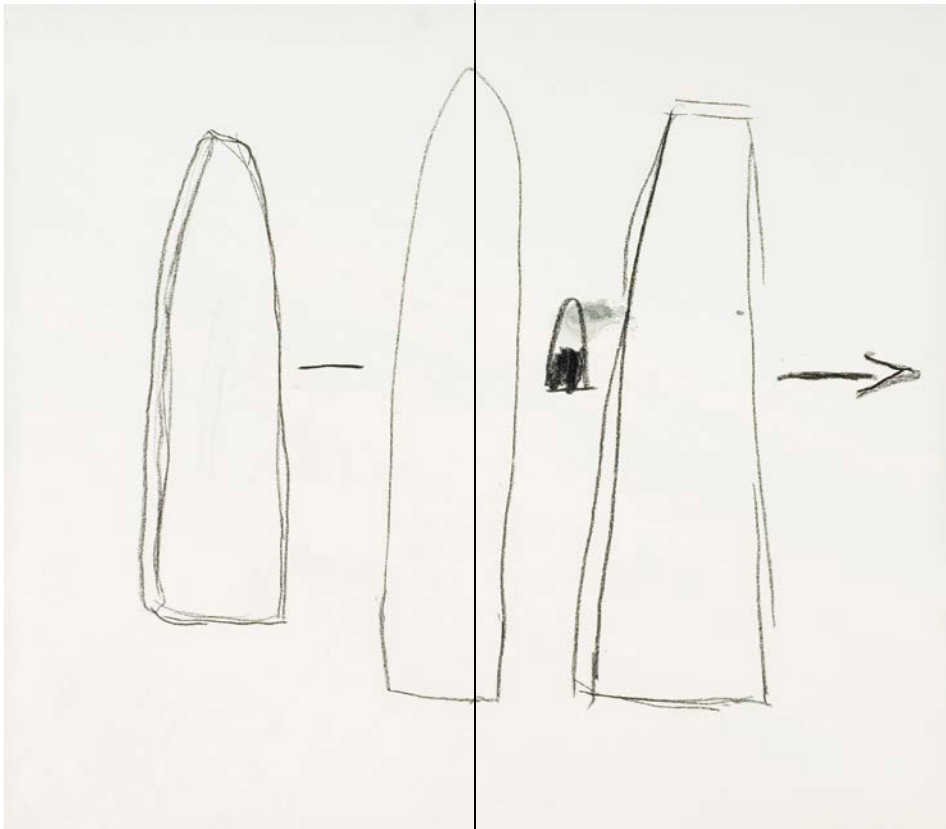
**Anne-Marie
Schneider**

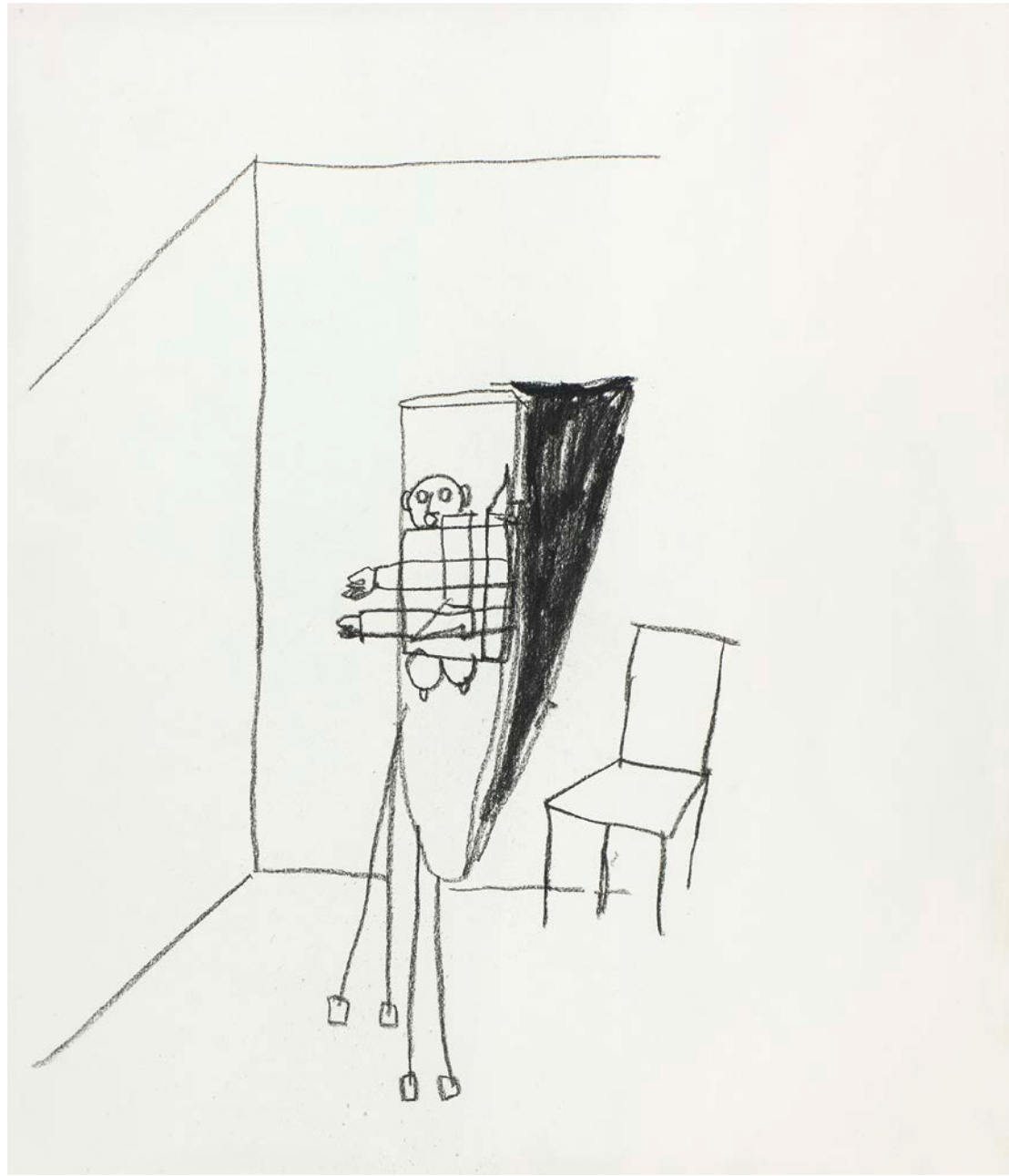


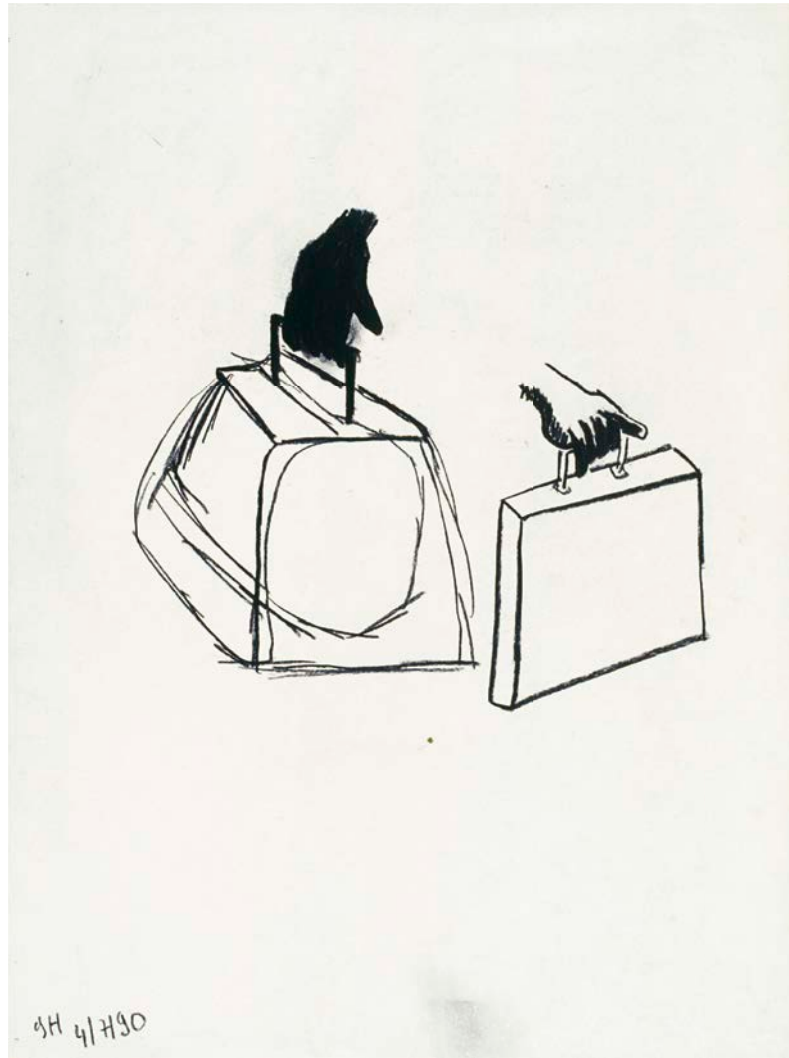
PAS
PASSER
RE PASSER
TRÉPASSER
RAPETISSER

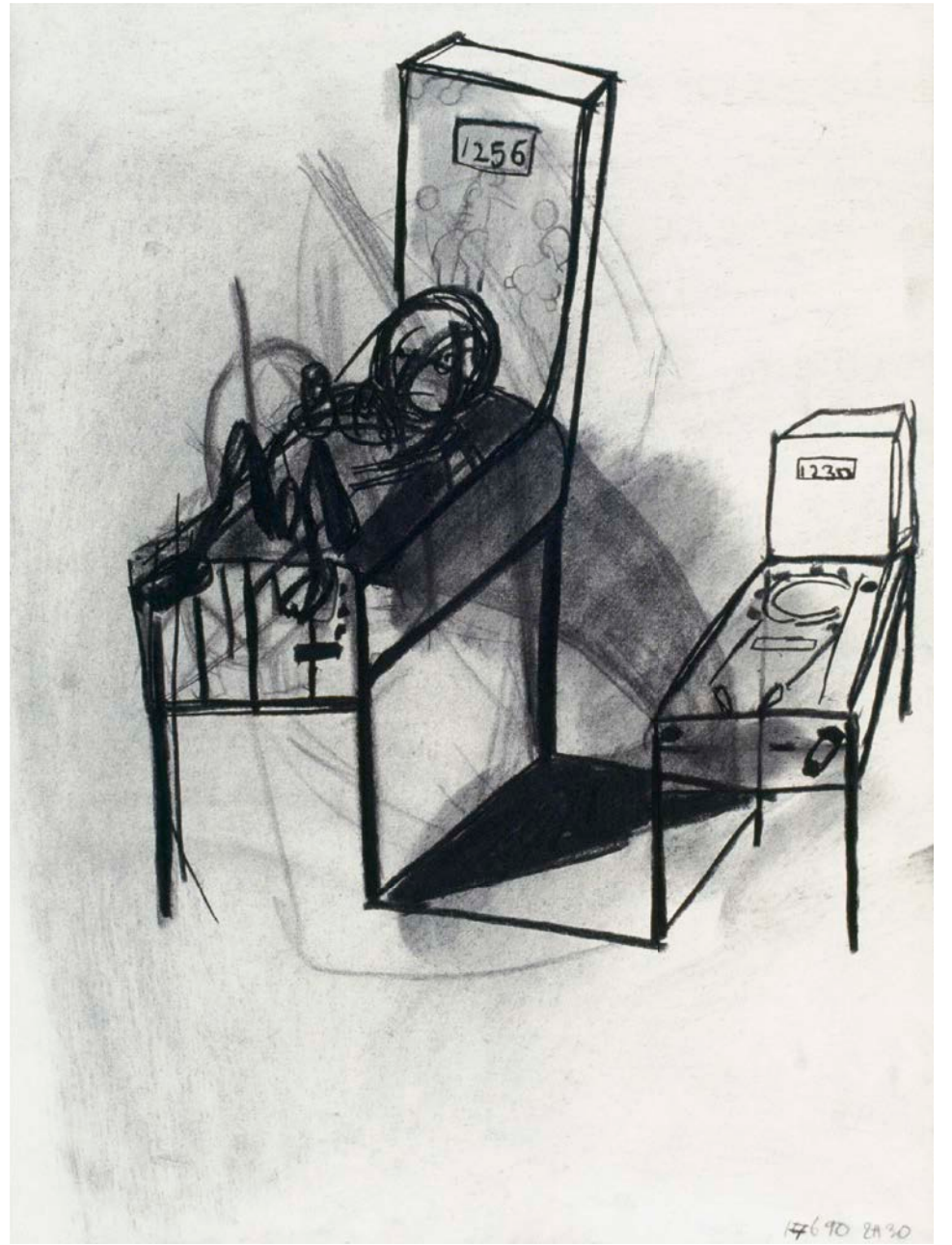



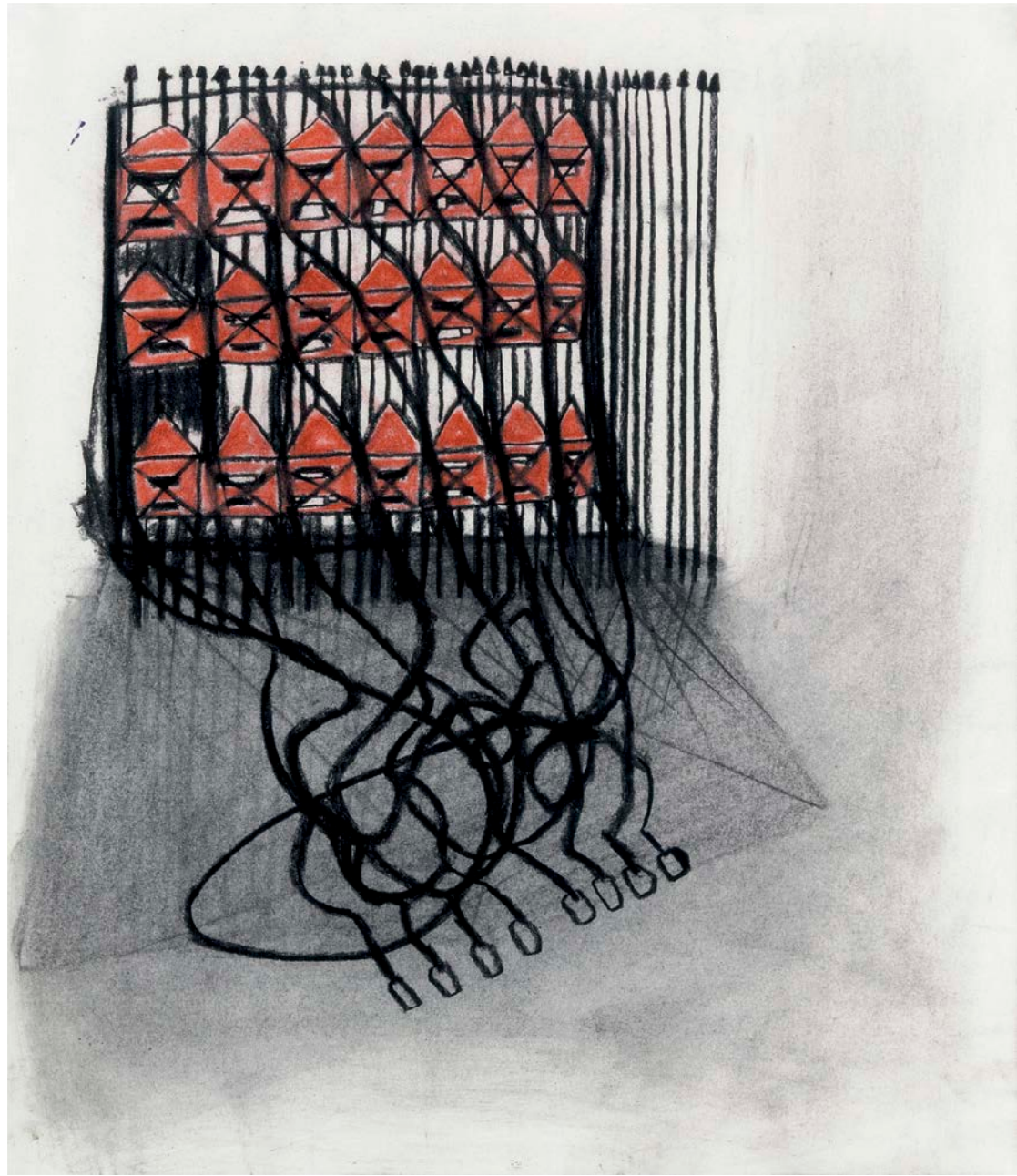
+
.

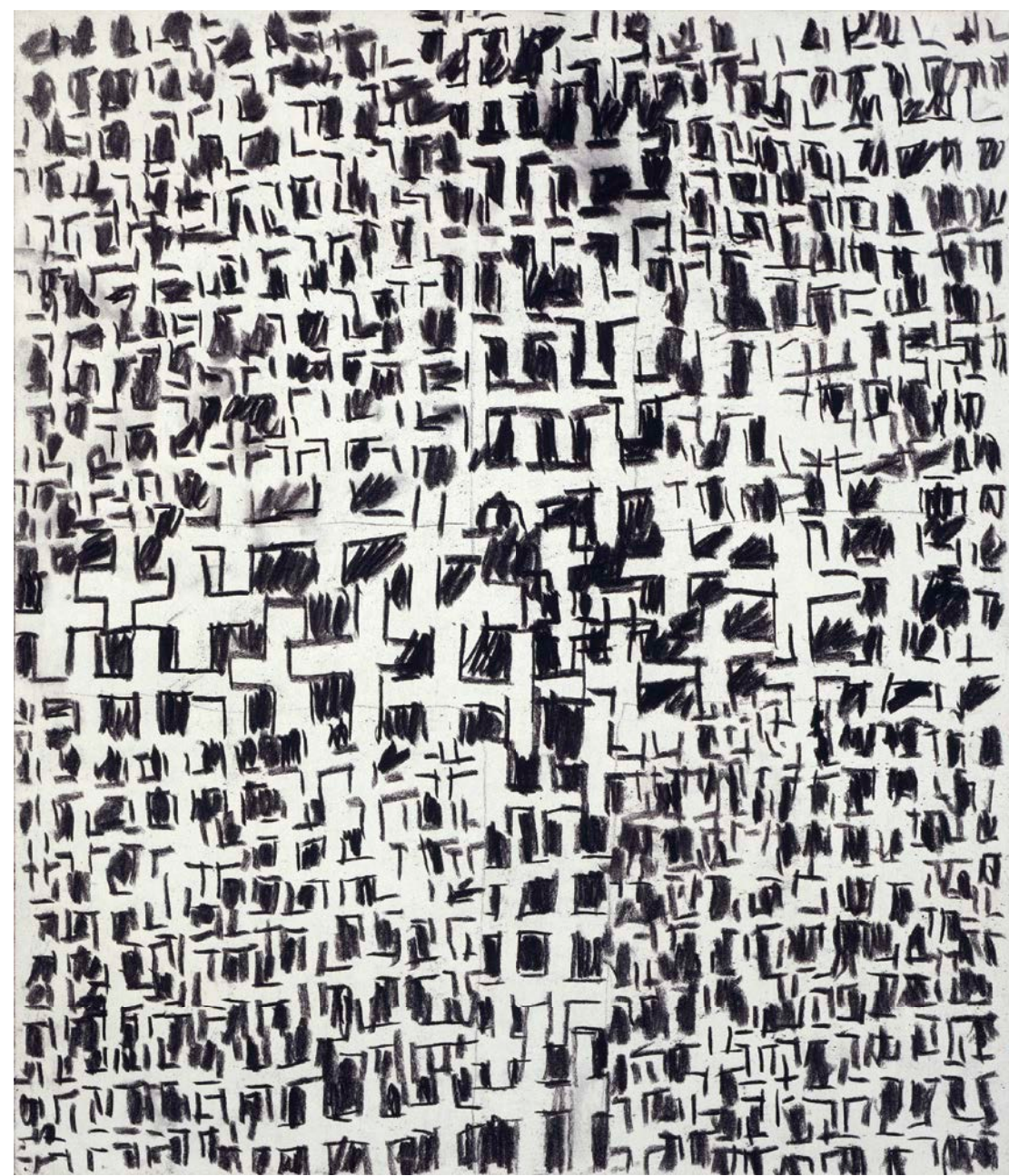
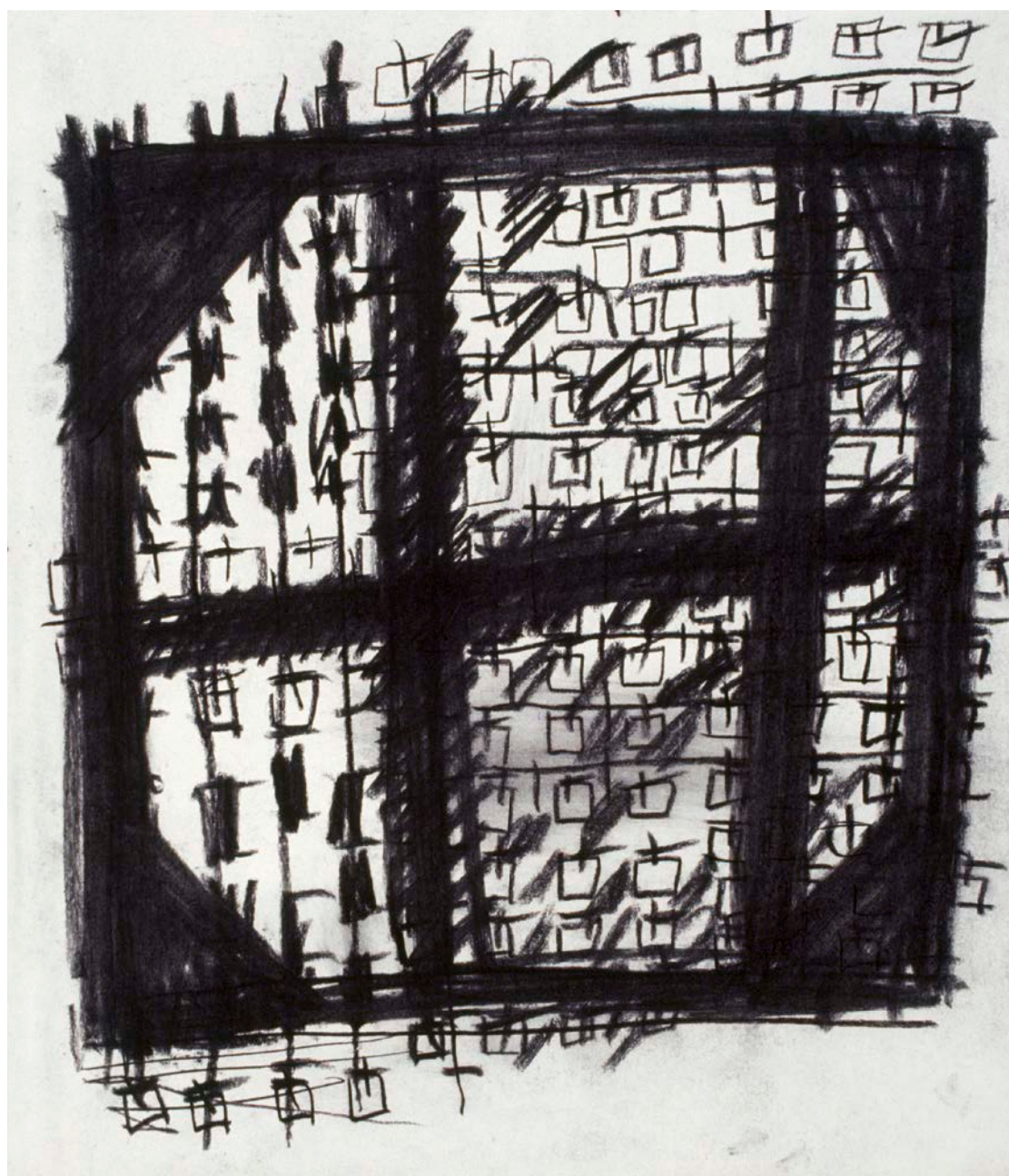


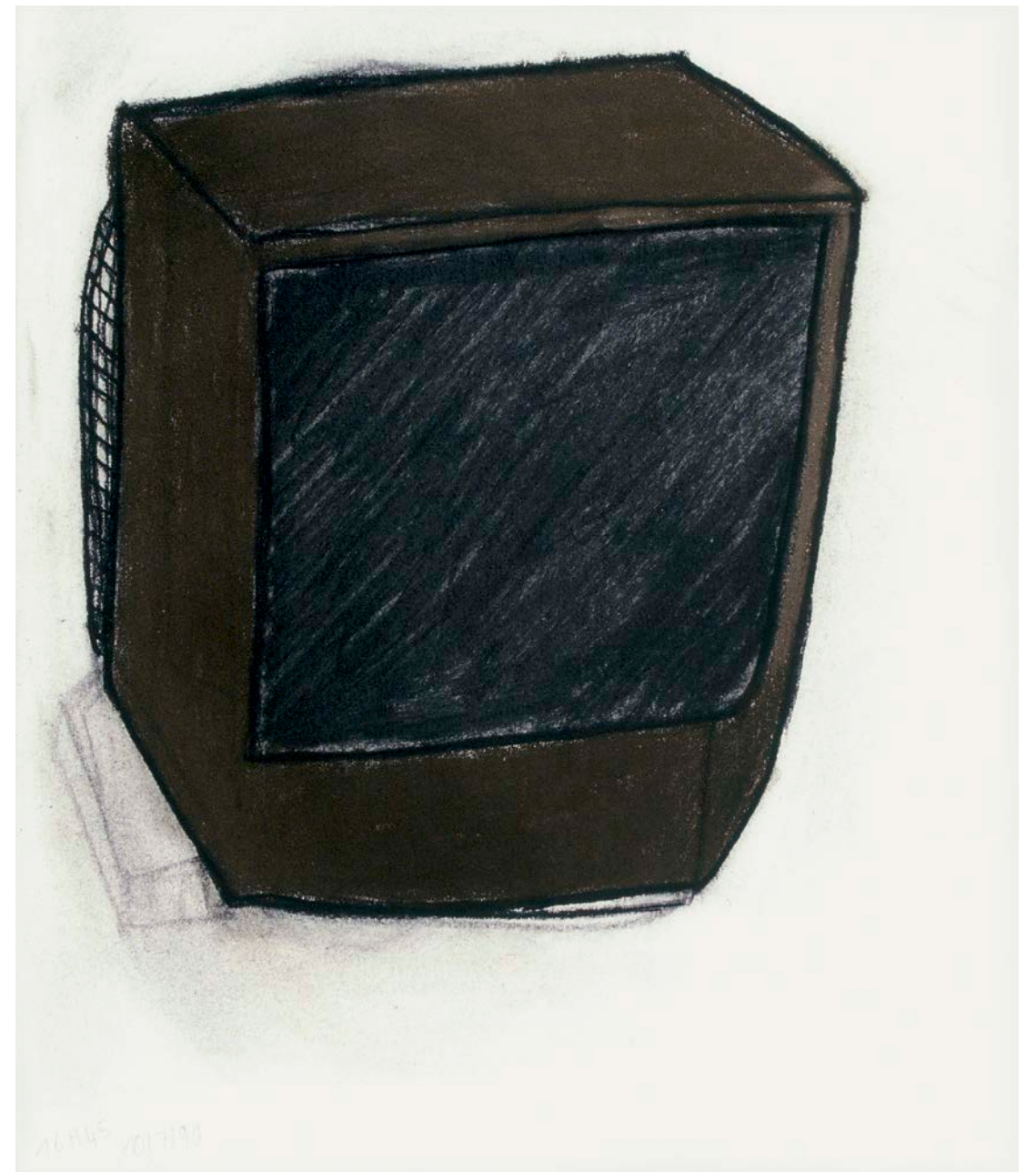




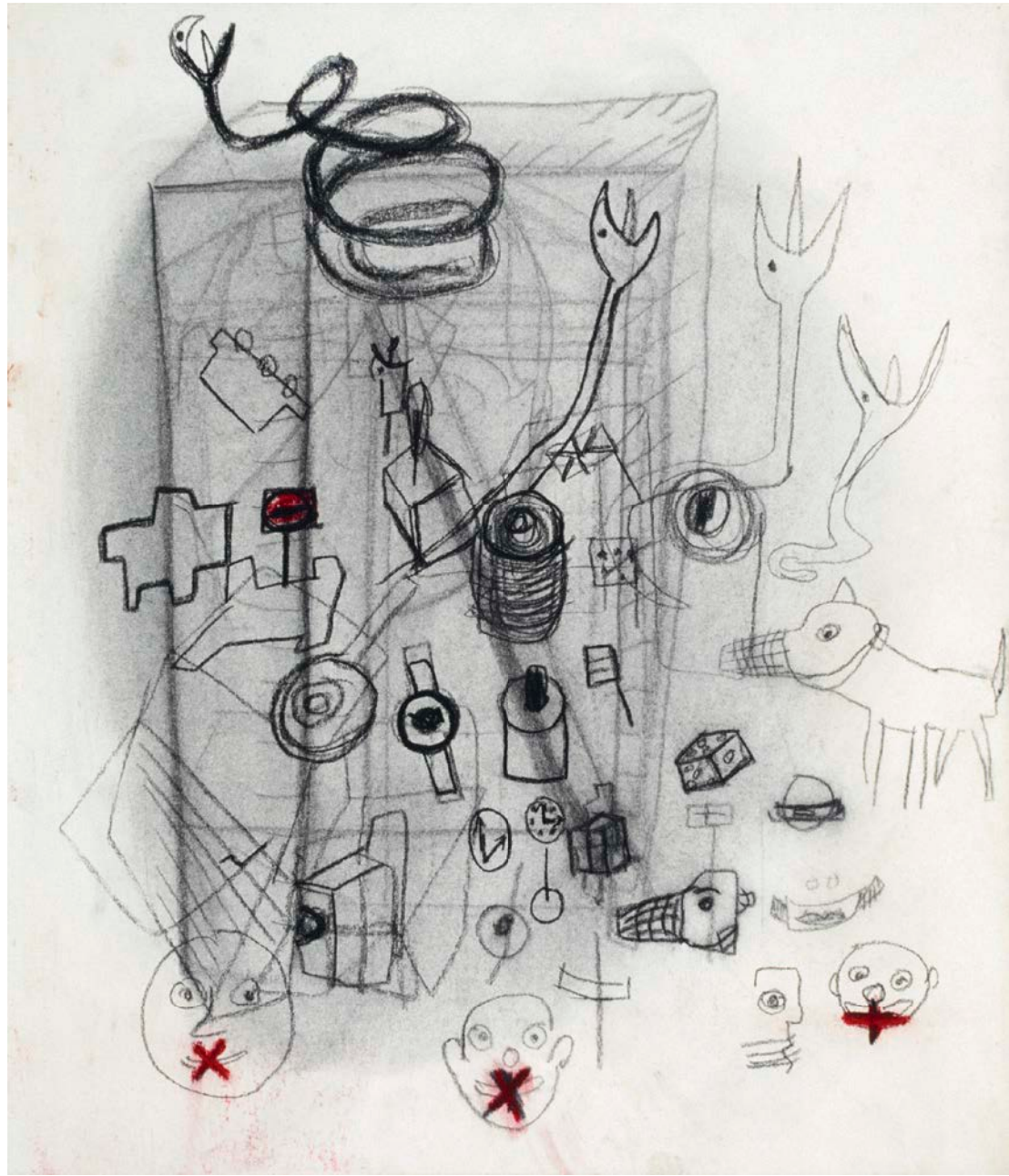






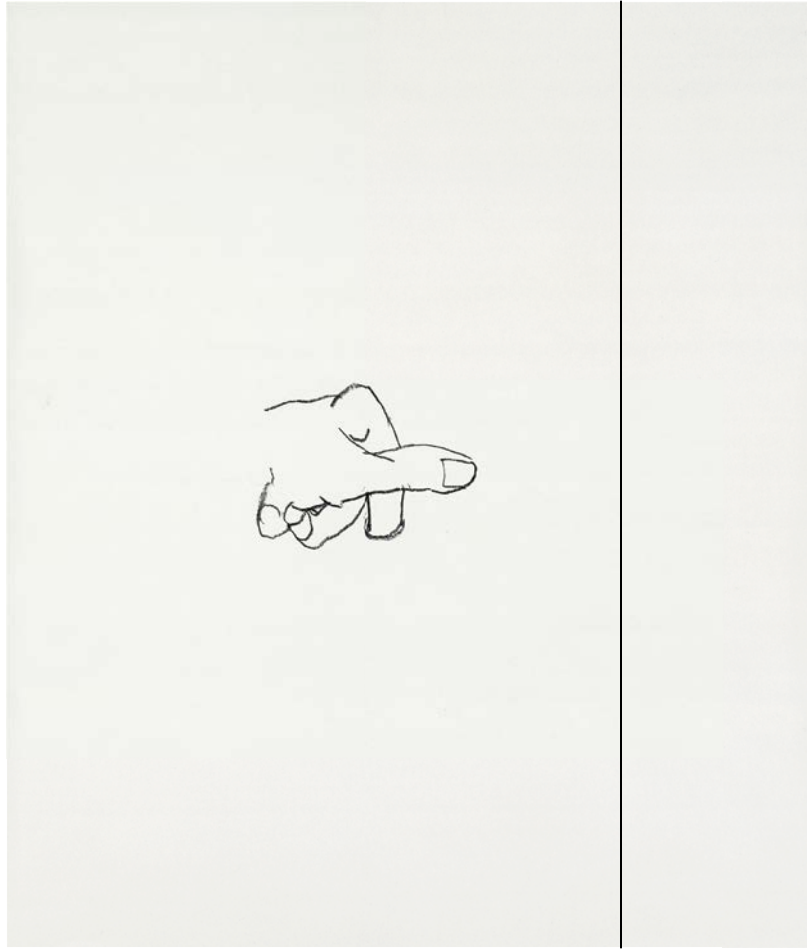




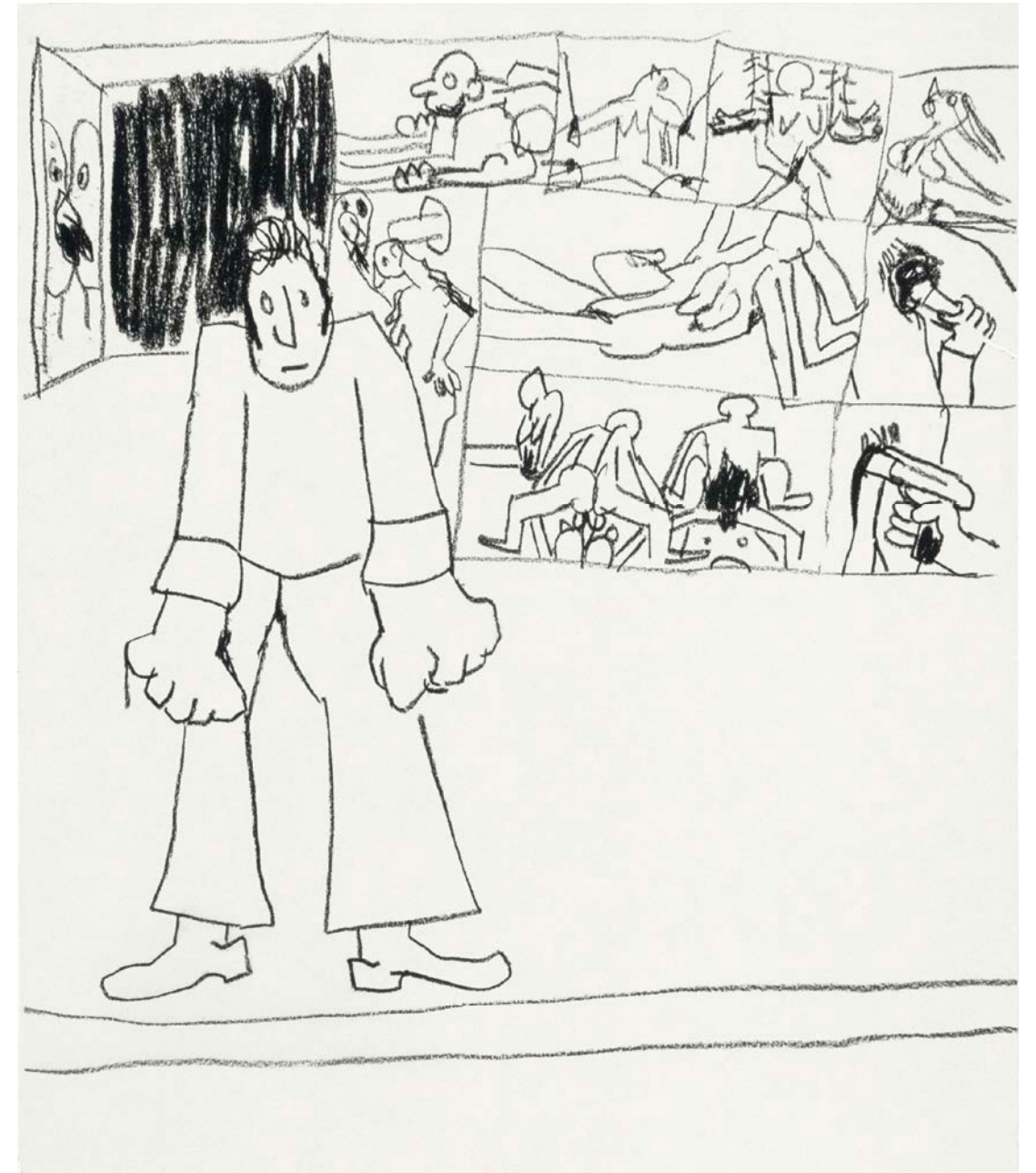
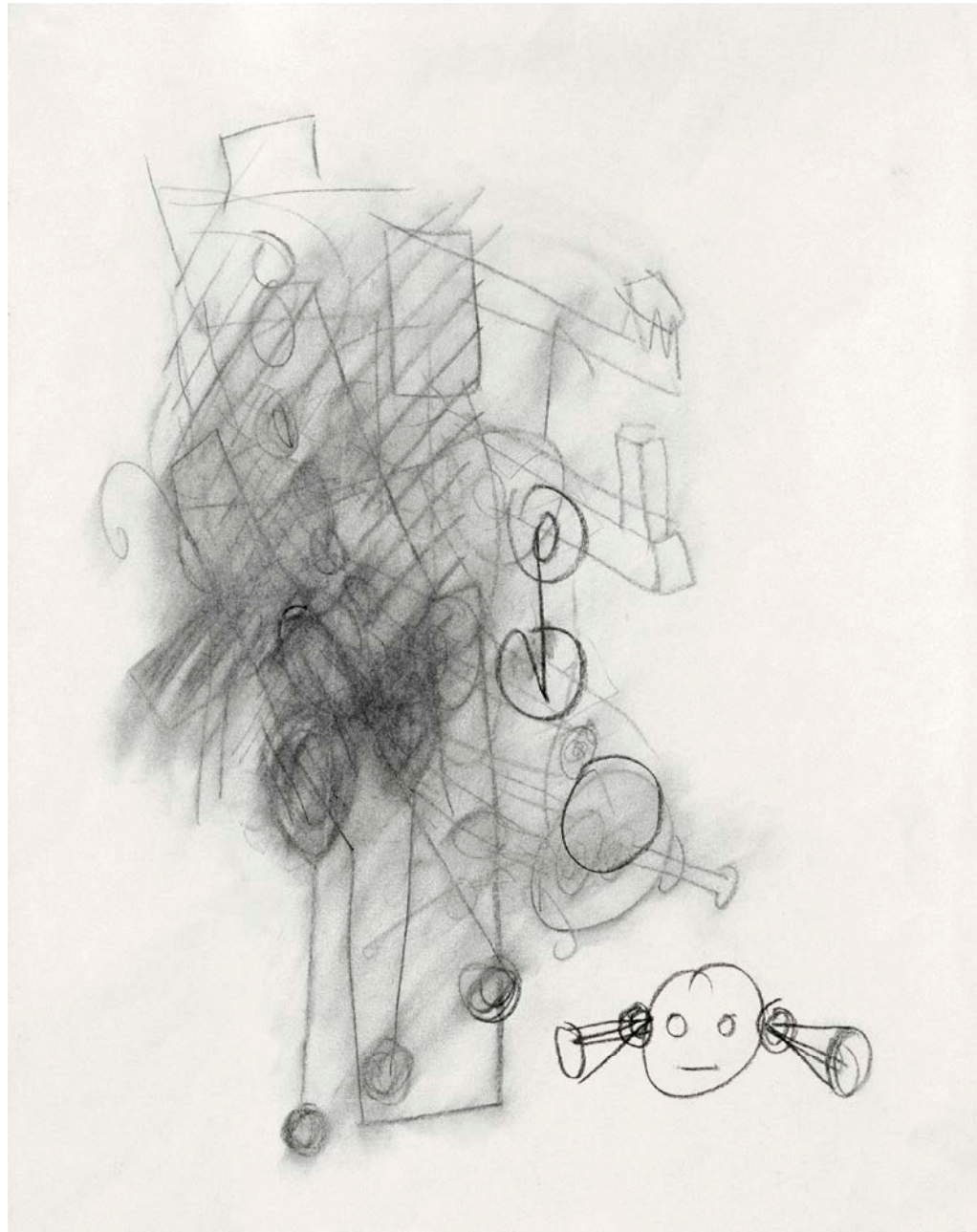


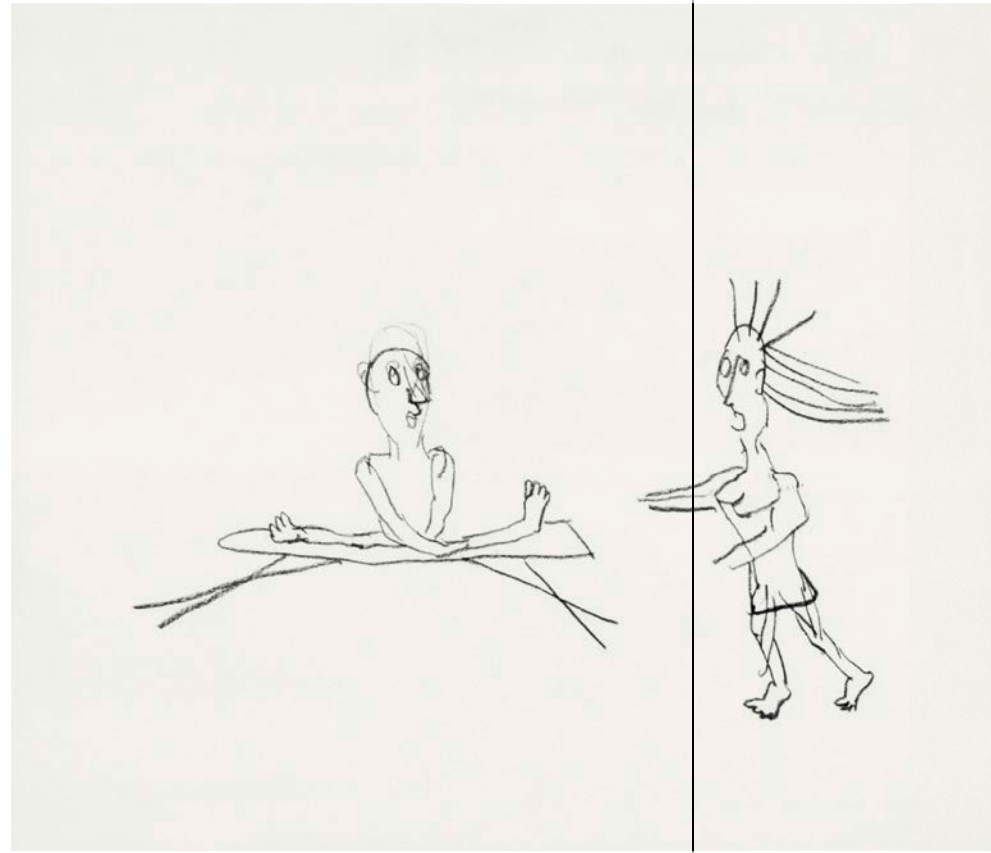


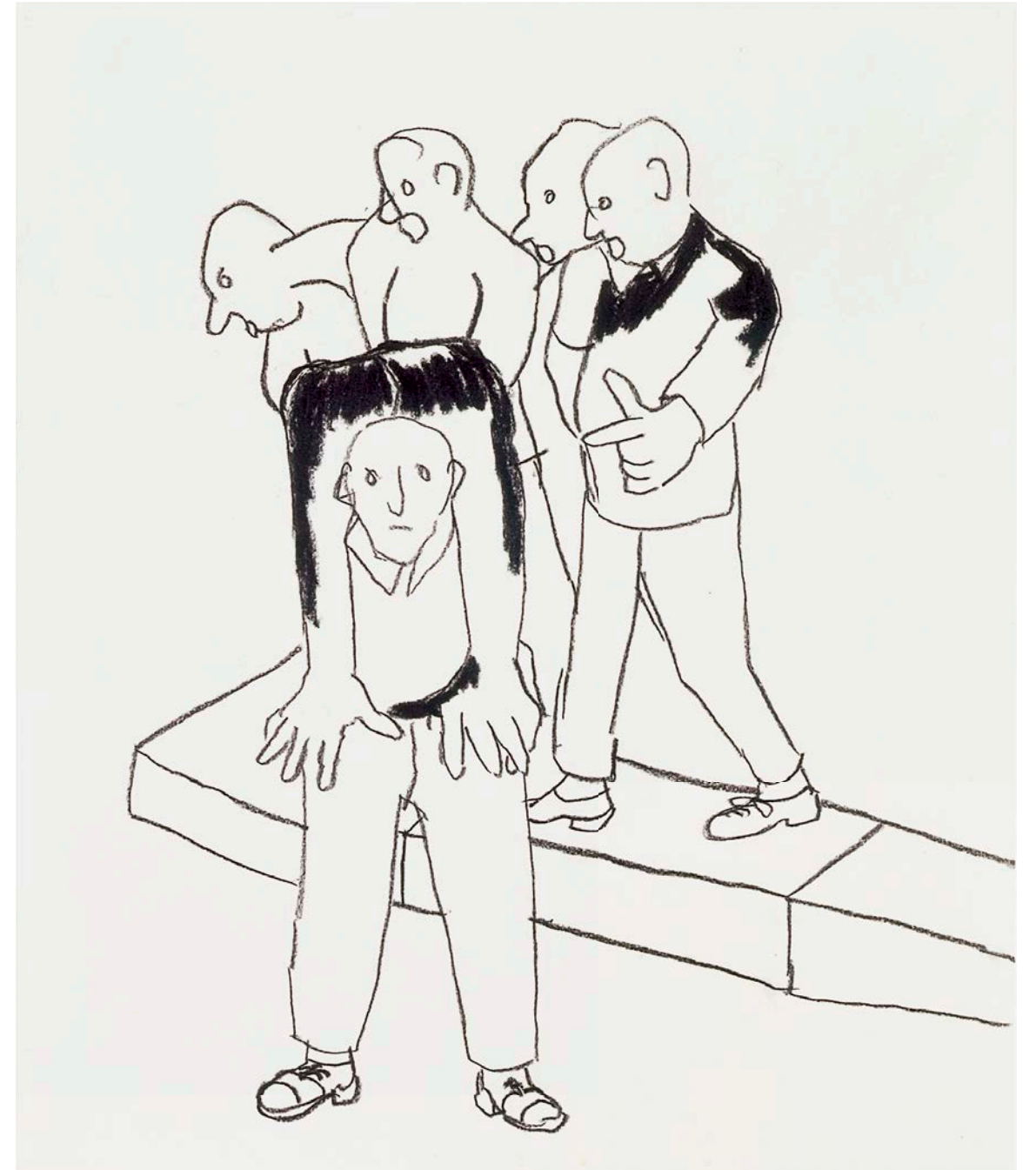


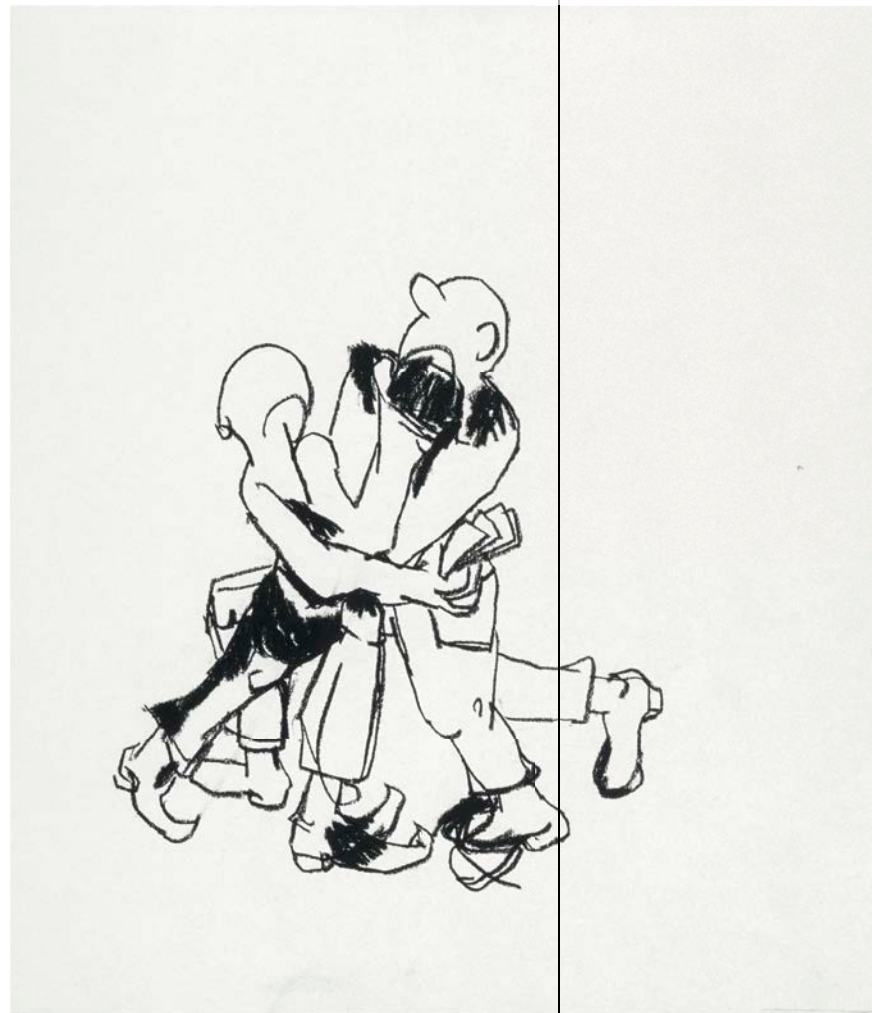


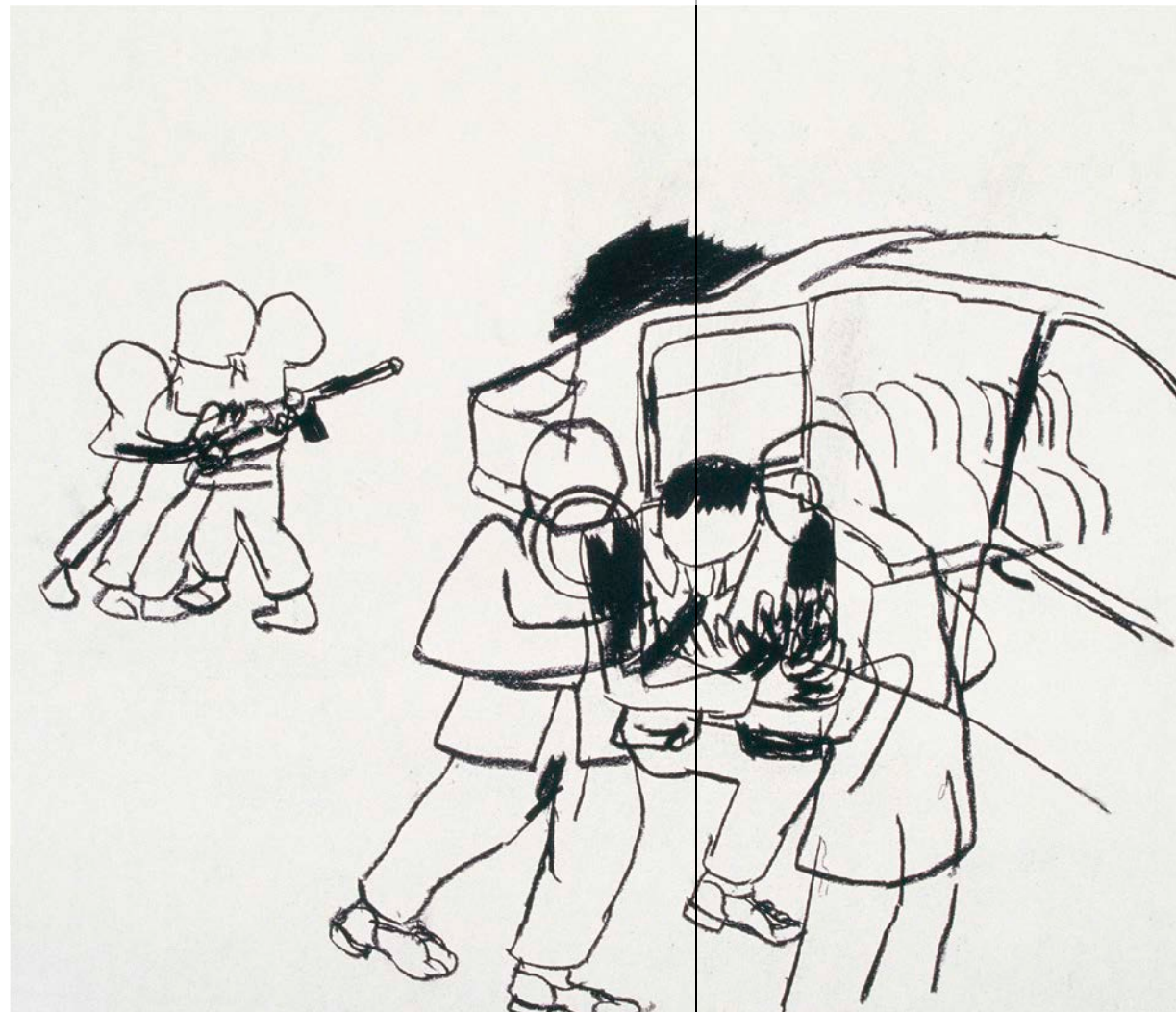


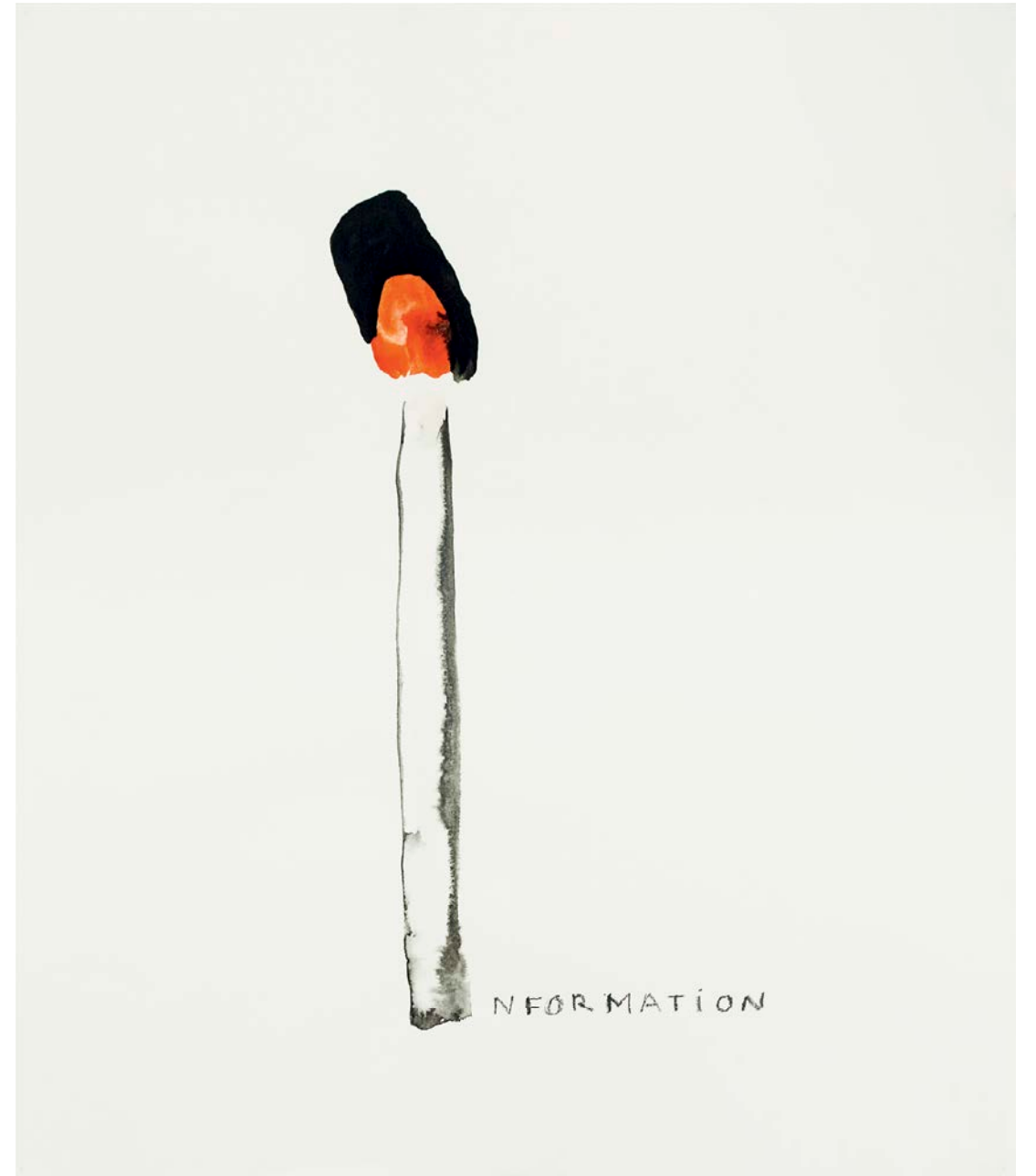














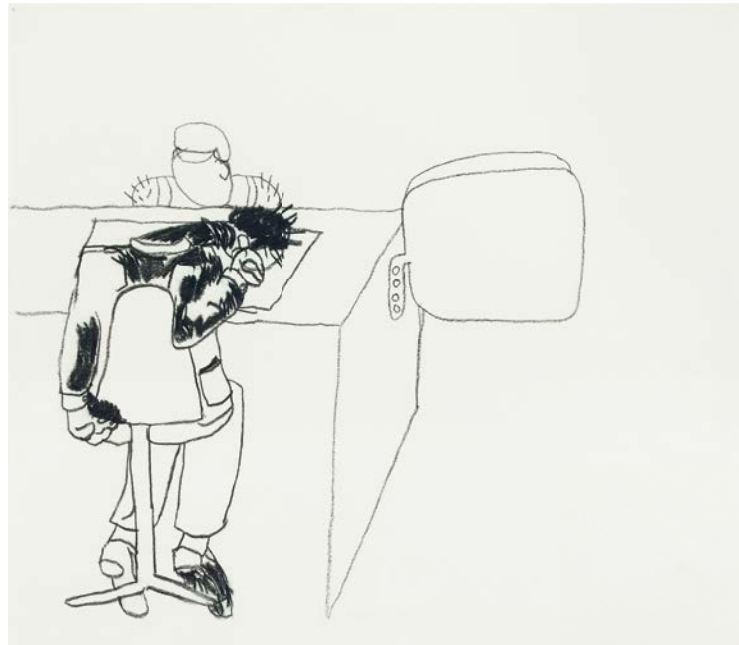
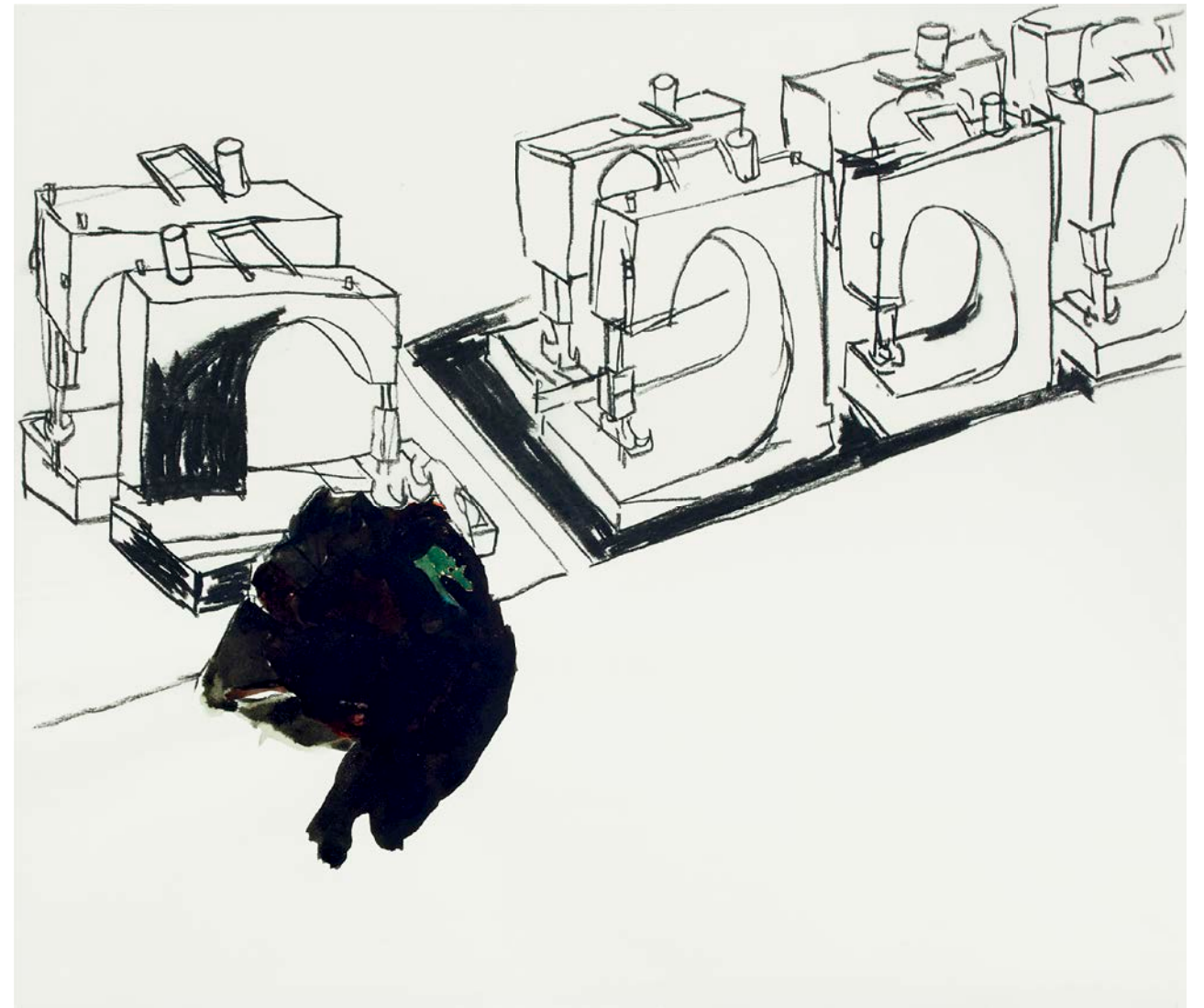
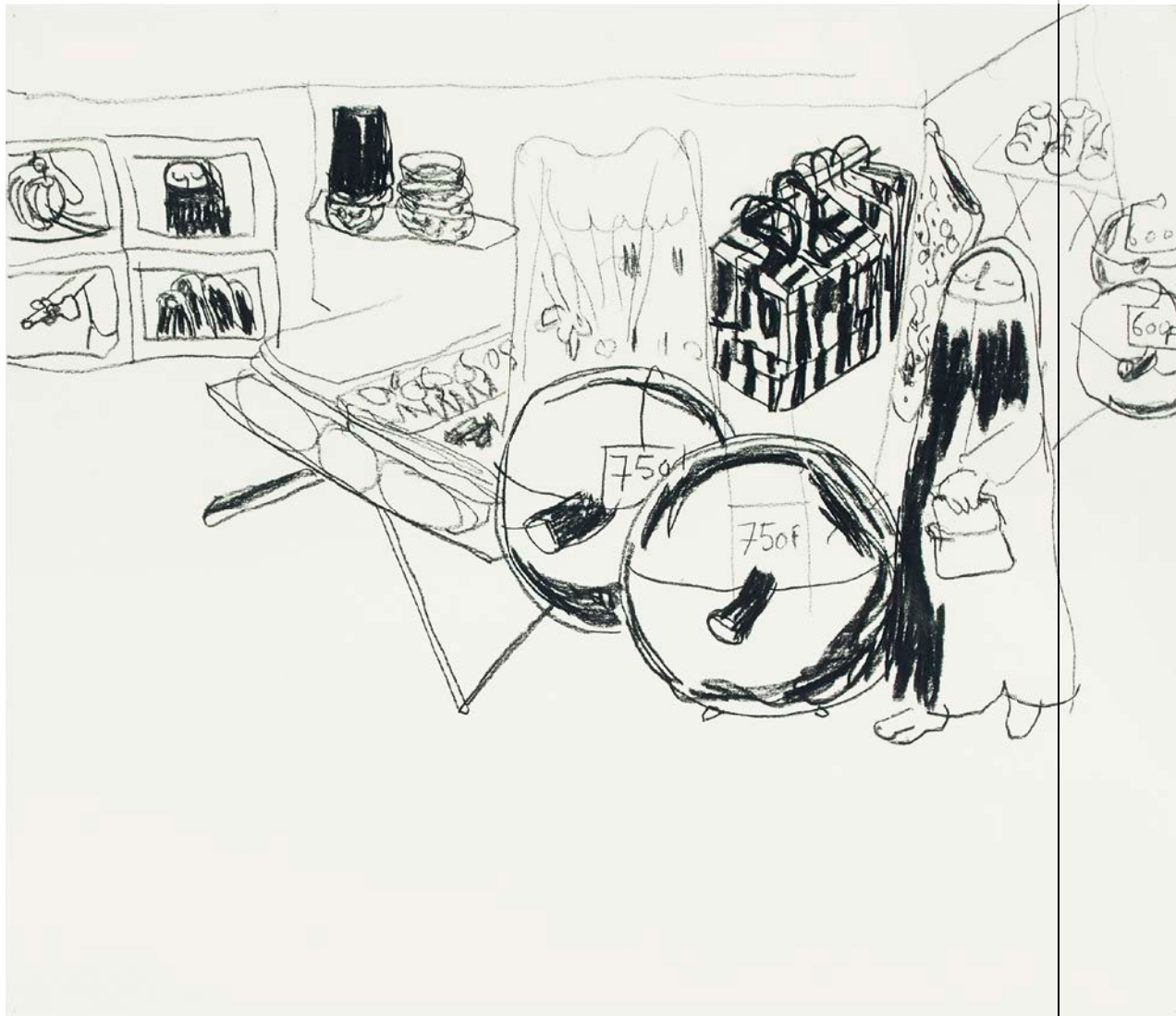
M 0135 - 824 - 7,00 F

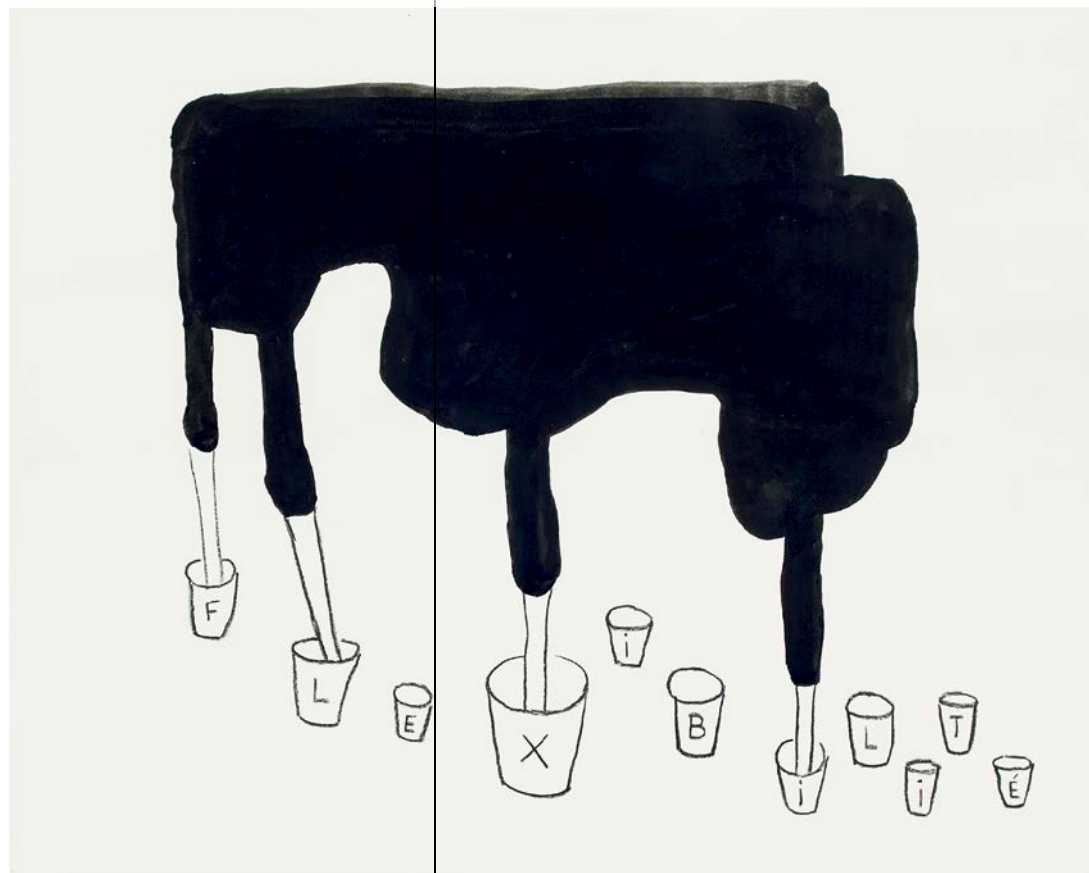
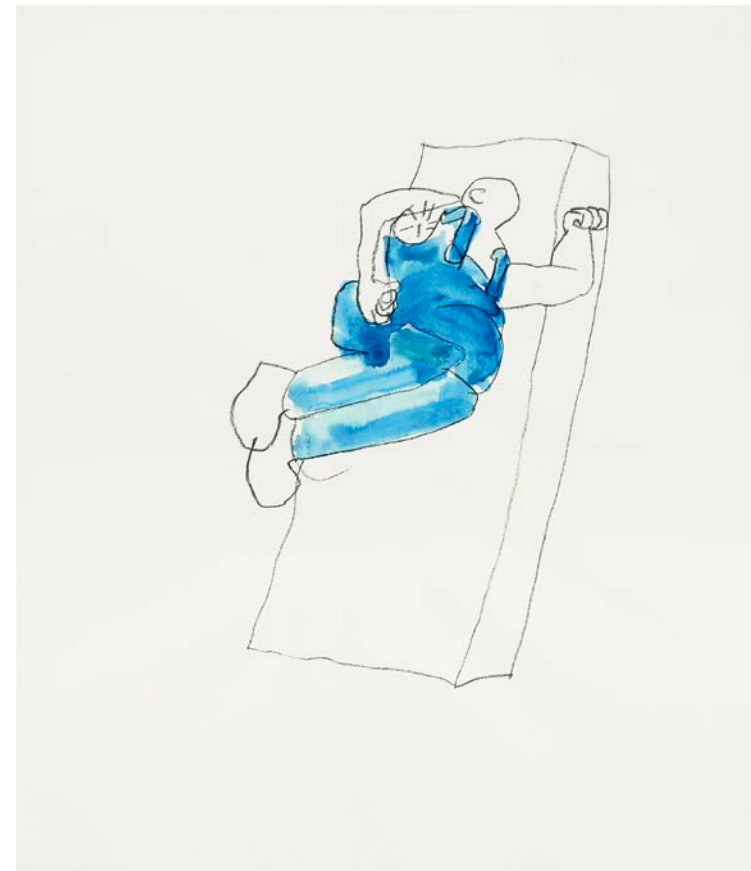
SAMEDI 24 ET DIMANCHE 25 AOÛT 1996 PREMIERE EDITION NUMERO 4747

Antilles-Réunion-Guyane 10 F, Allemagne 3,20 DM, Autriche 30 Sch, Belgique 45 F, Cameroun 1000 CFA, Canada \$2,75, Côte d'Ivoire 1000 CFA, Danemark 15 Kr, Egypte 7,50 L, Espagne 250 Ptas, Finlande 12,50 Mkf, Gabon 1000 CFA, Grande-Bretagne 1,20 L, Grèce 400 Dr, Irlande 1,50 L, Italie 3 000 L, Liban \$1,40, Luxembourg 45 F, Maroc 12 Dh, Norvège 18 Kr, Pays Bas 3,50 Fl, Portugal Cont. 280 Esc, Sénégal 1000 CFA, Suède 20 Kr, Suisse 2,40 F, Tunisie 1,50 Din, USA \$ 3 (N.Y. \$2,50)

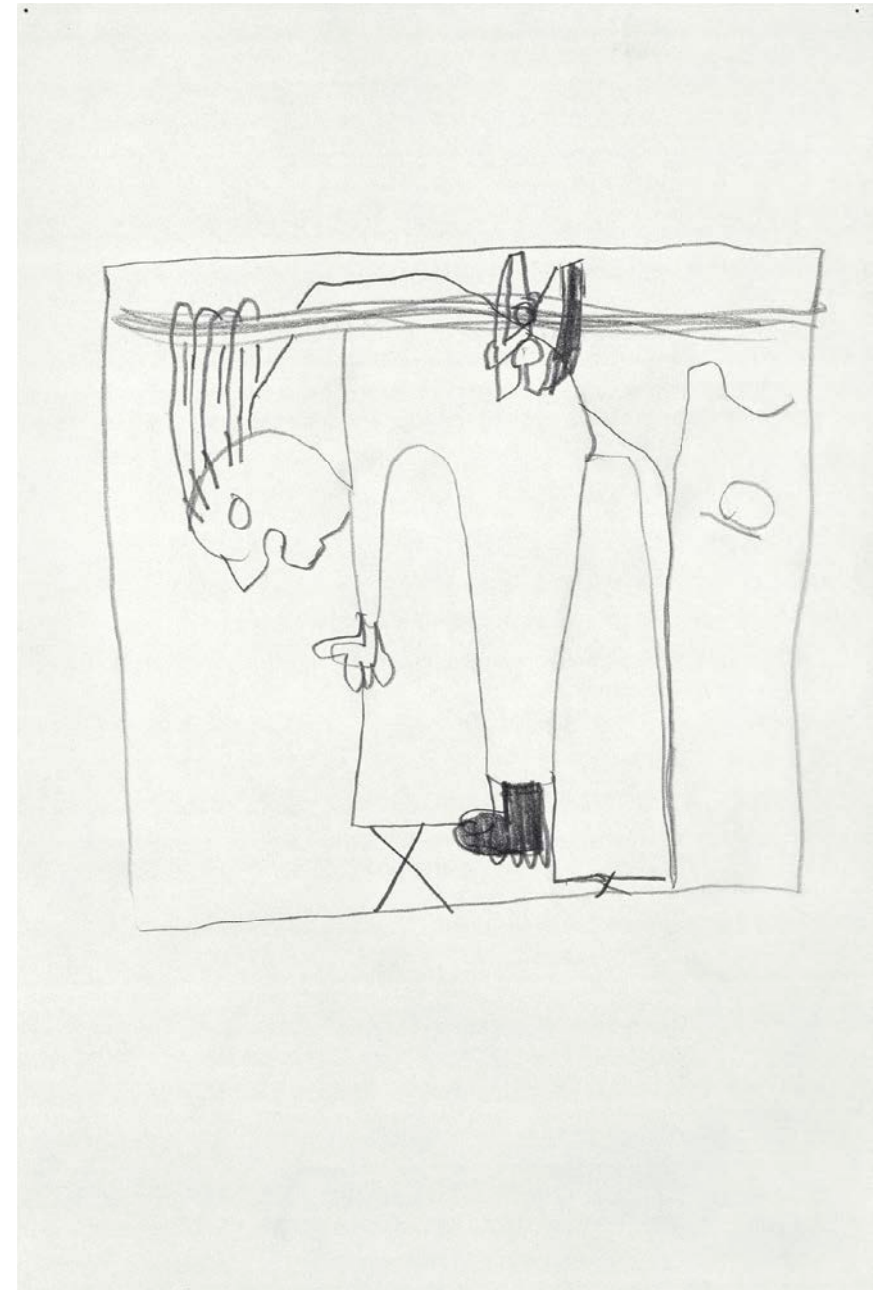
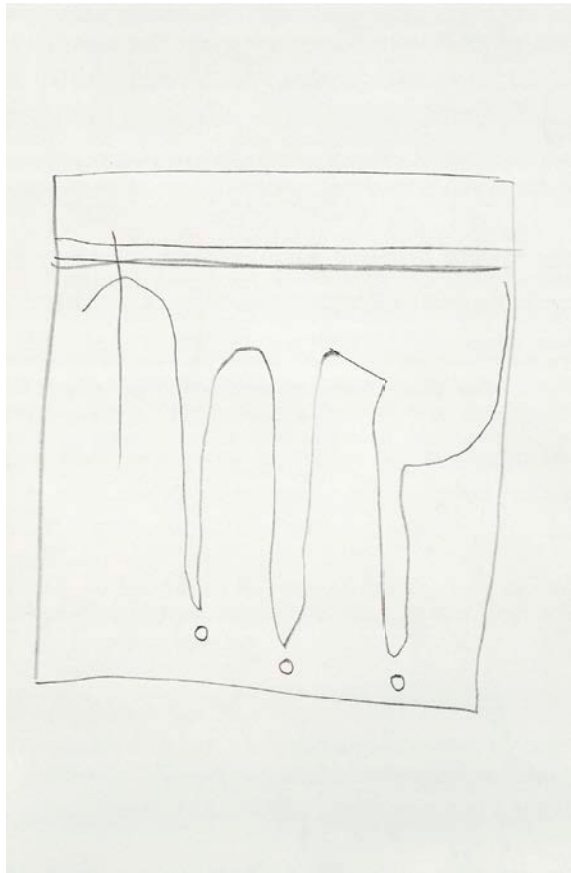
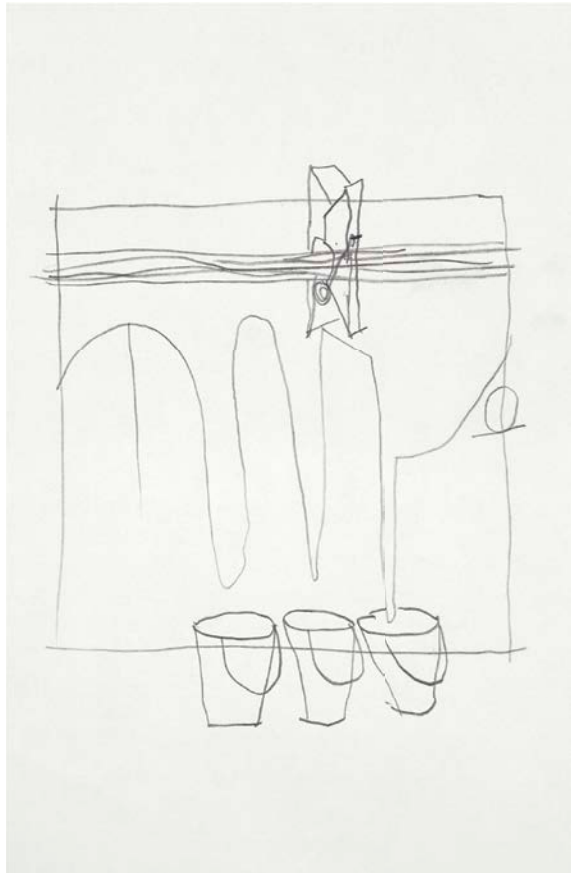
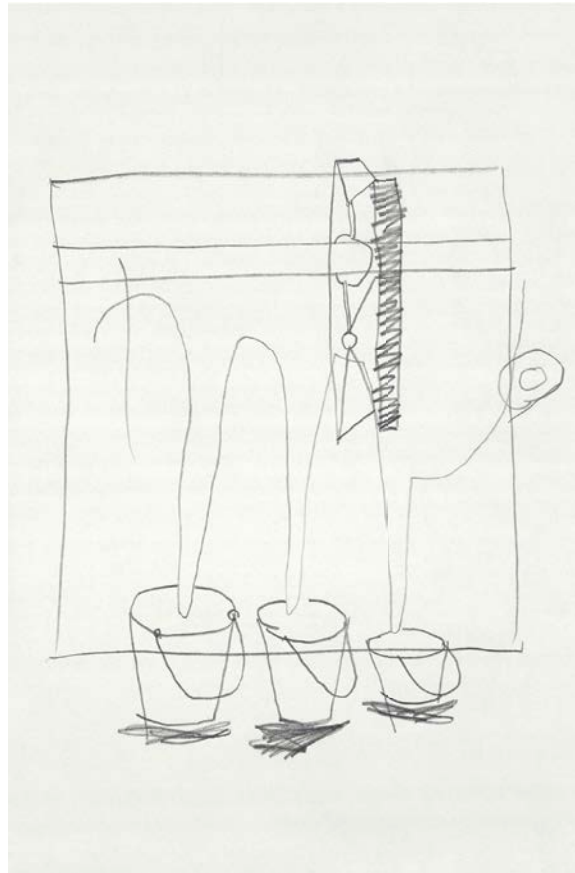


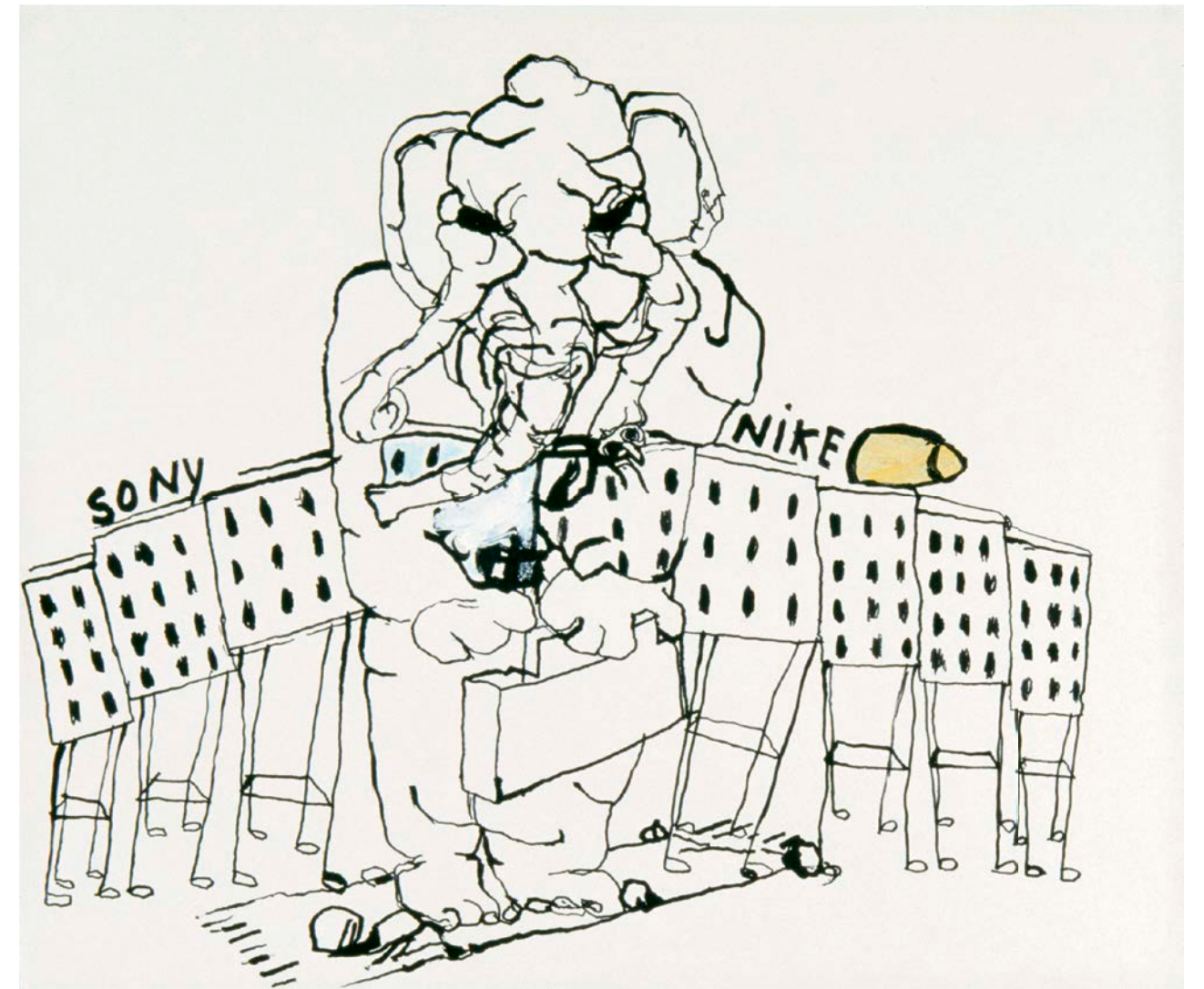


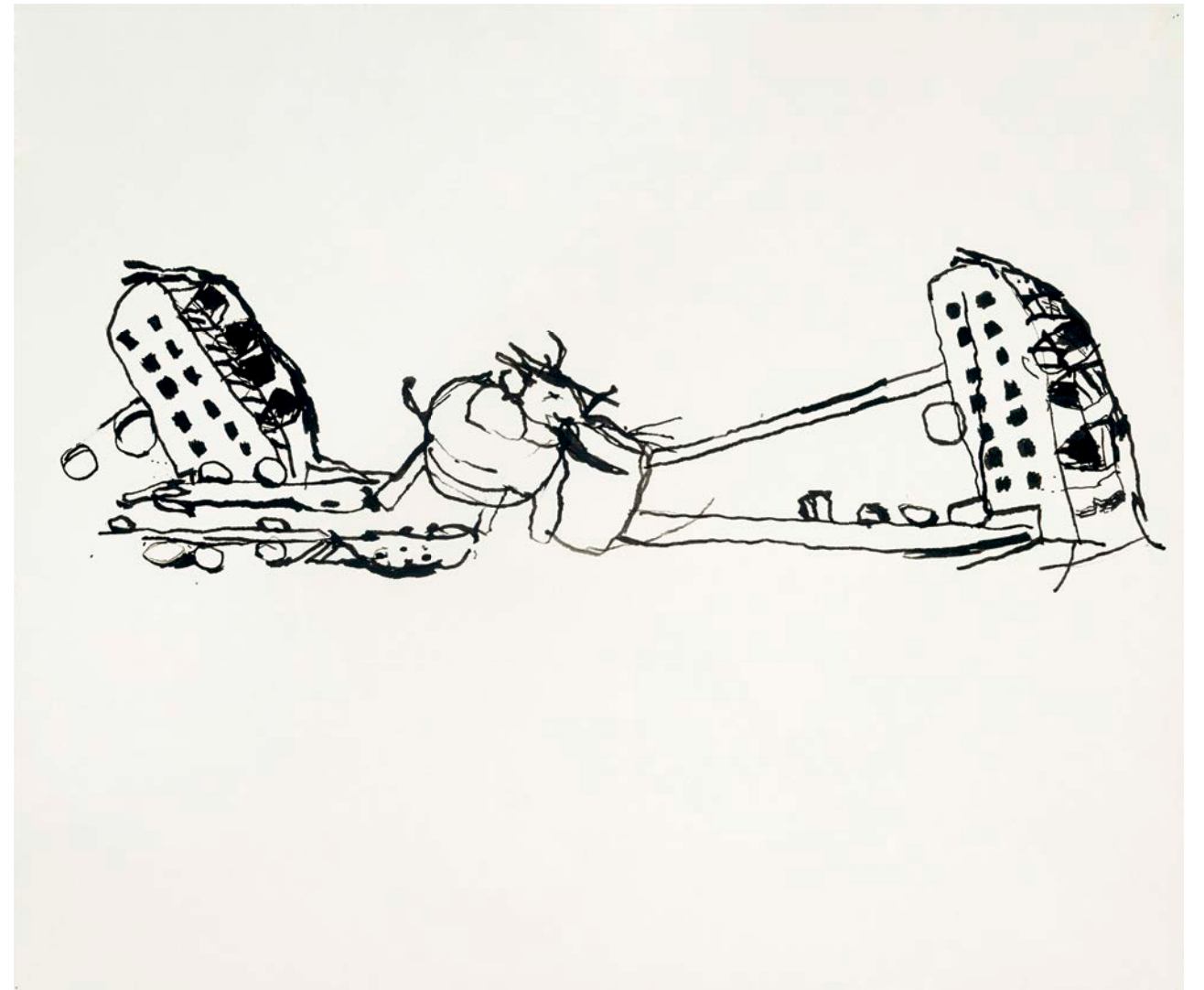
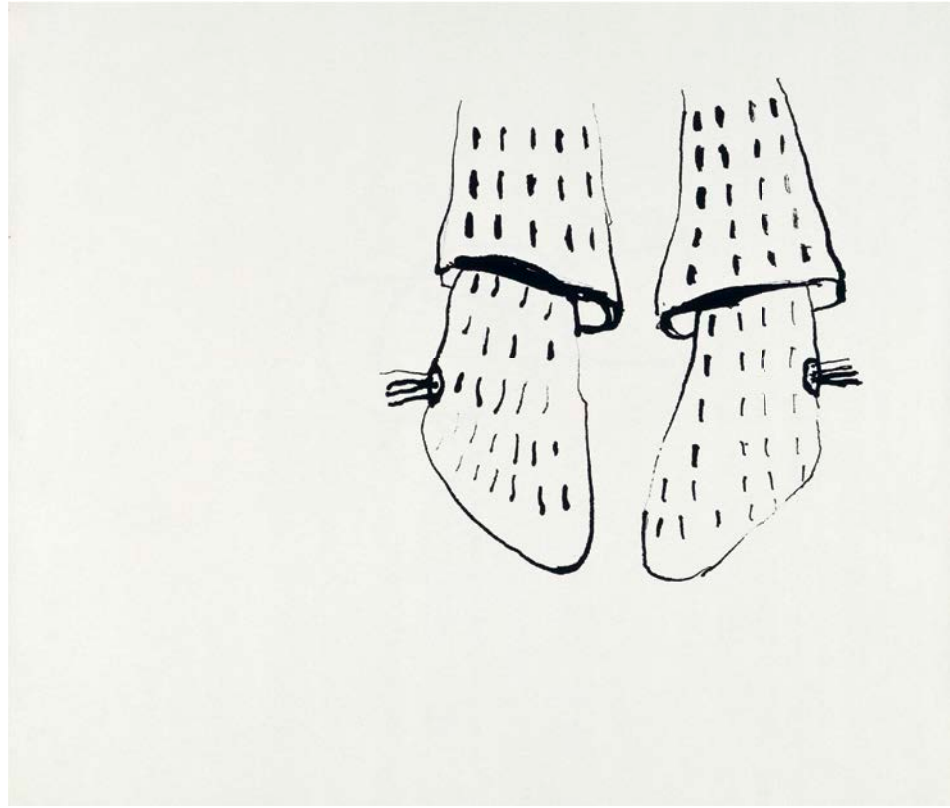


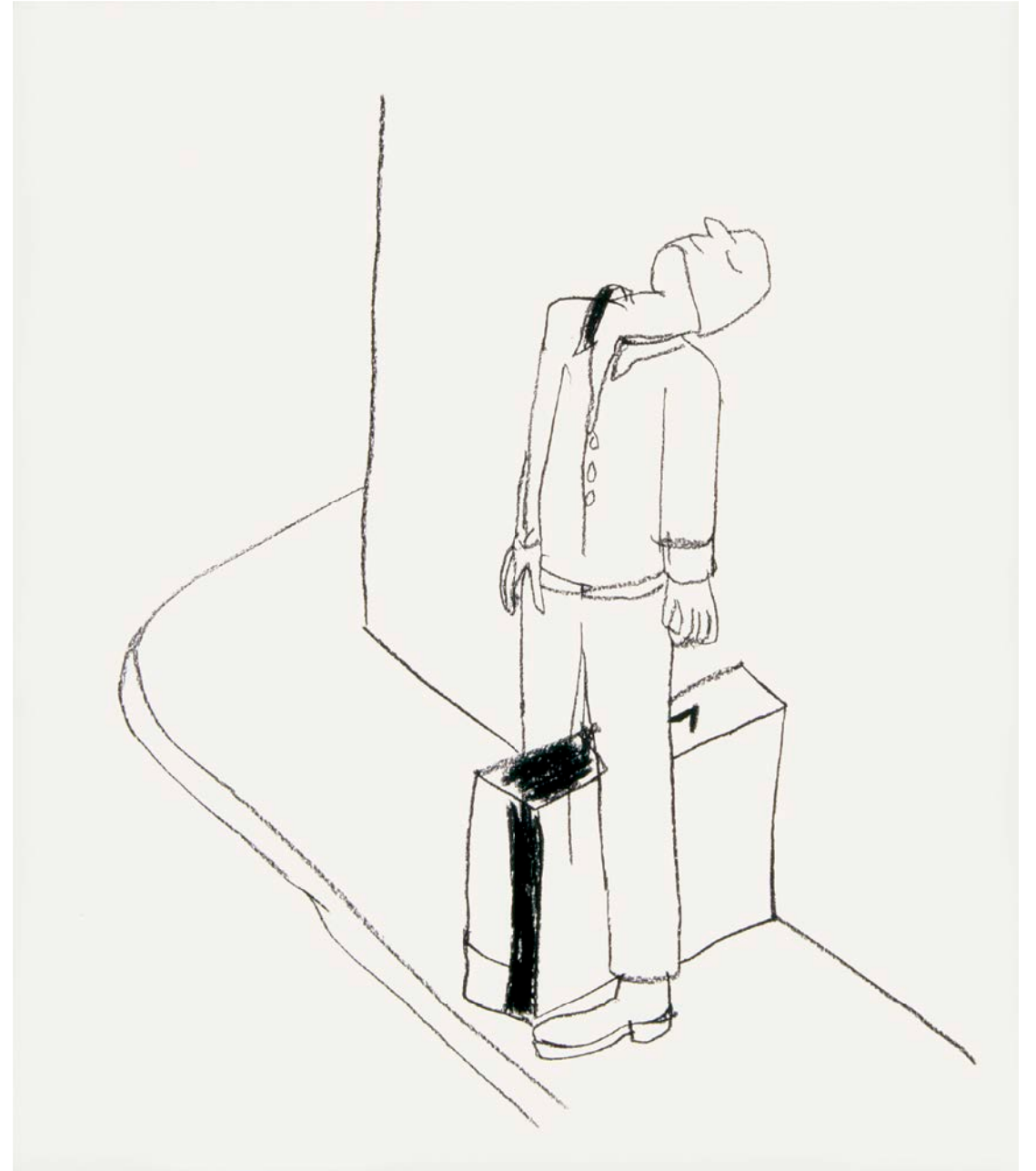
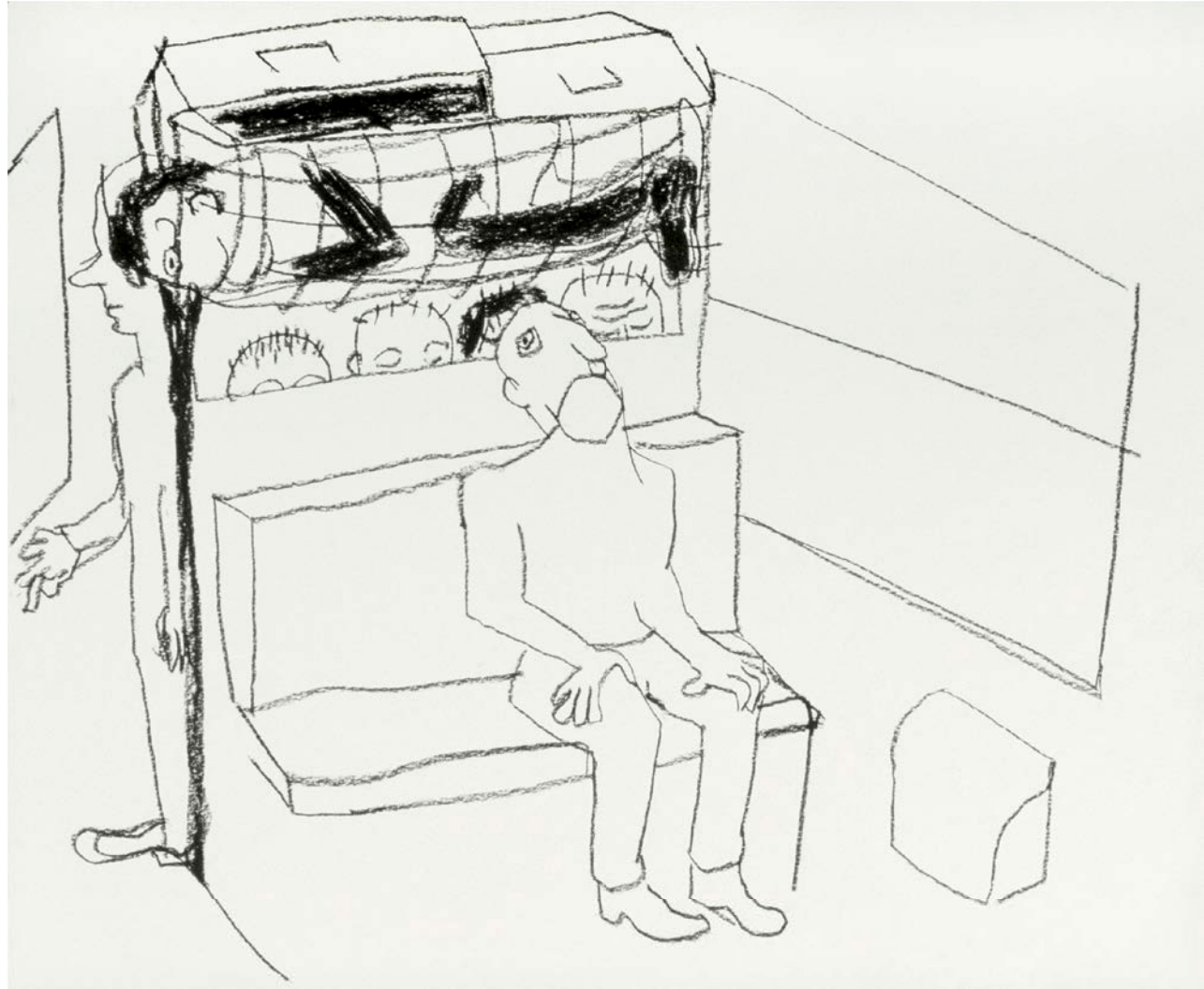


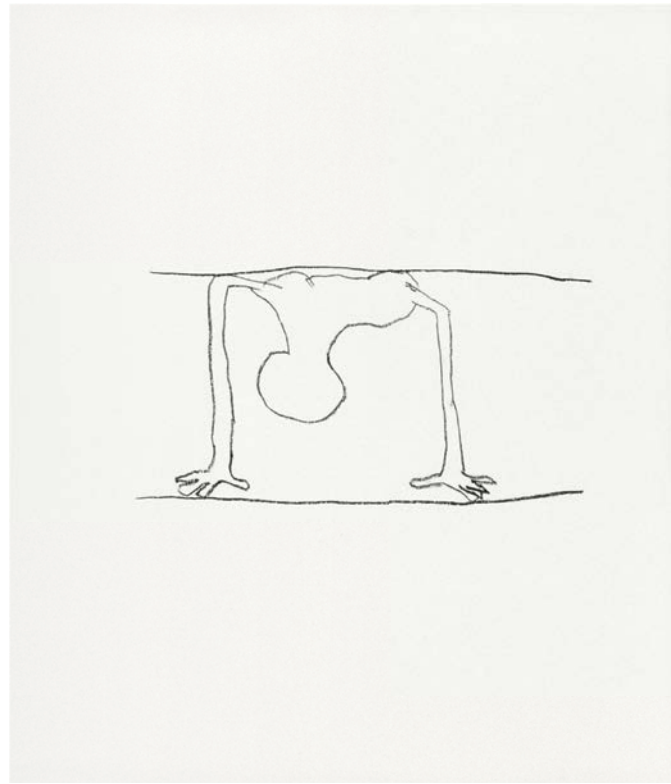
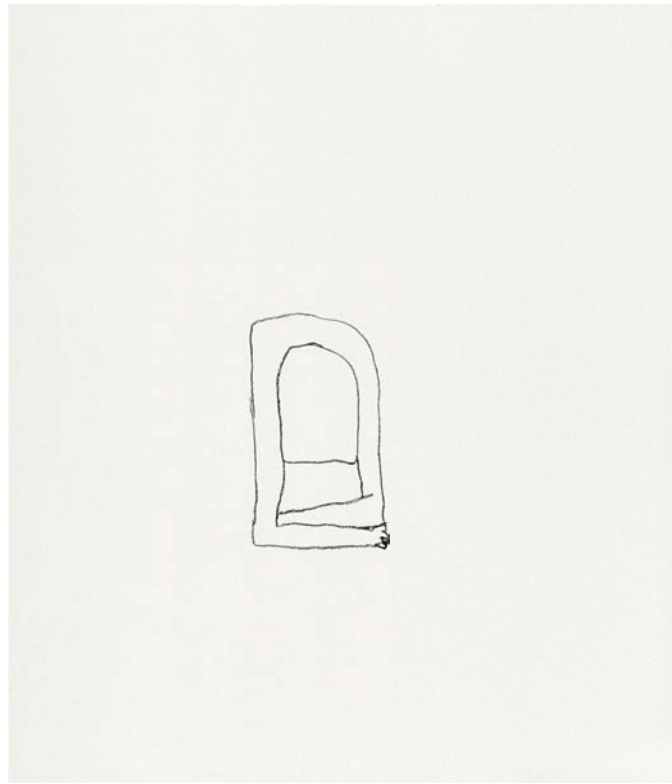


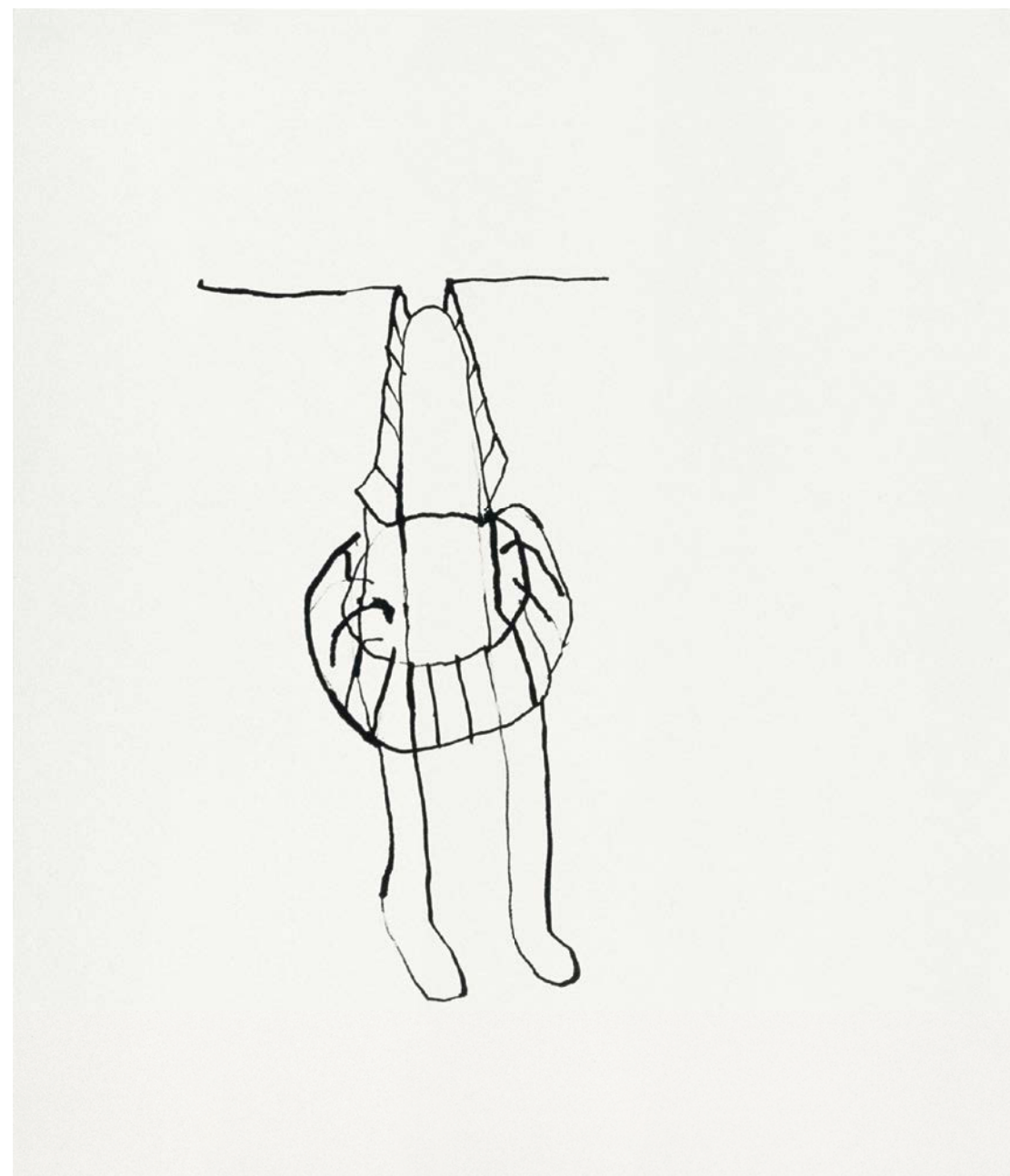


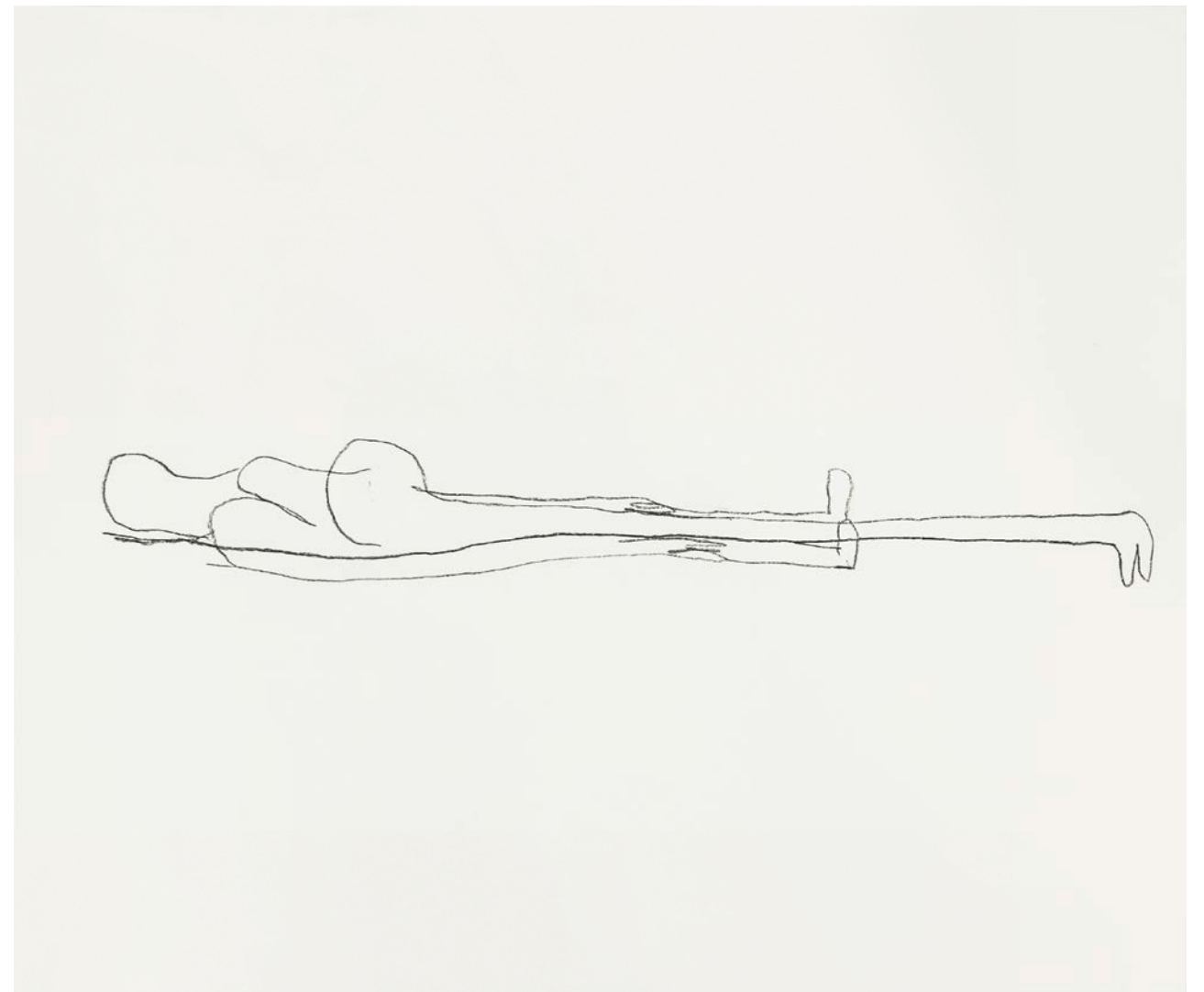
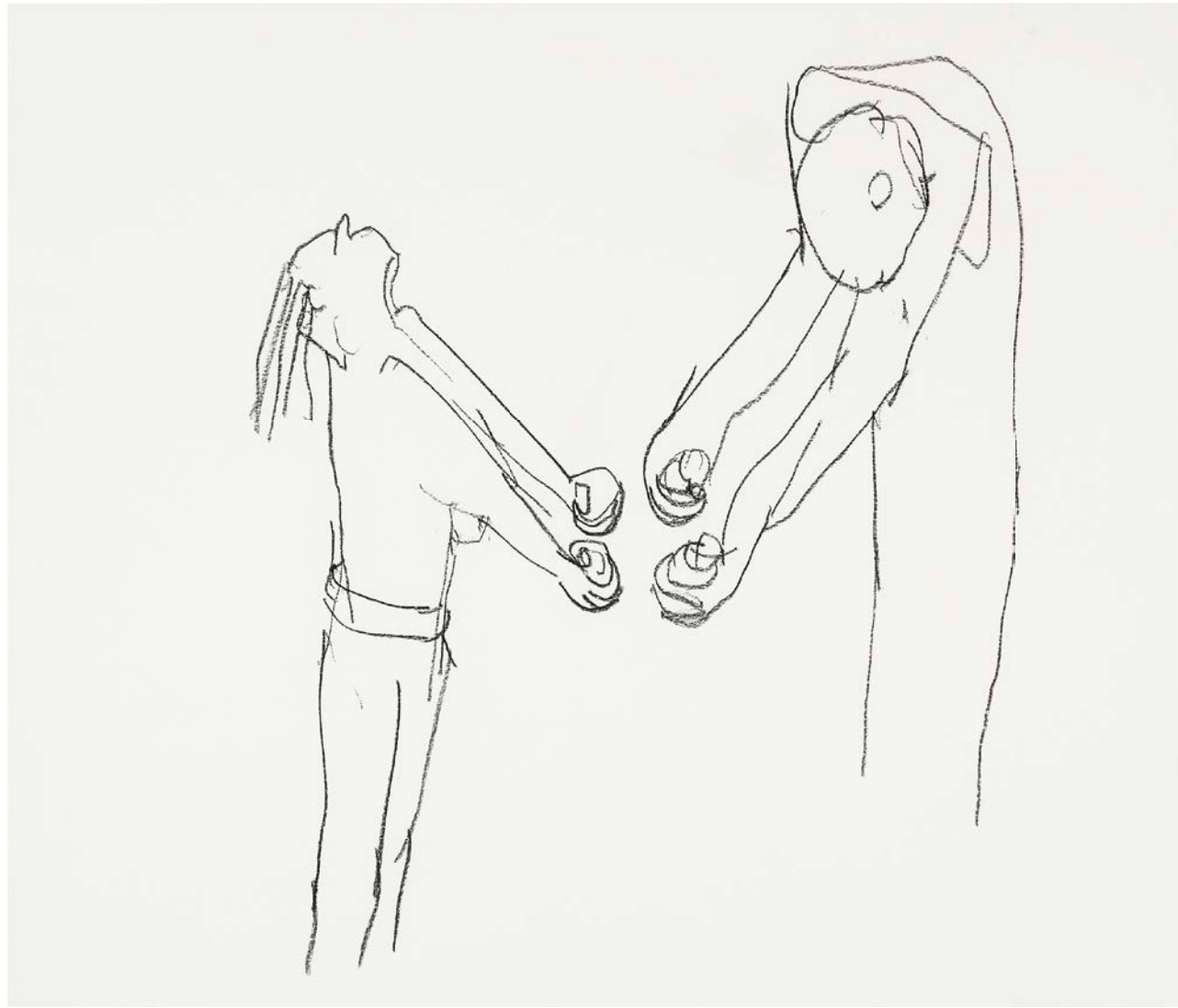


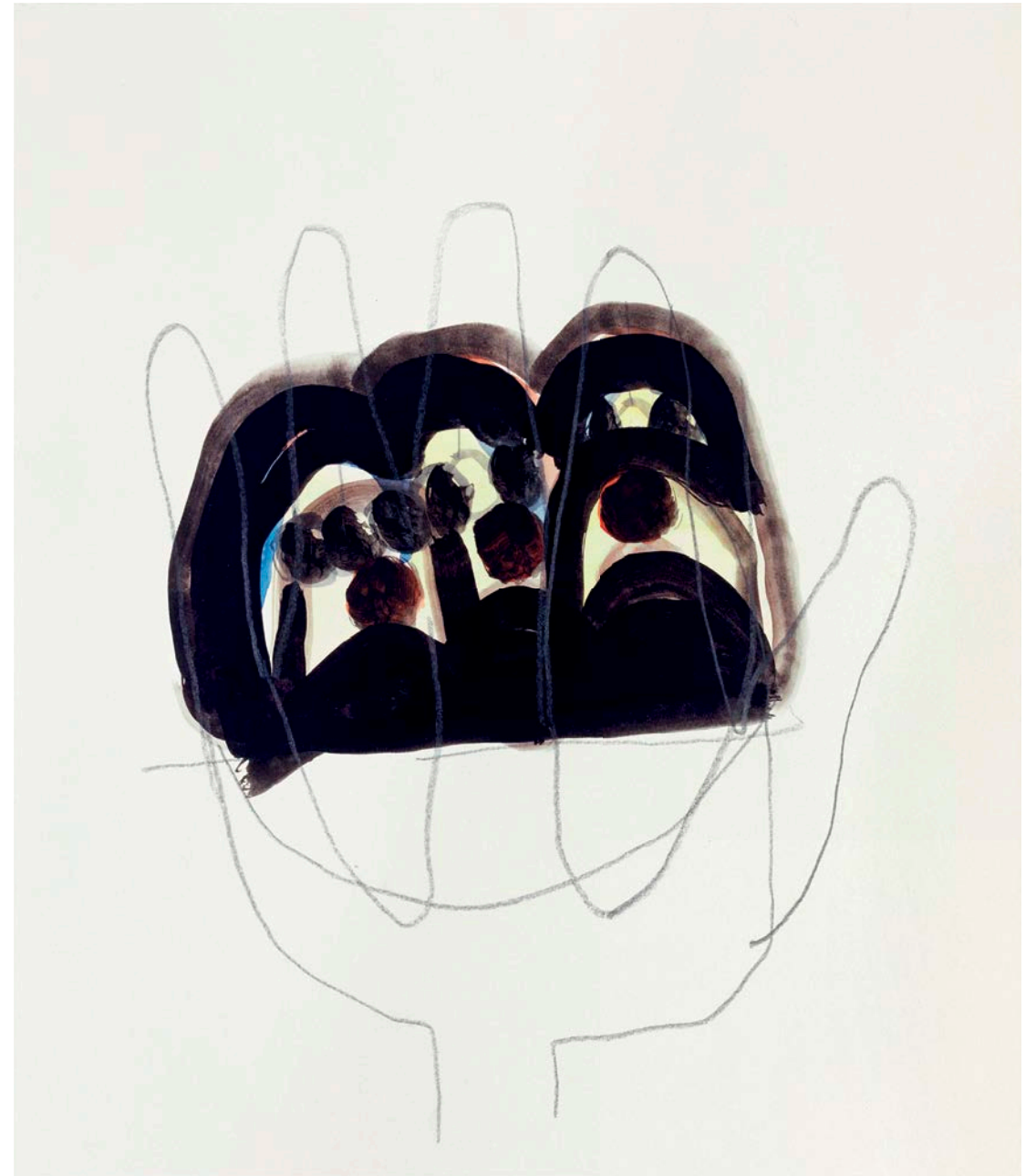


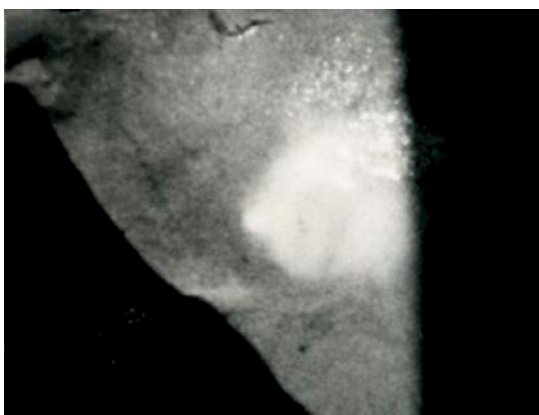
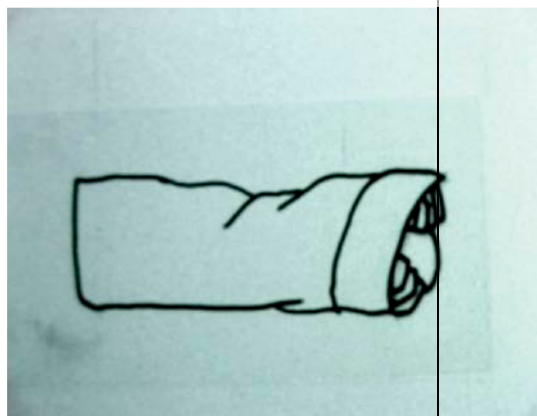
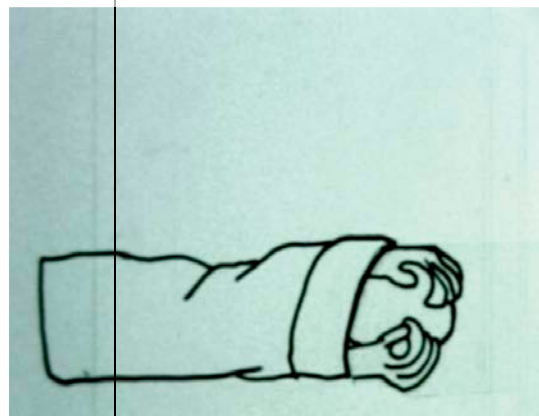
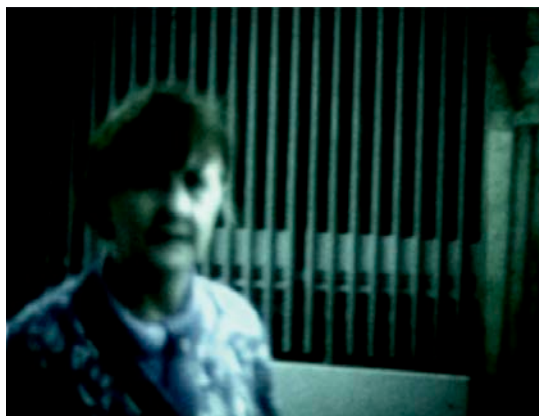
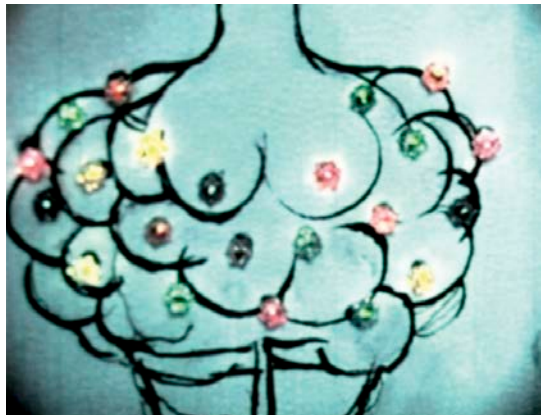
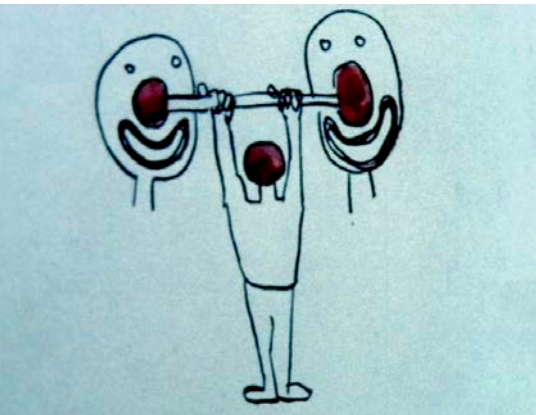




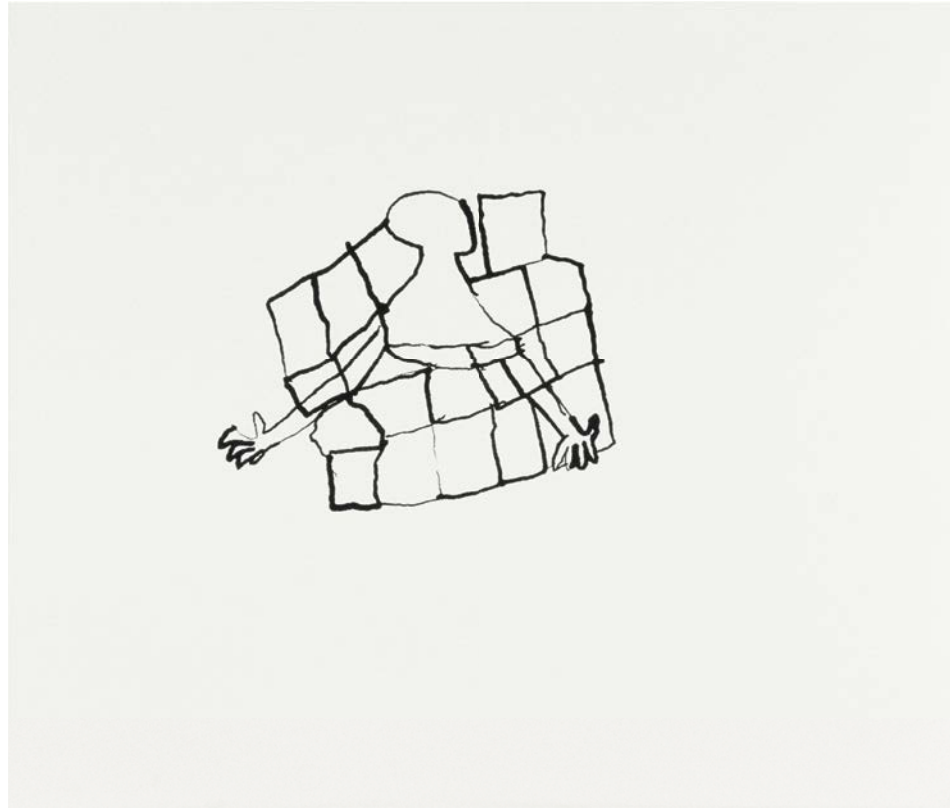








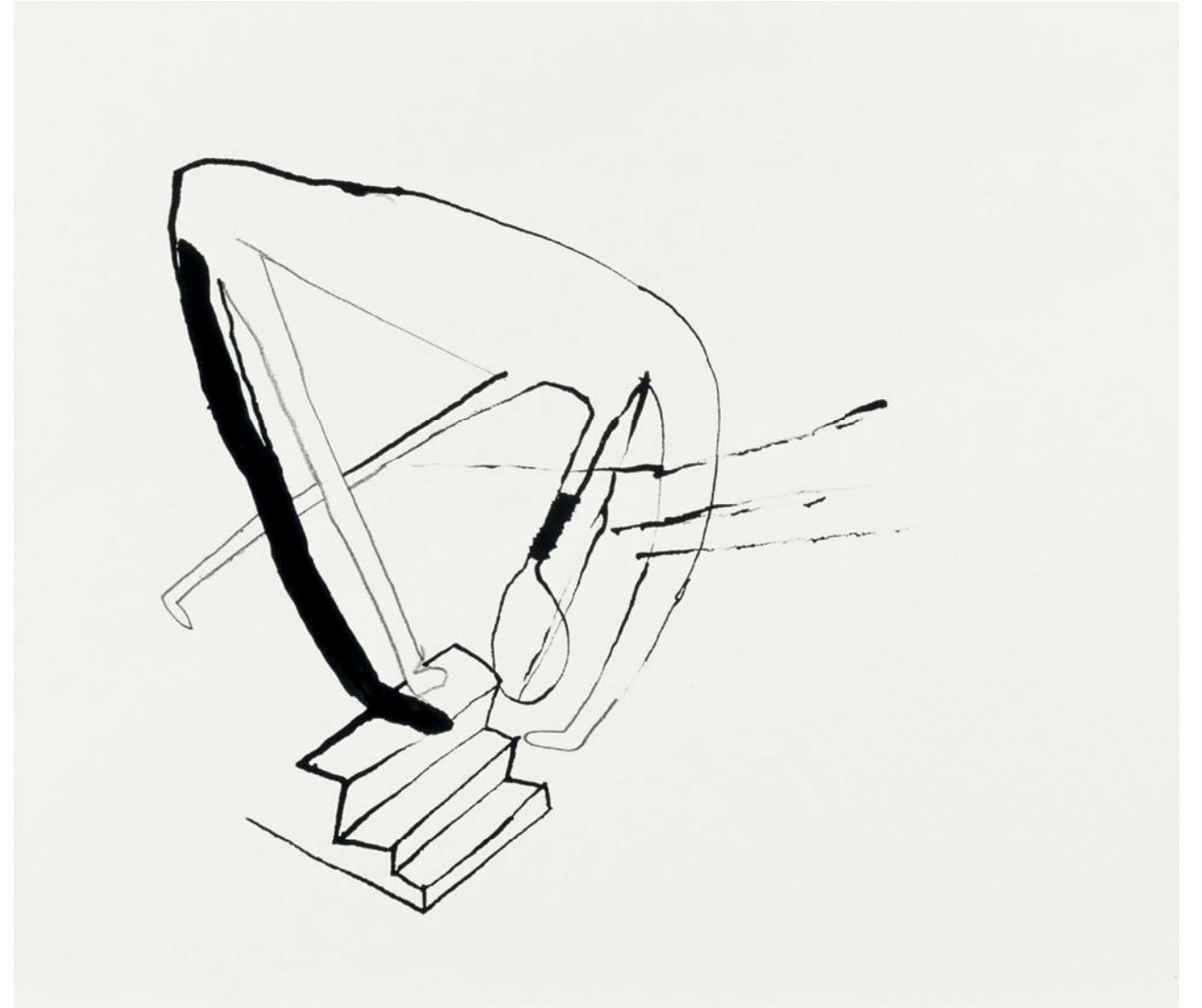




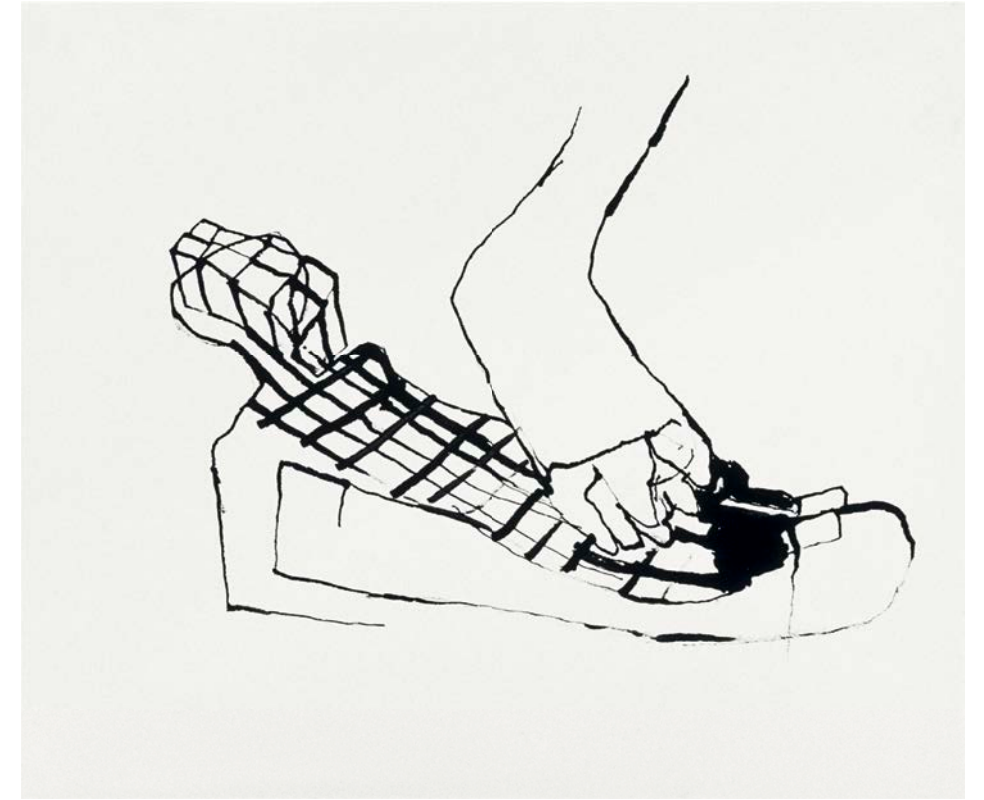


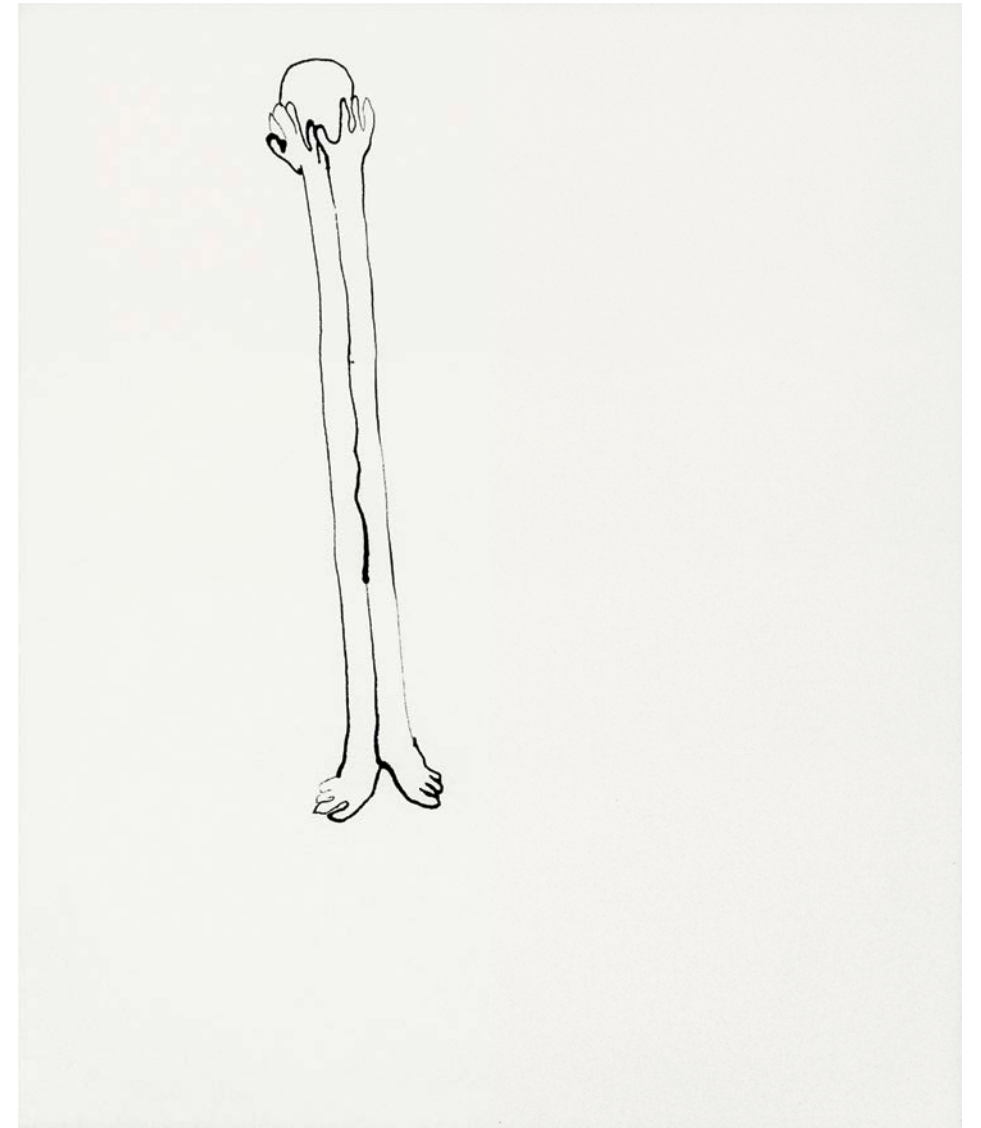


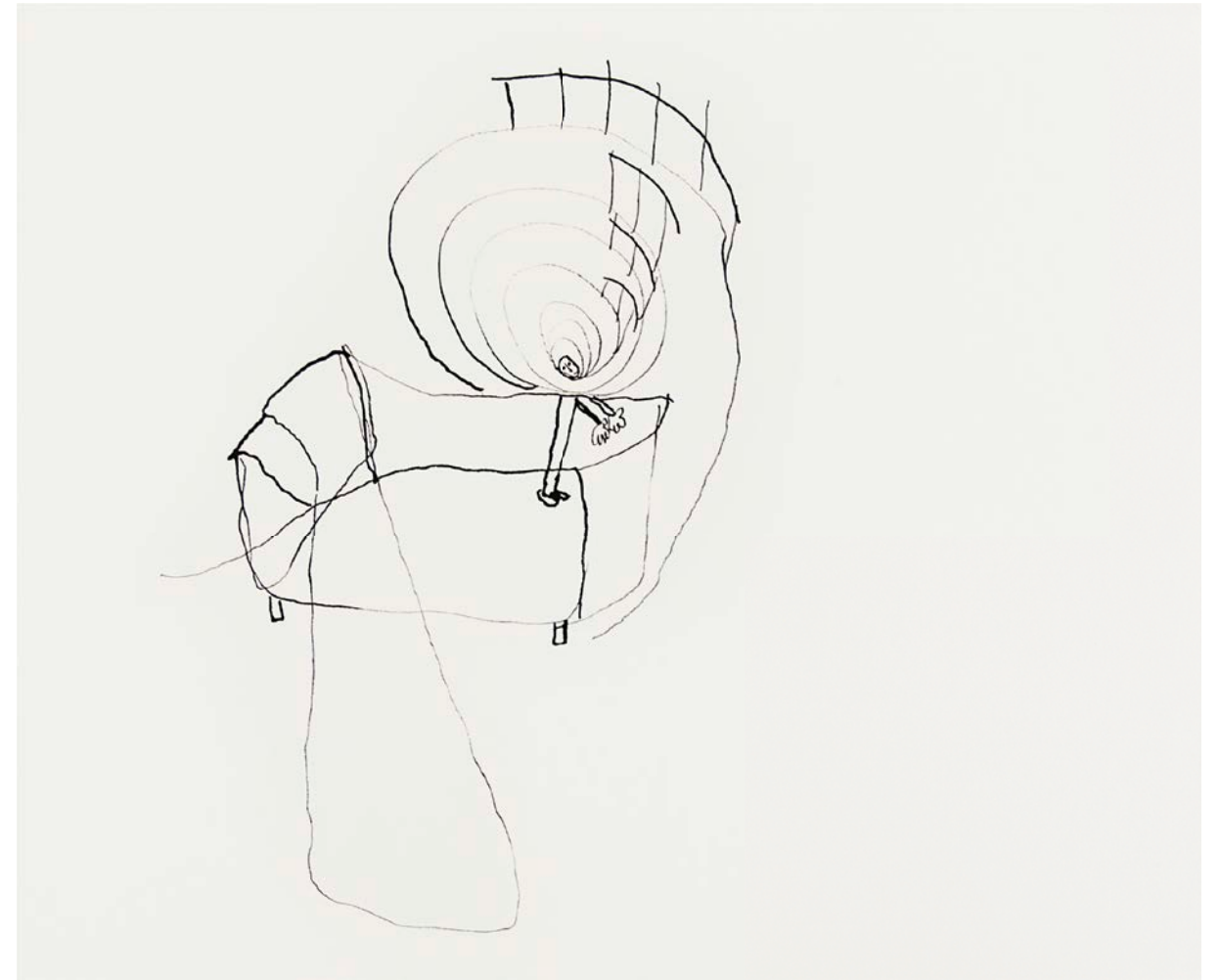




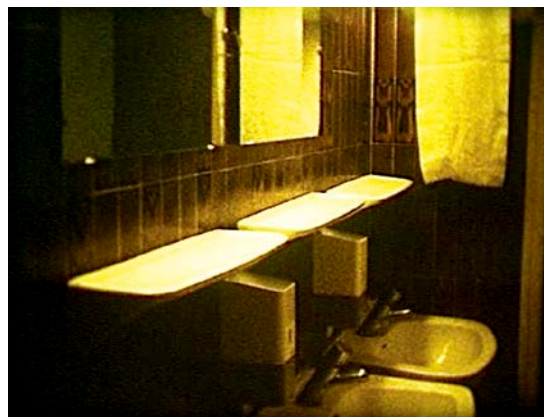
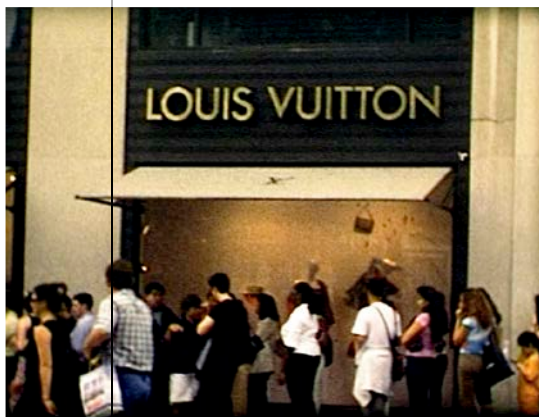
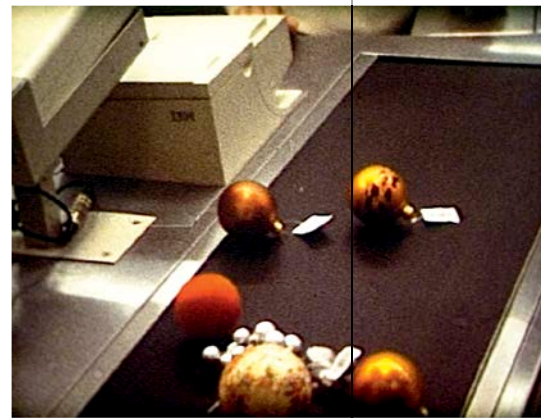
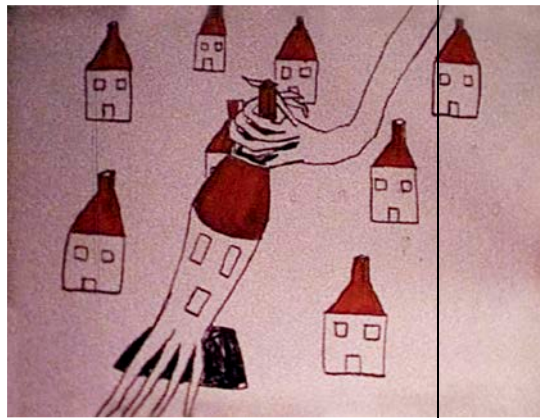
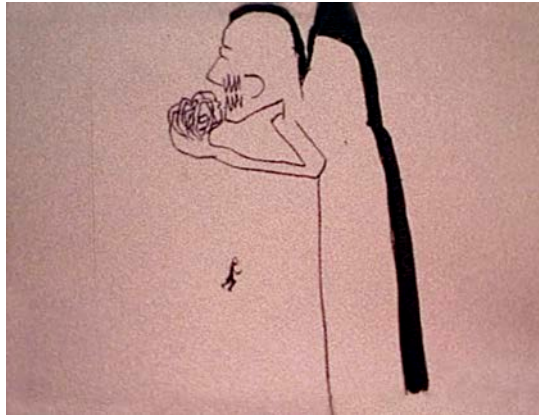


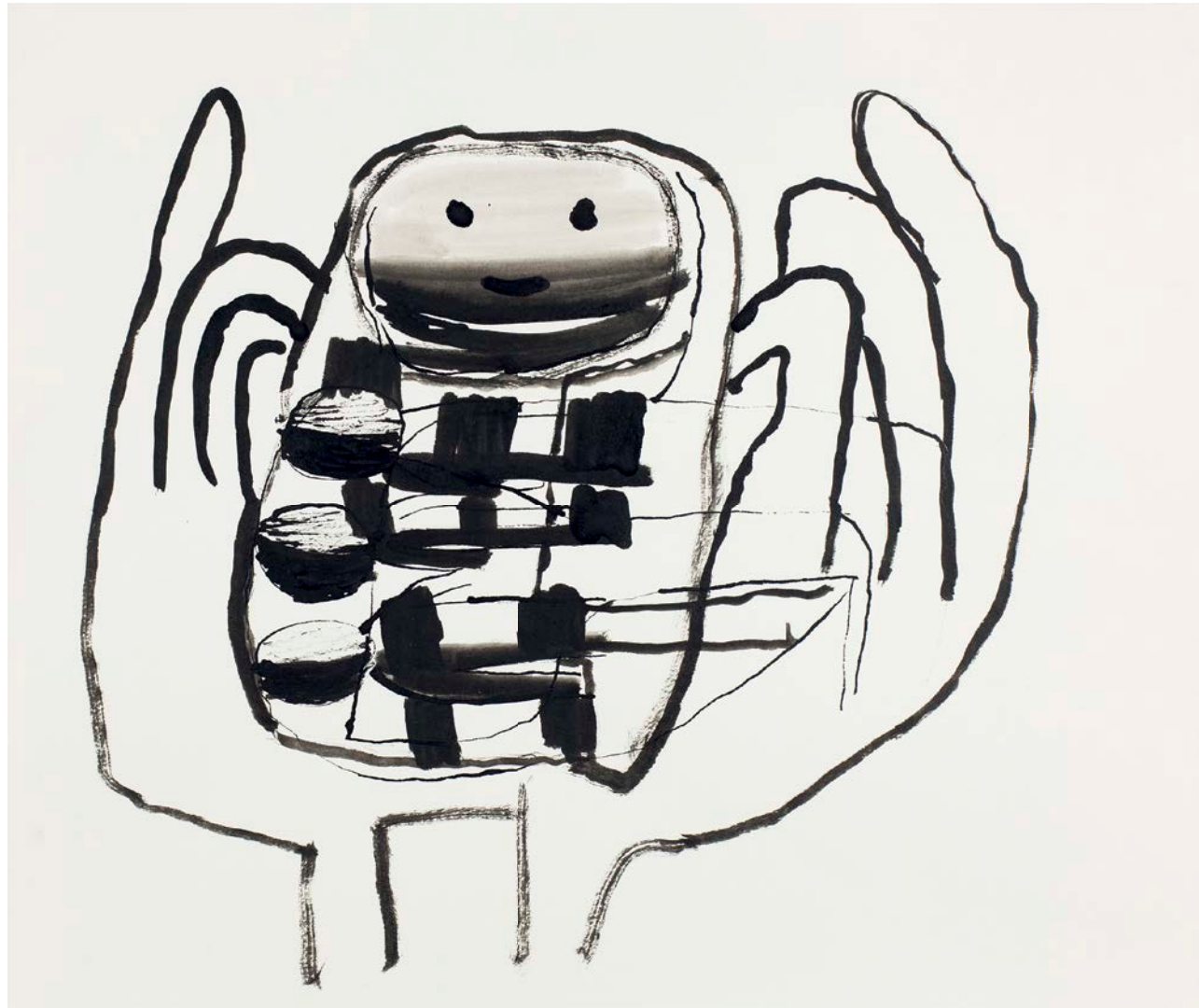




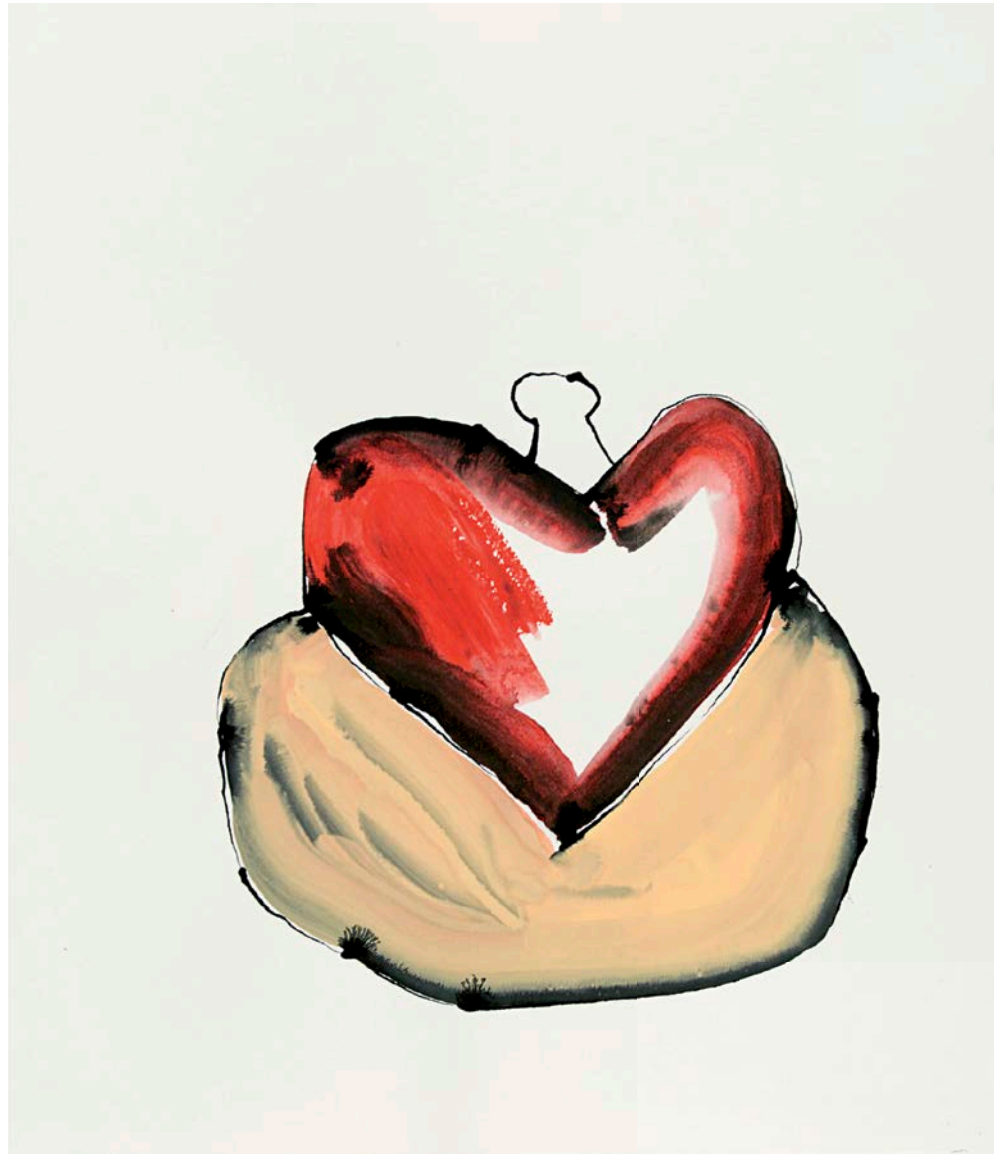








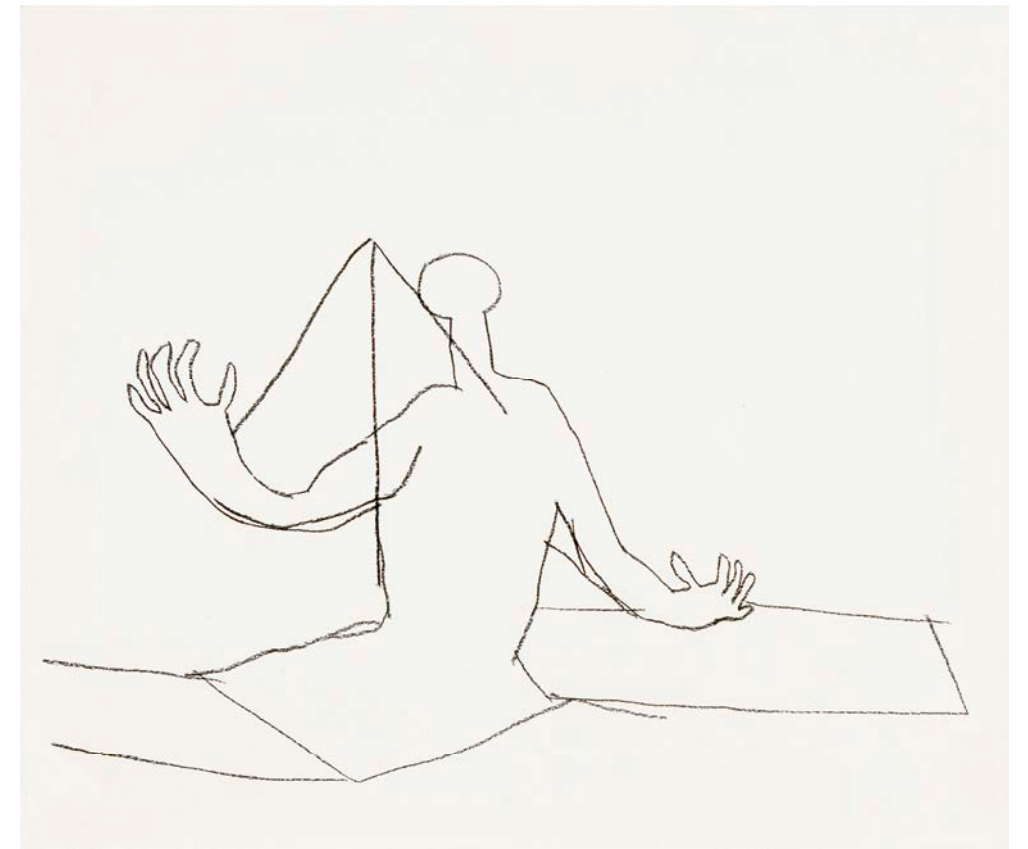
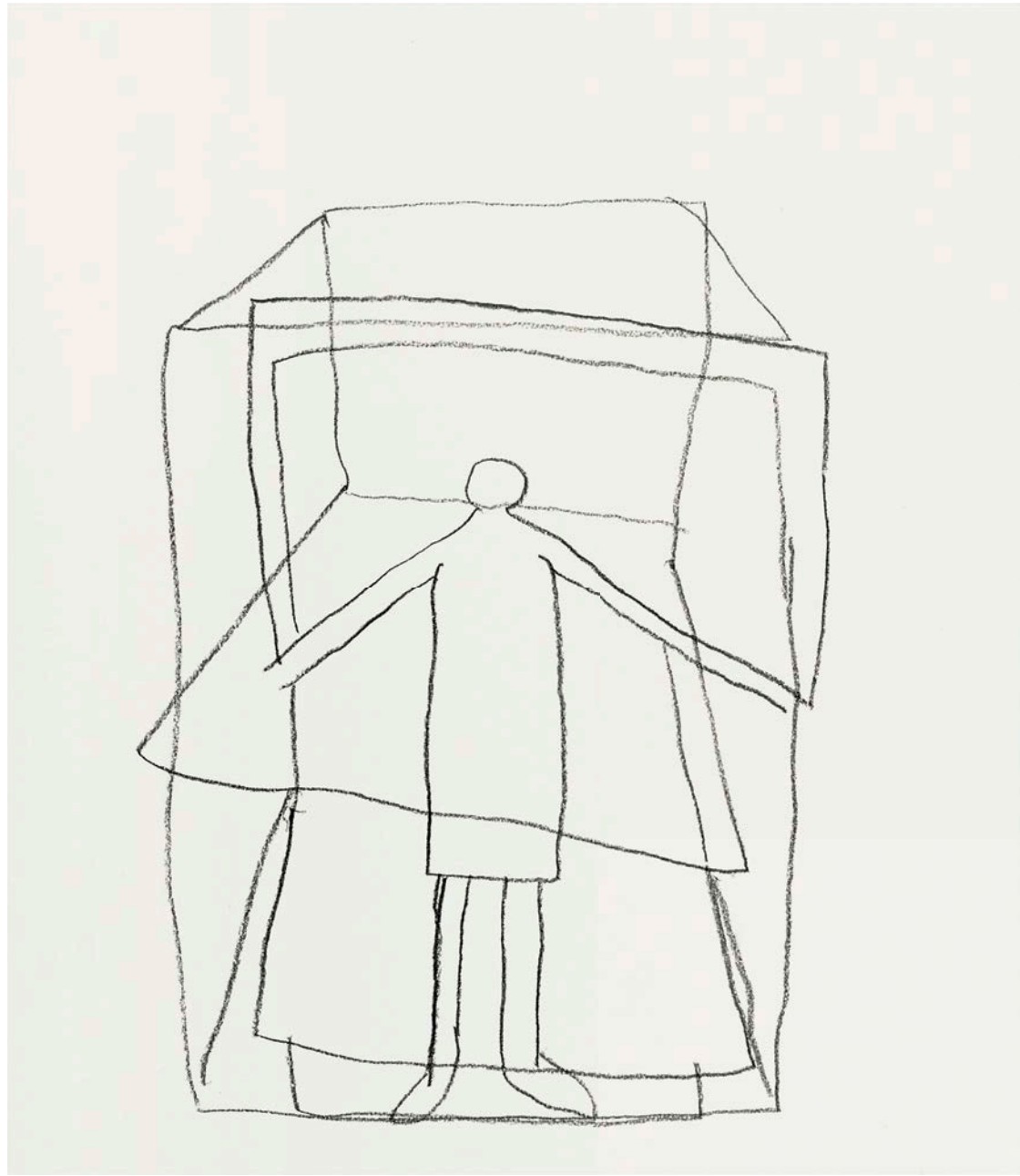


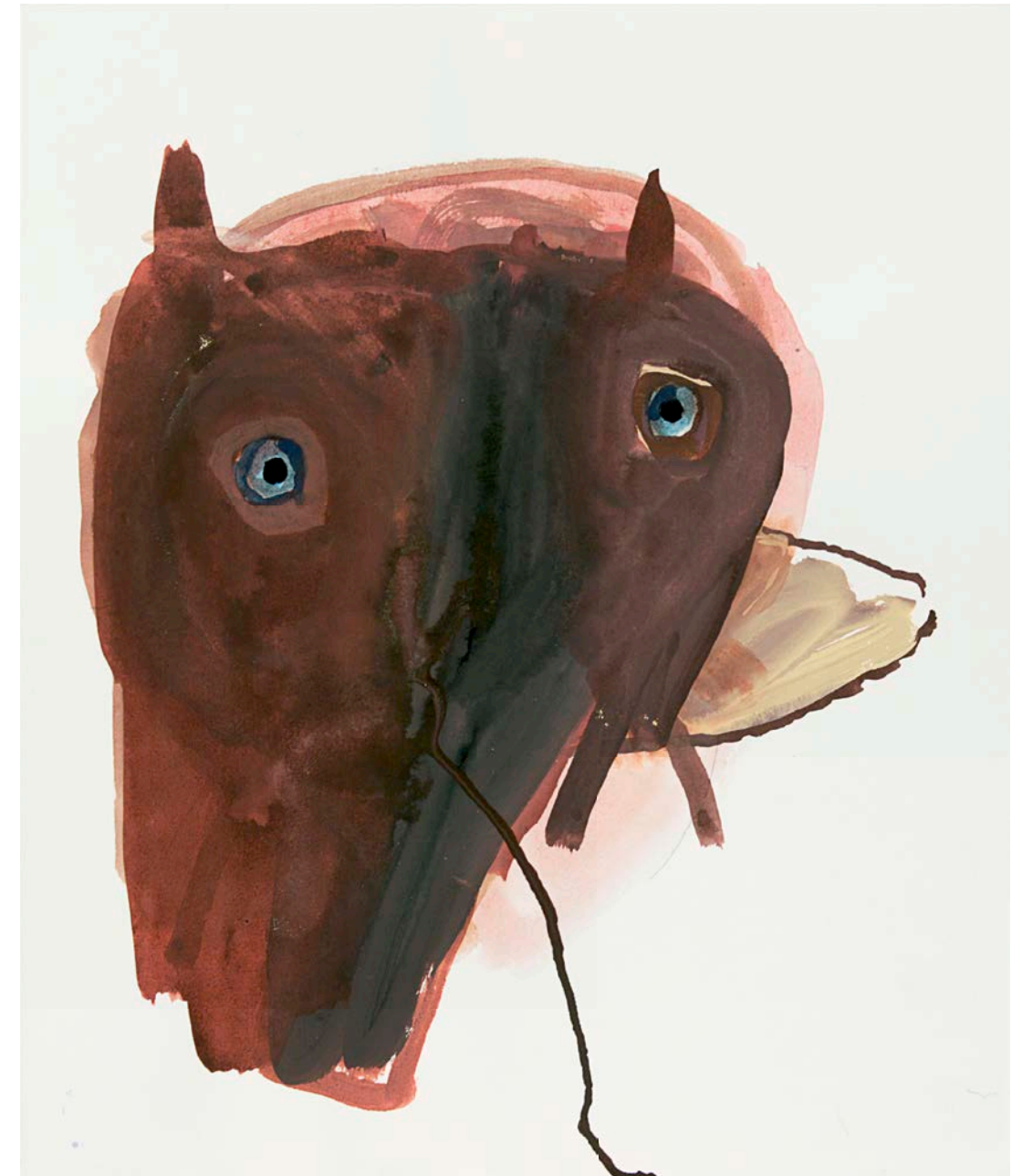


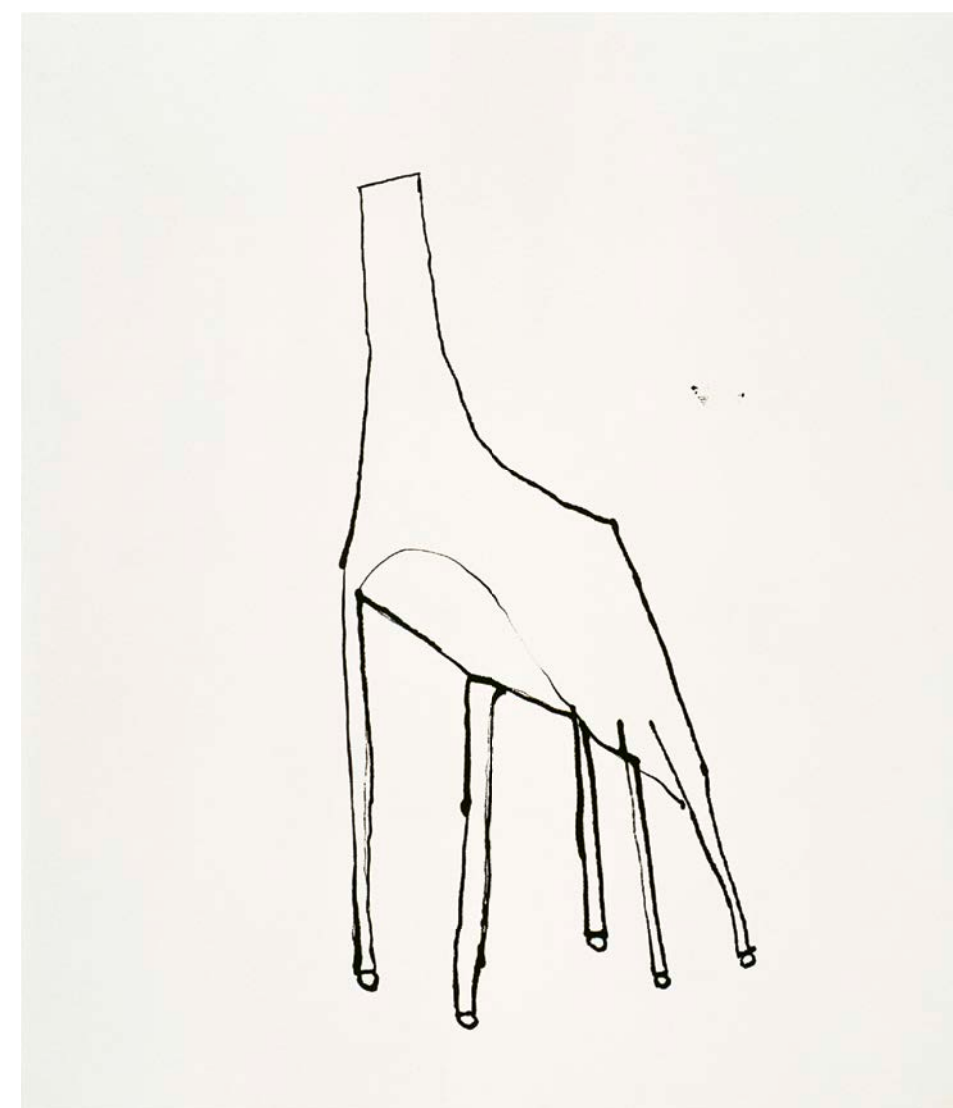
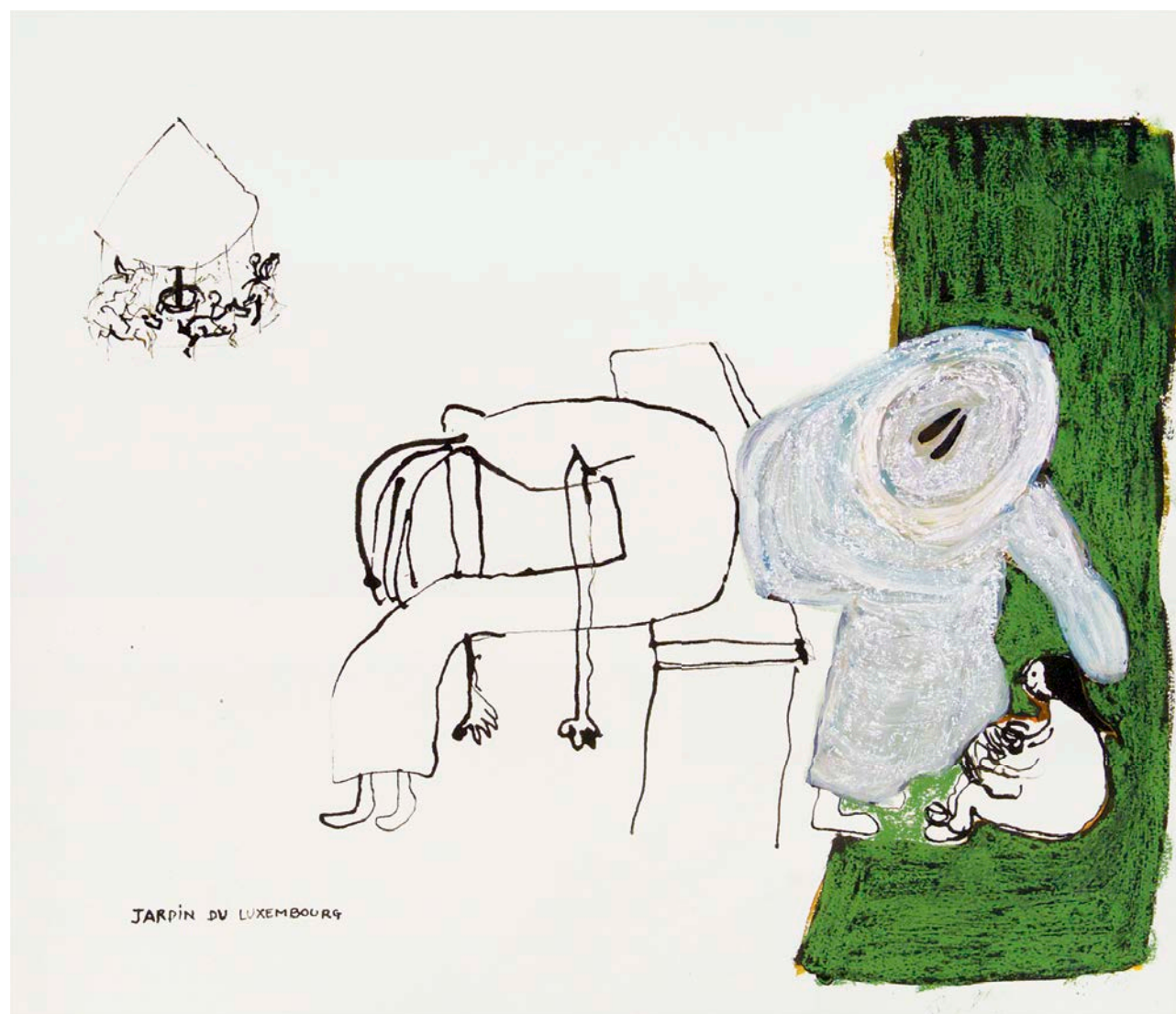


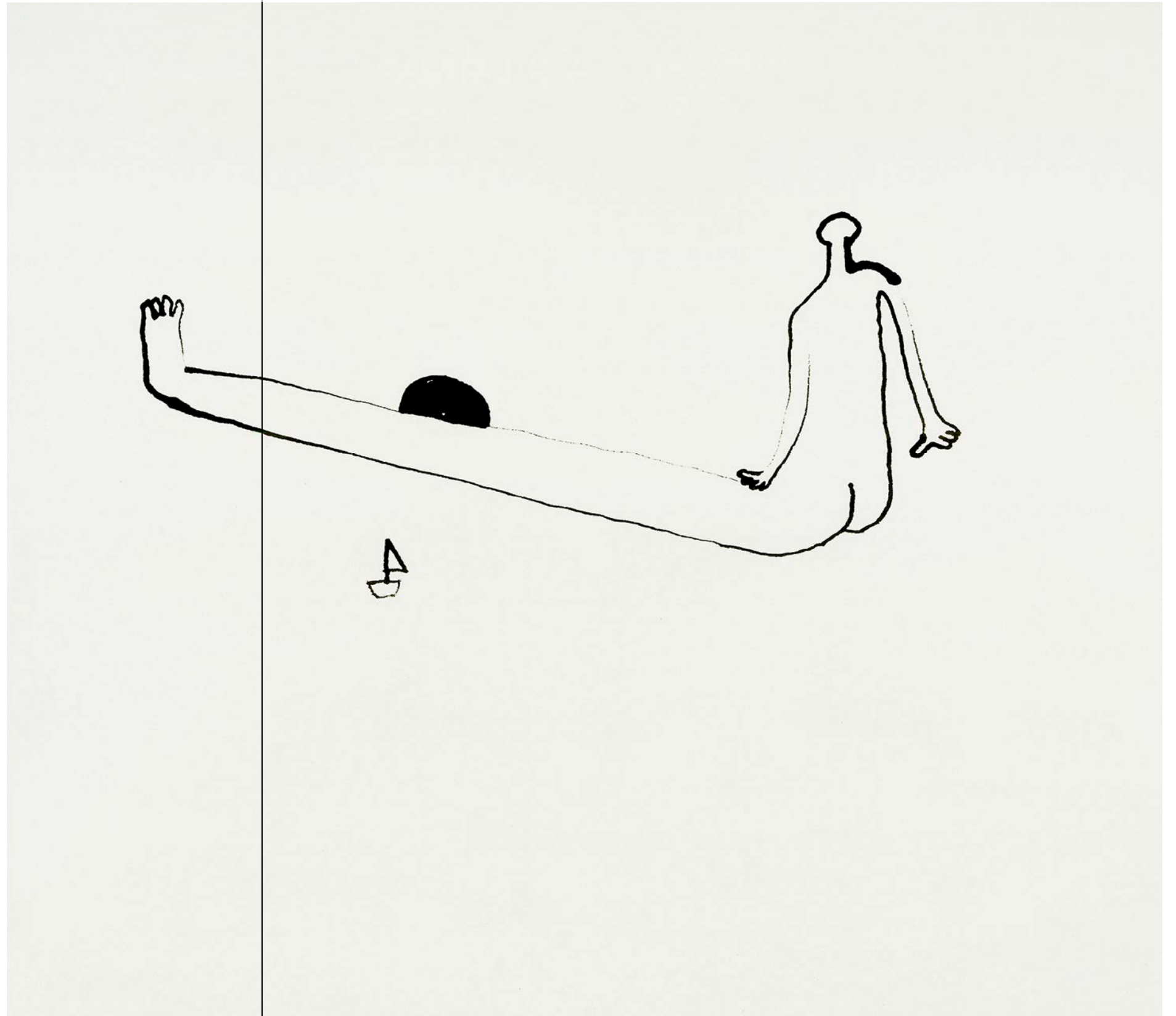


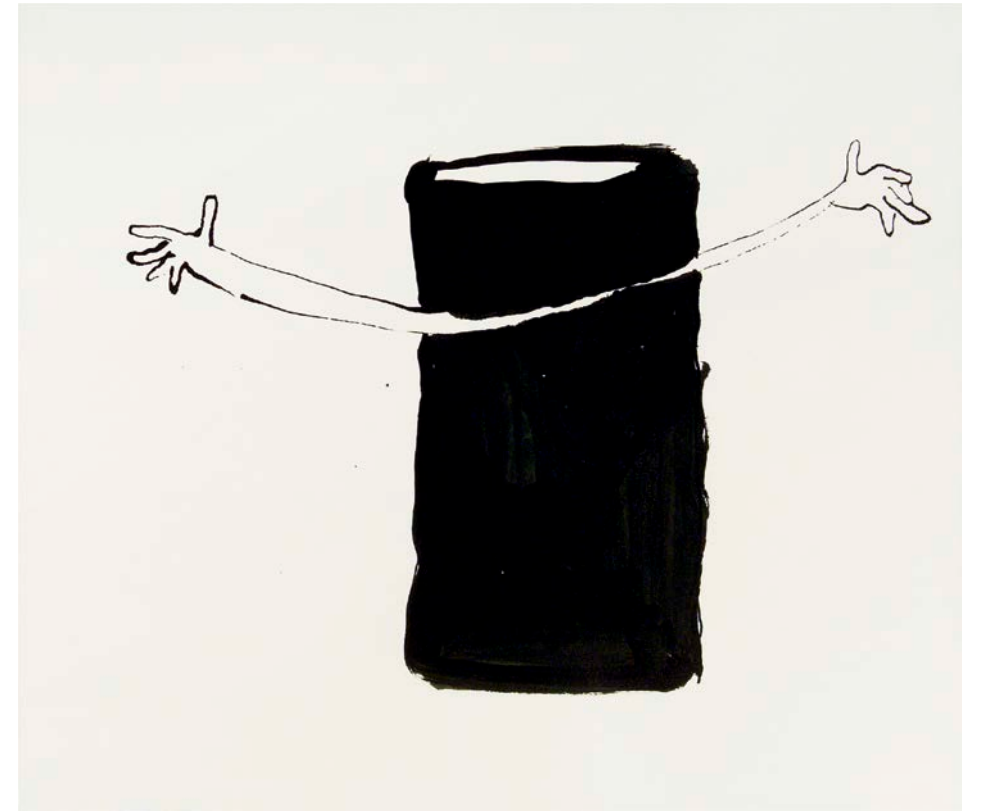
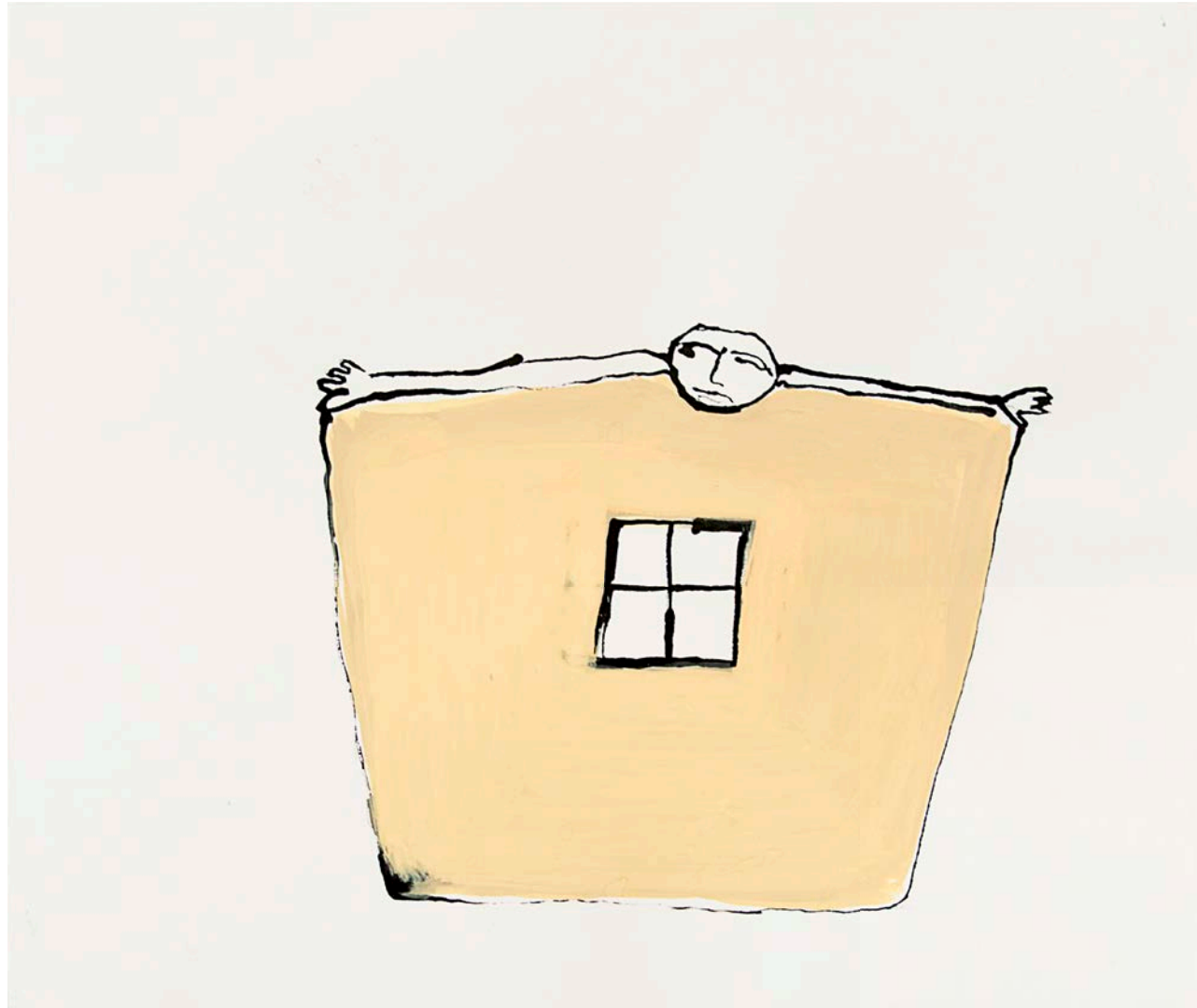


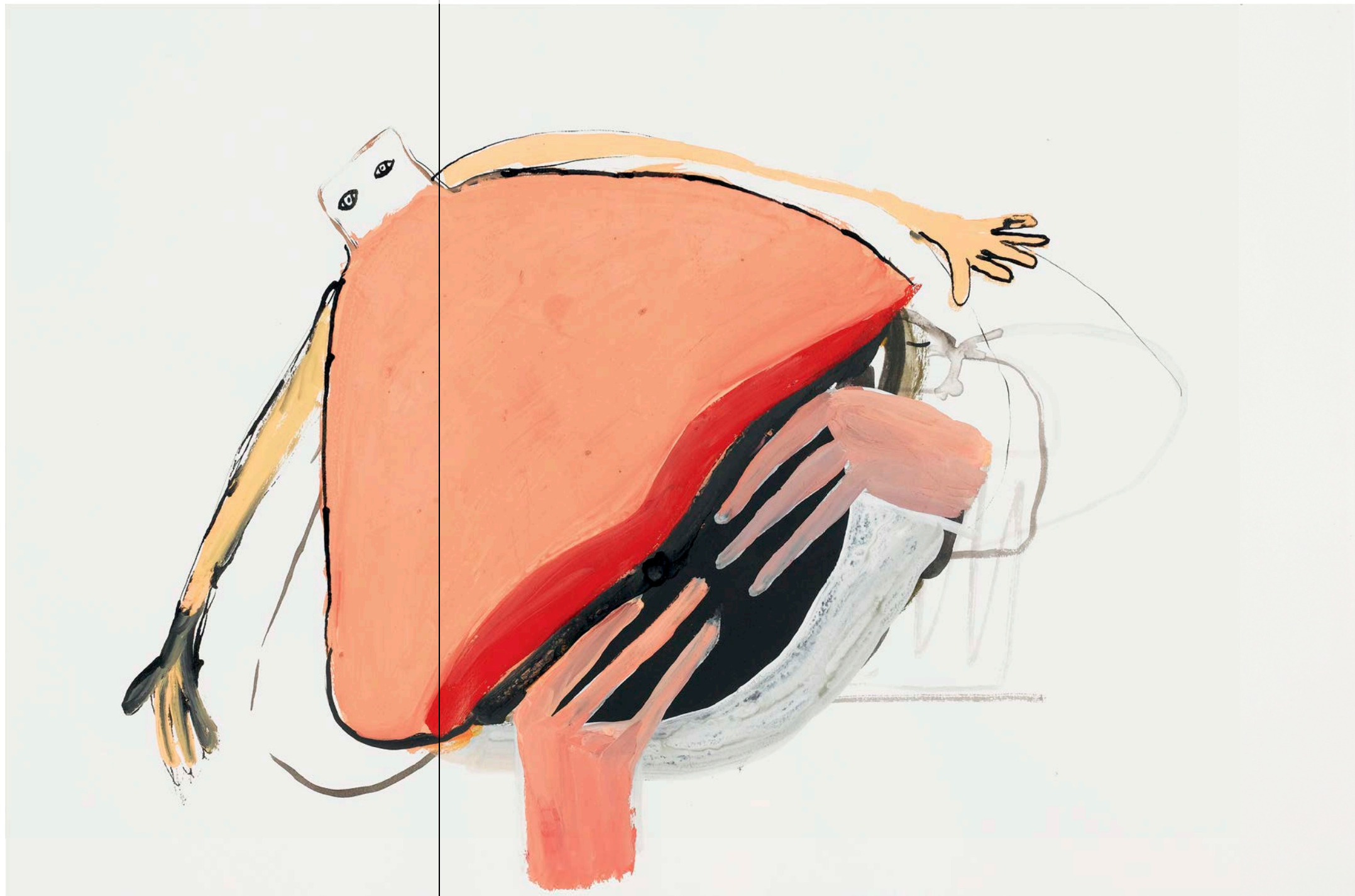


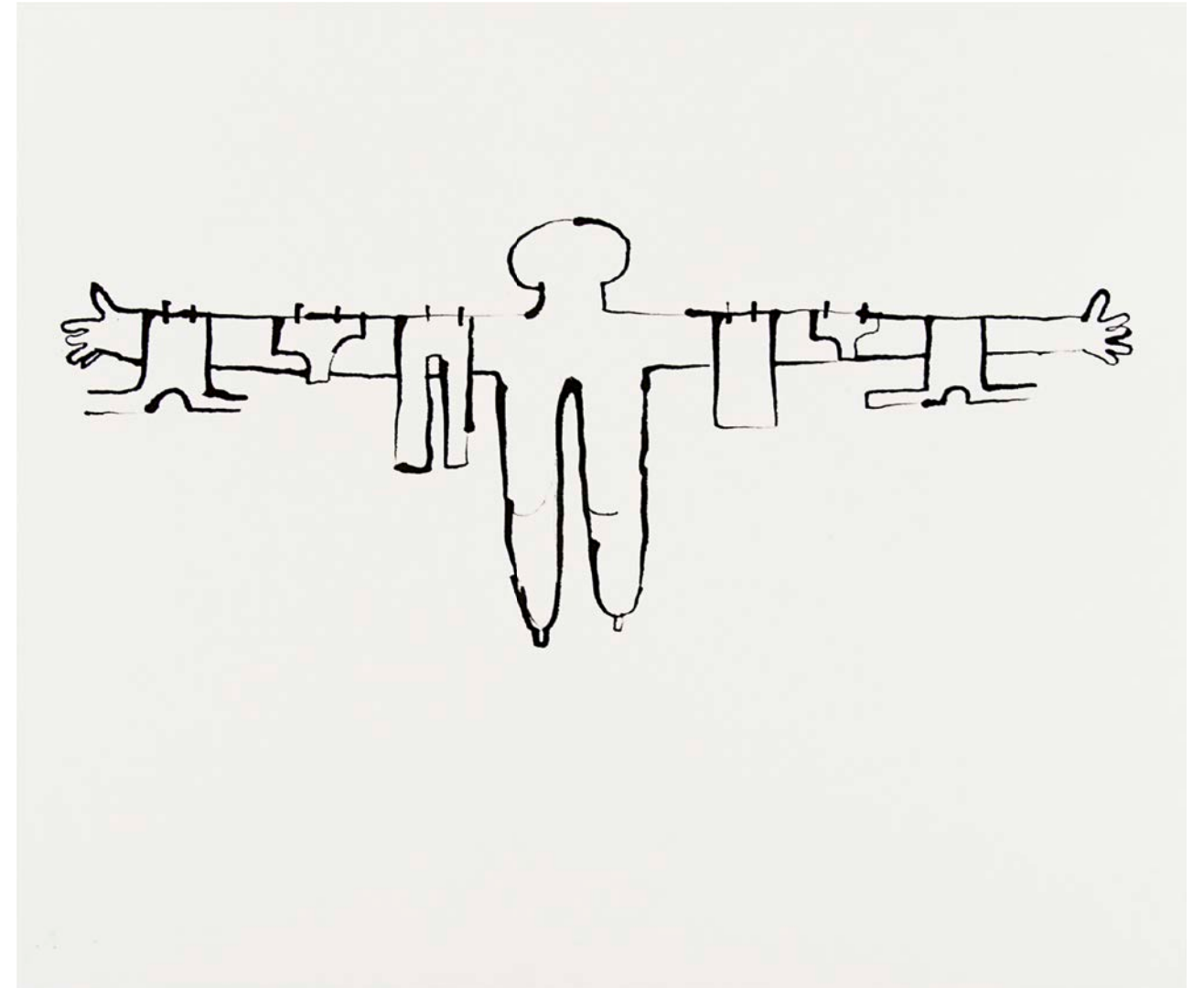
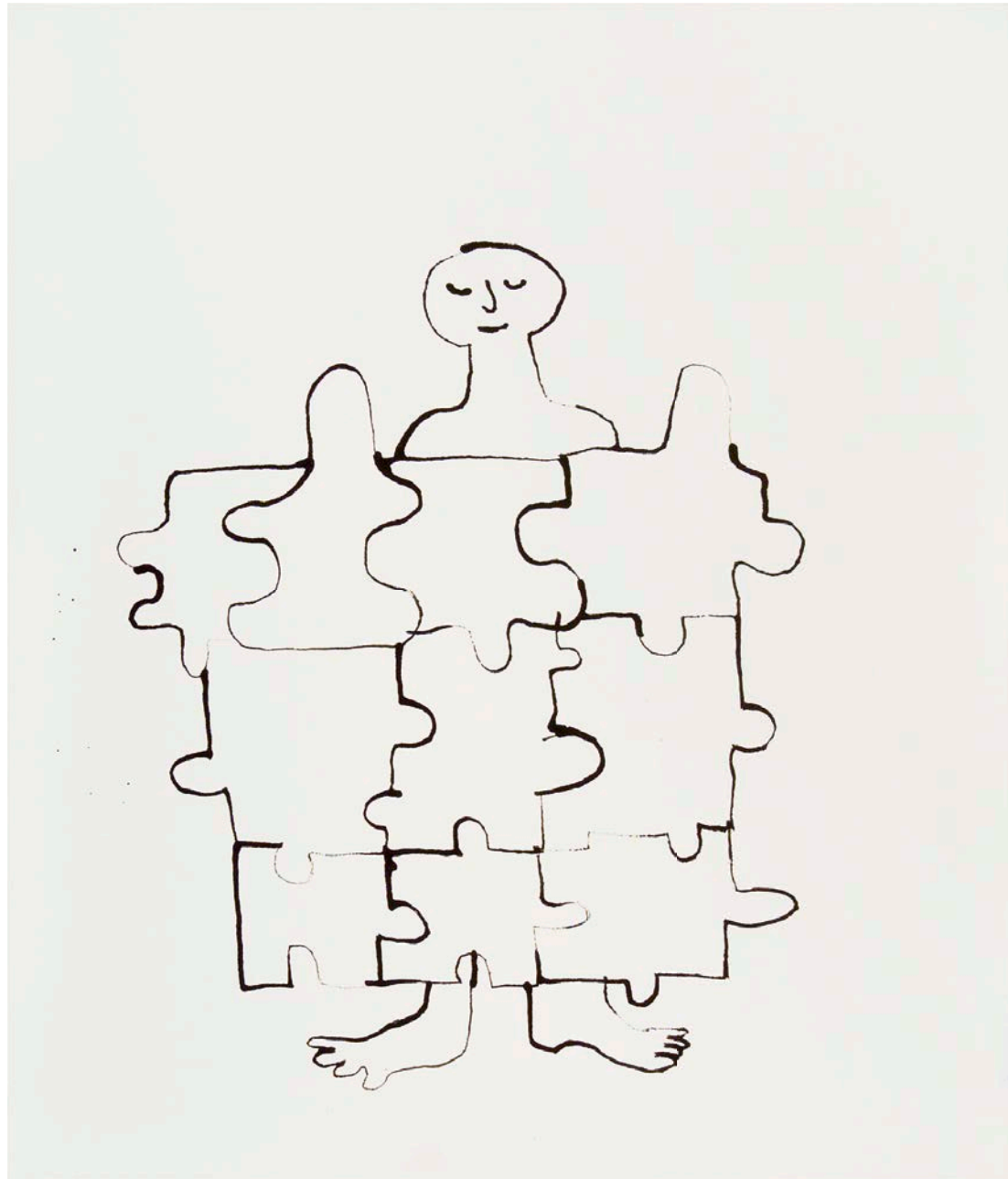


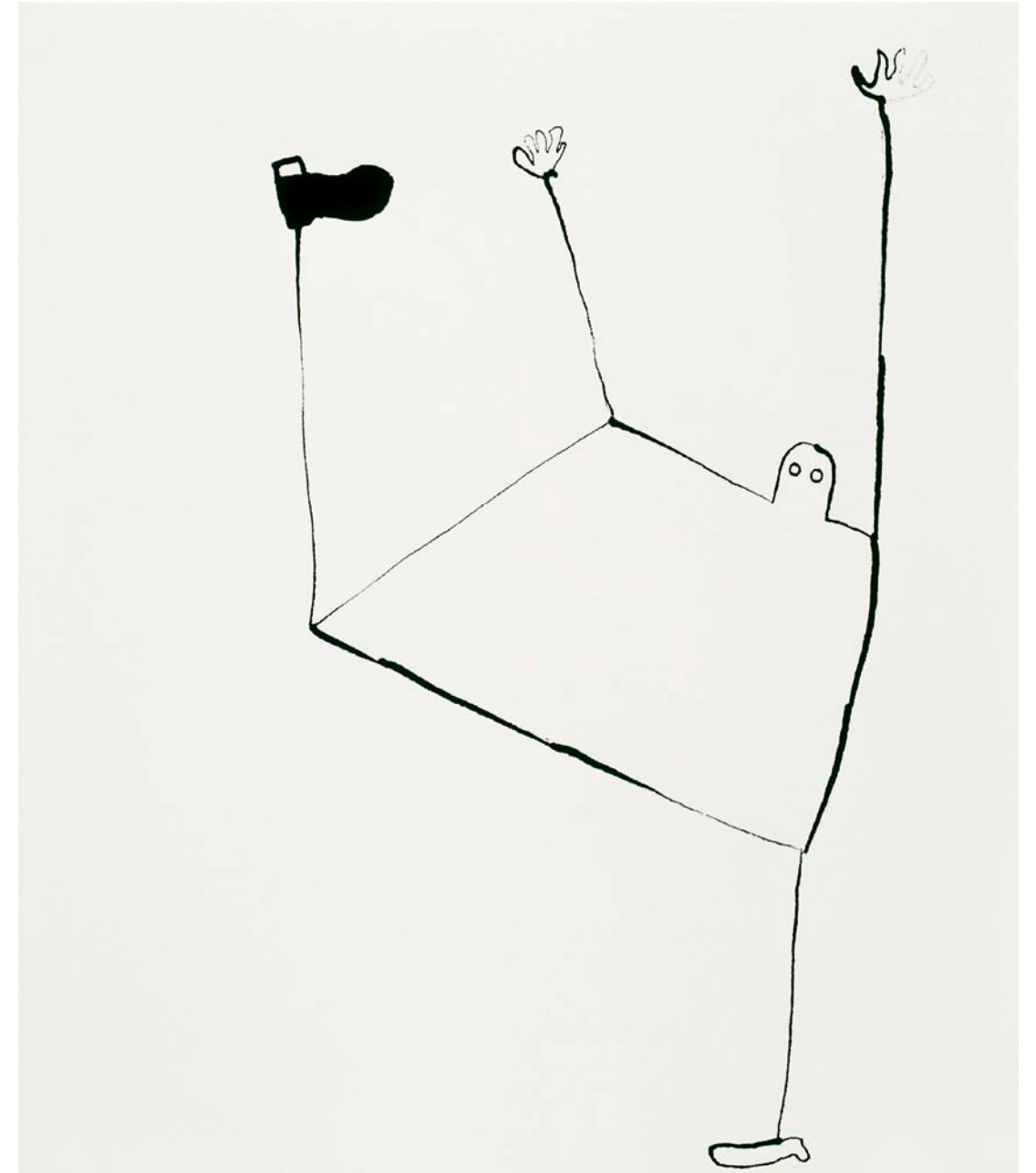
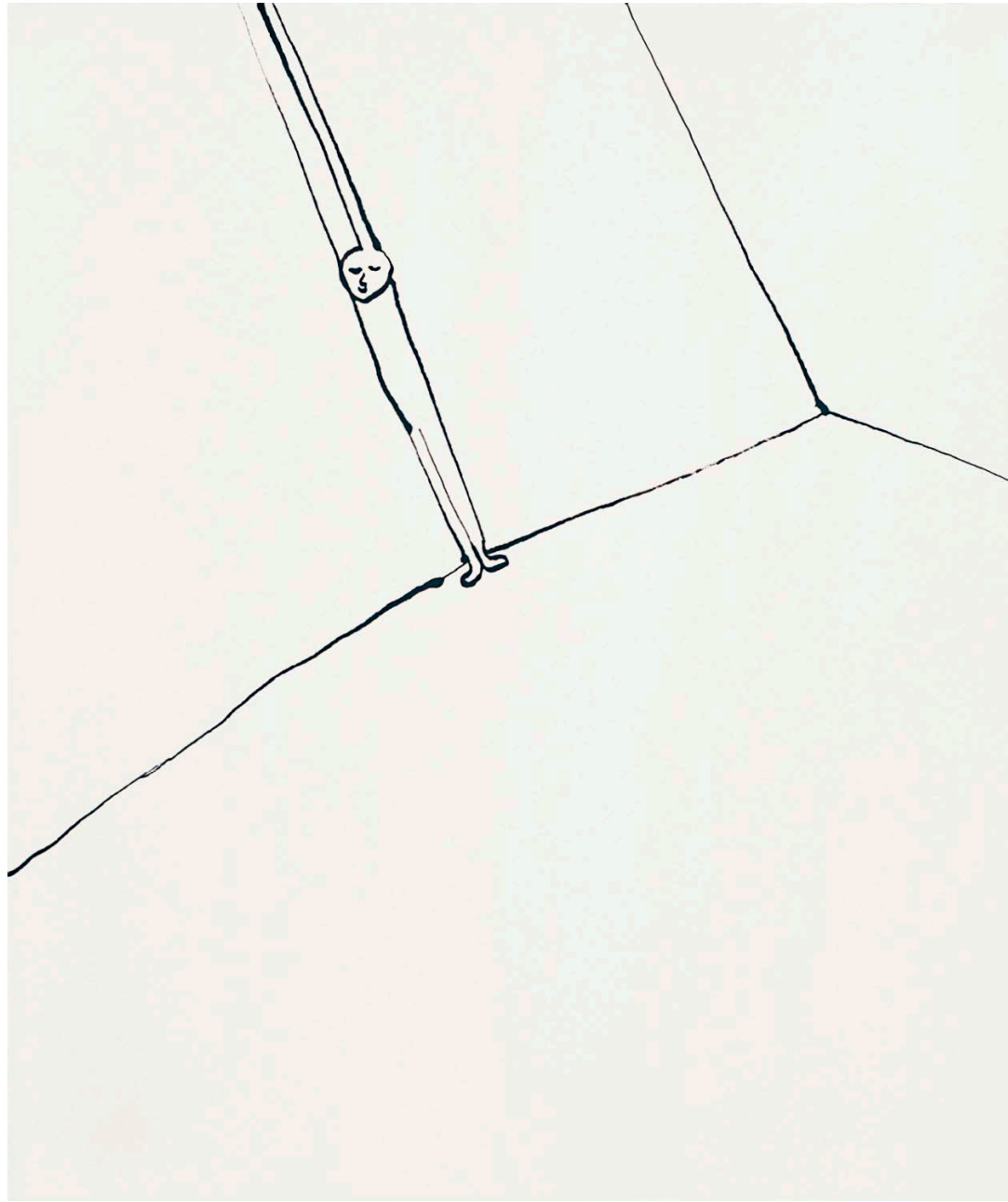


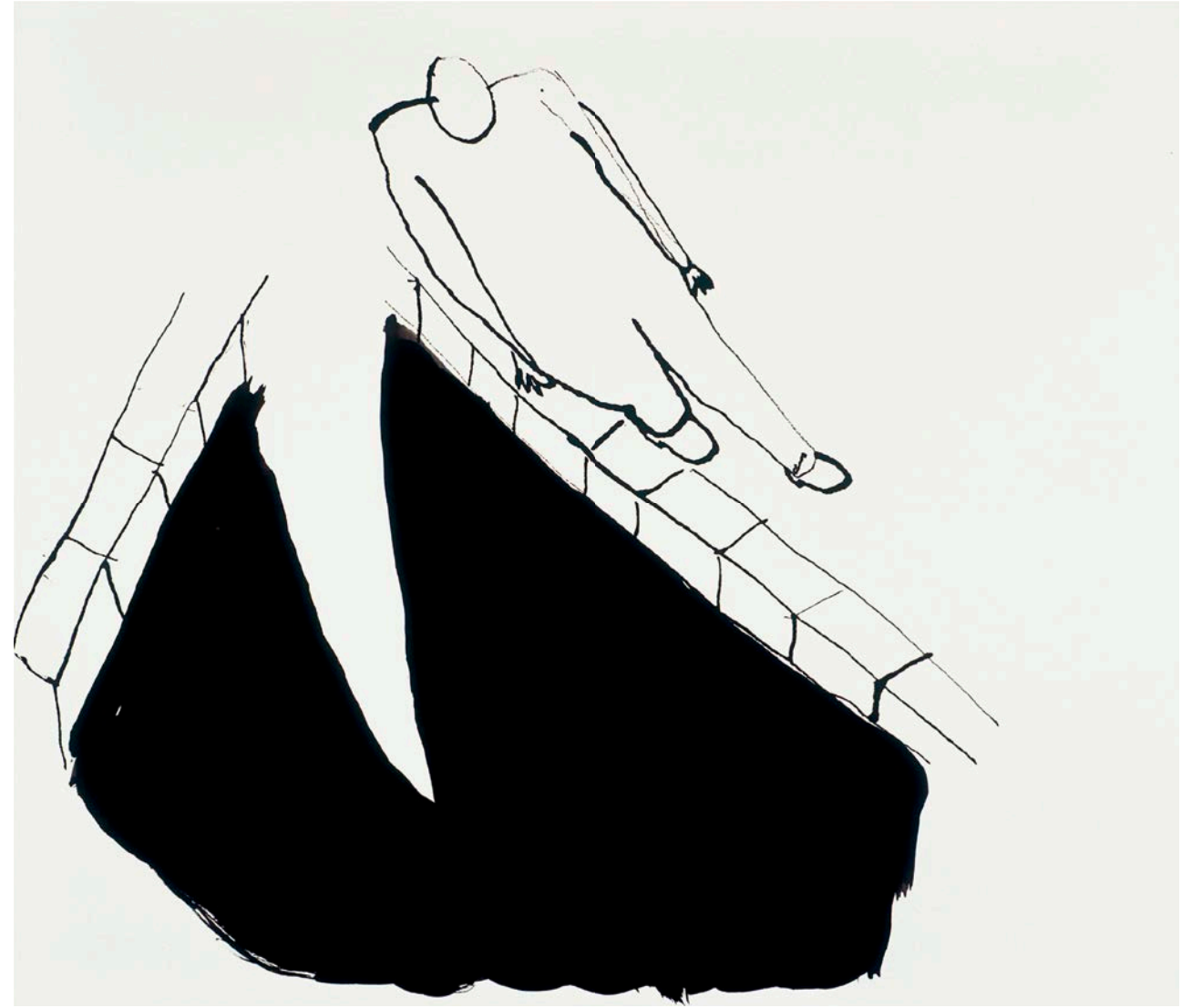
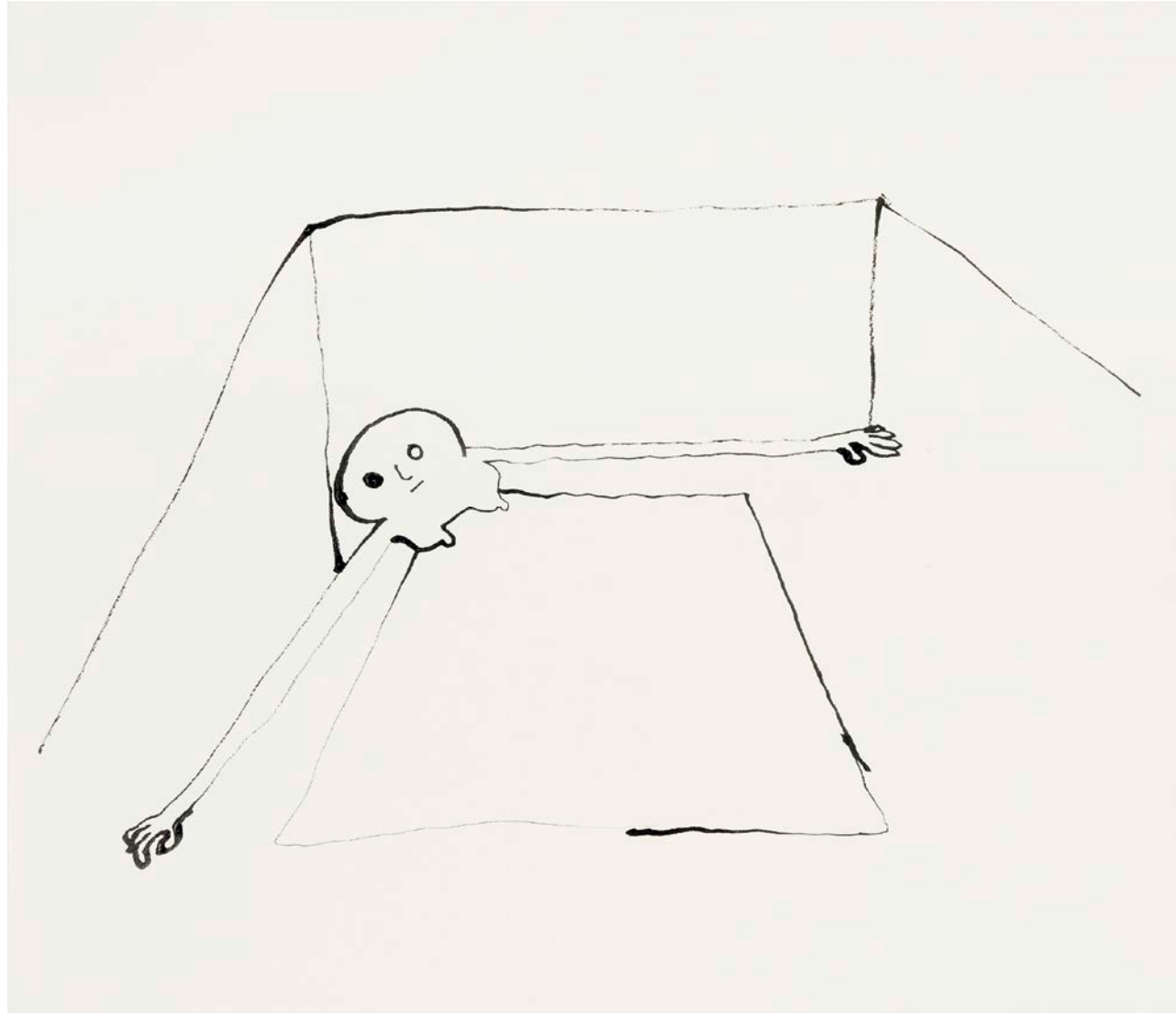


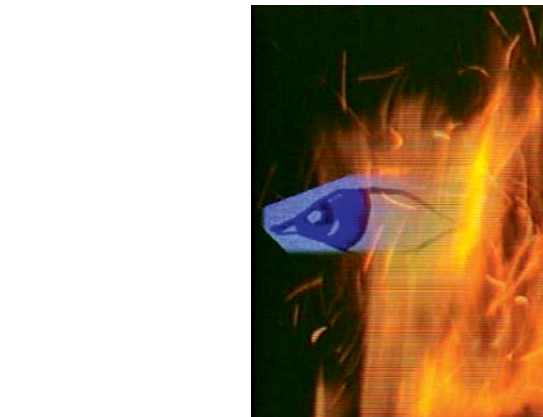
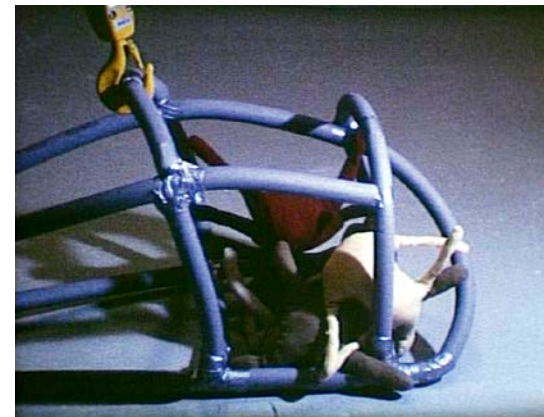
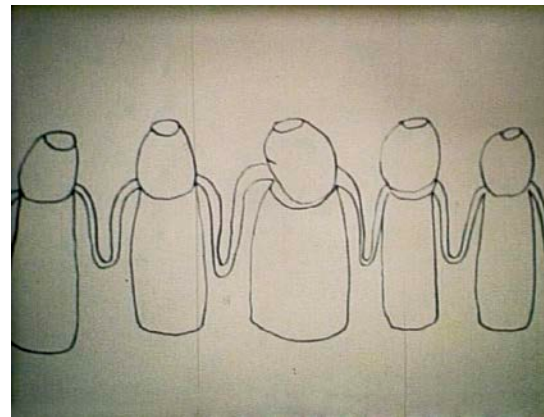
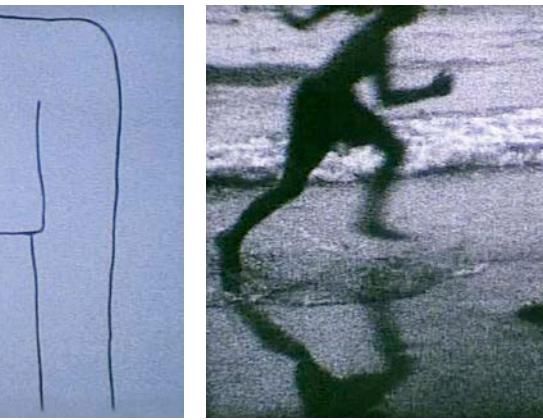
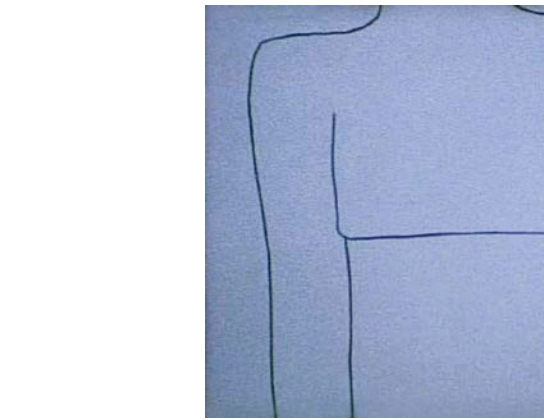
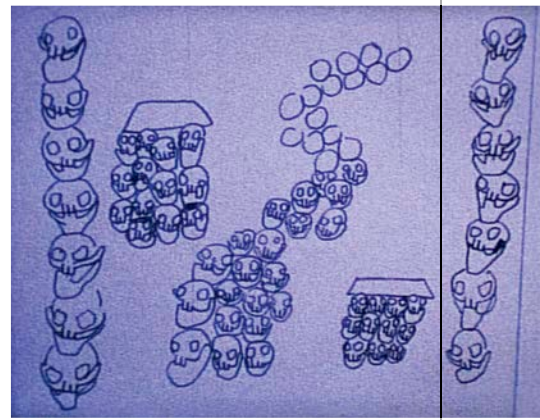
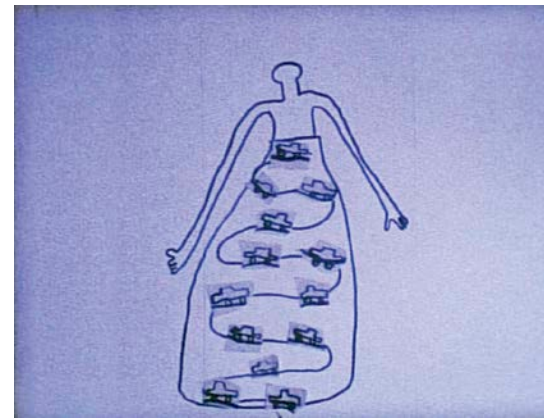
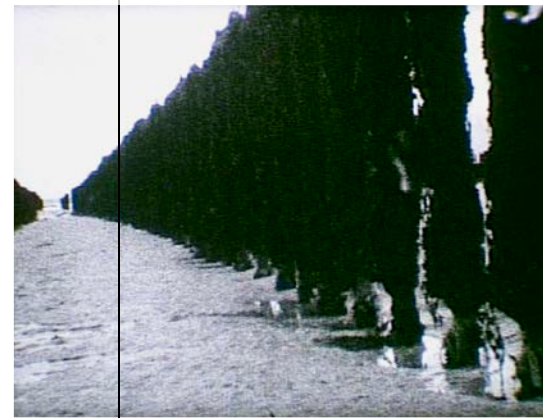
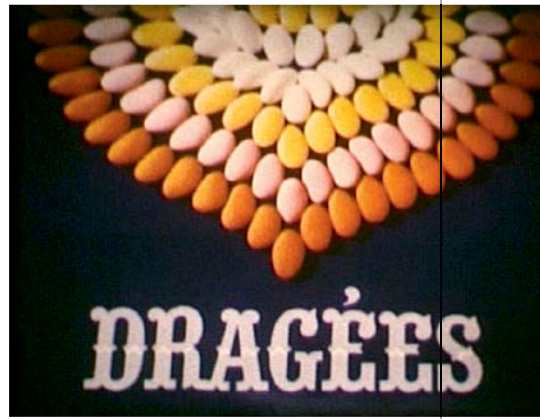
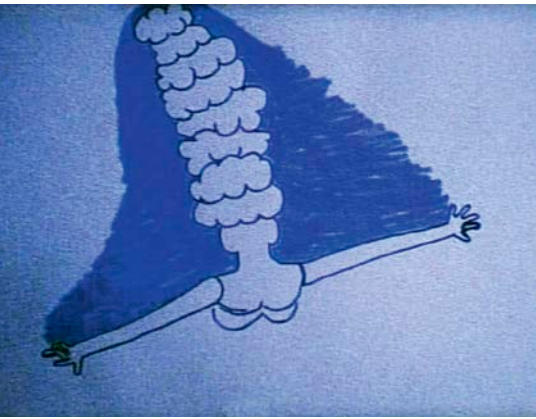






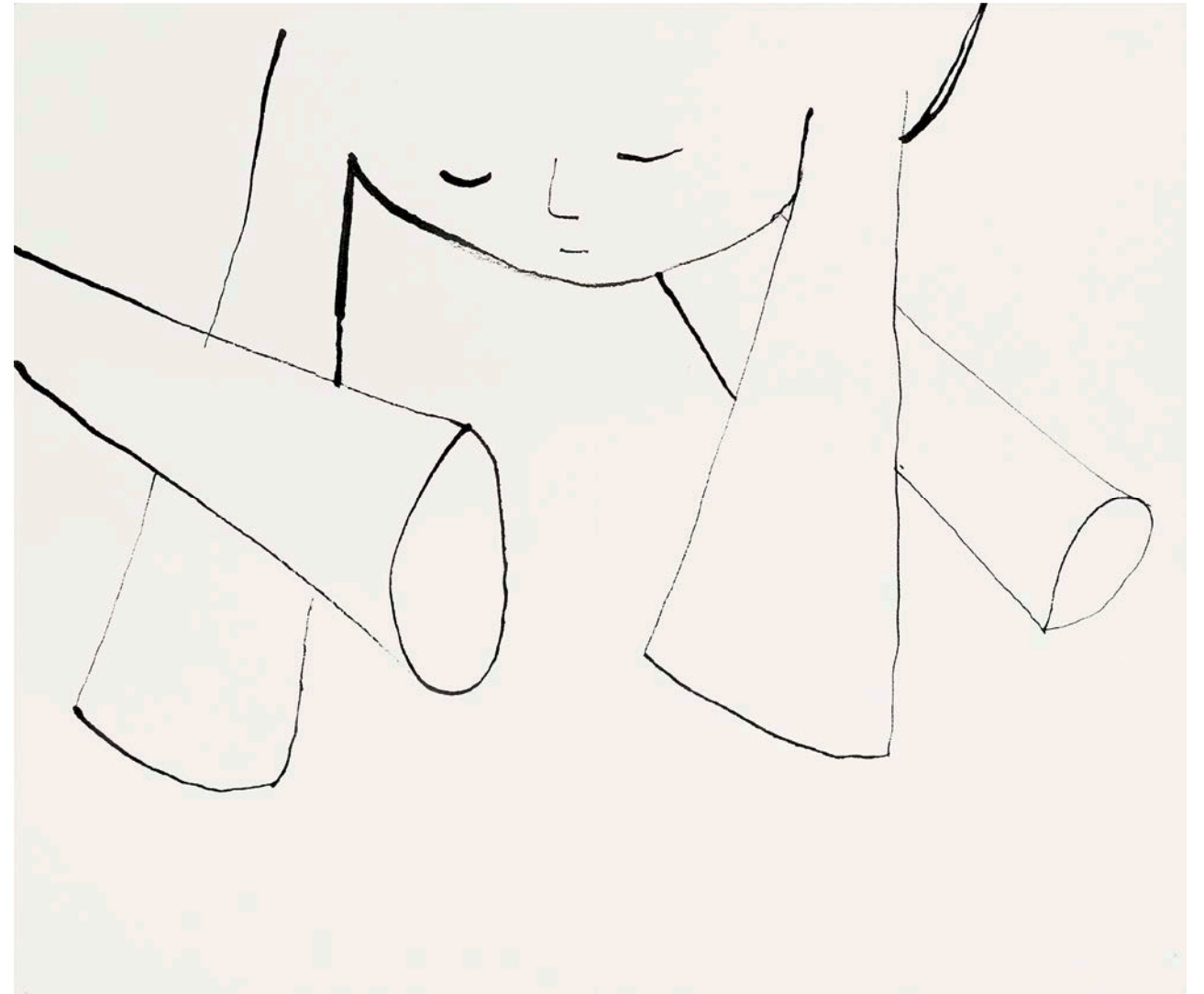


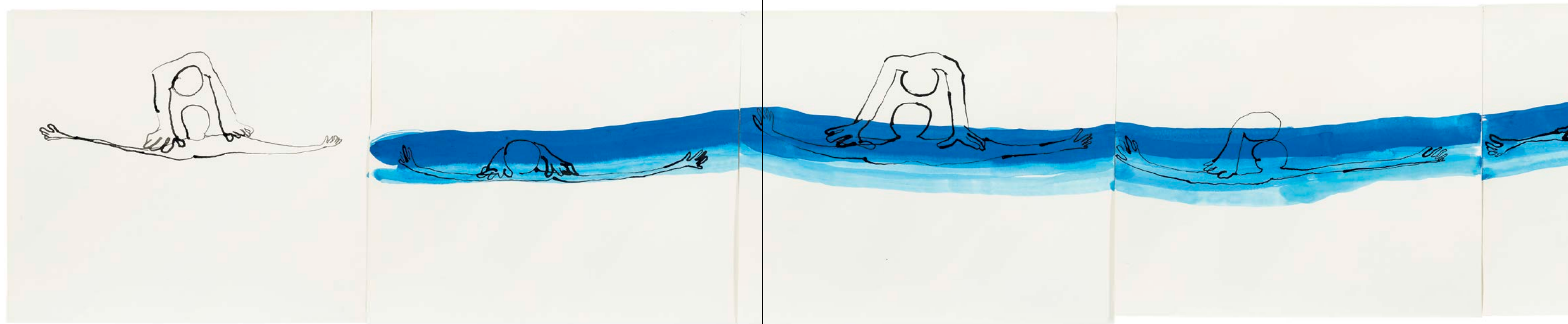


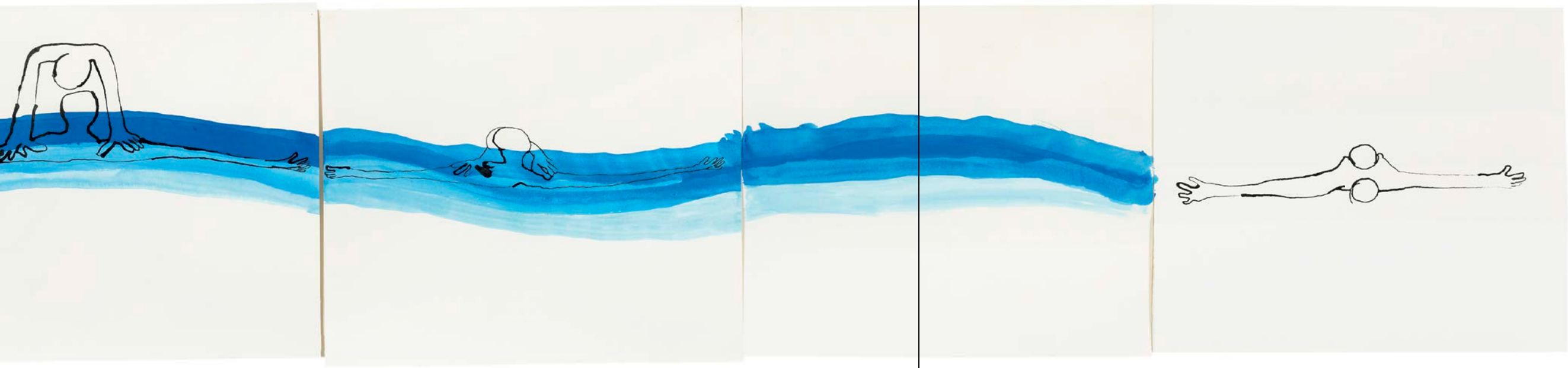


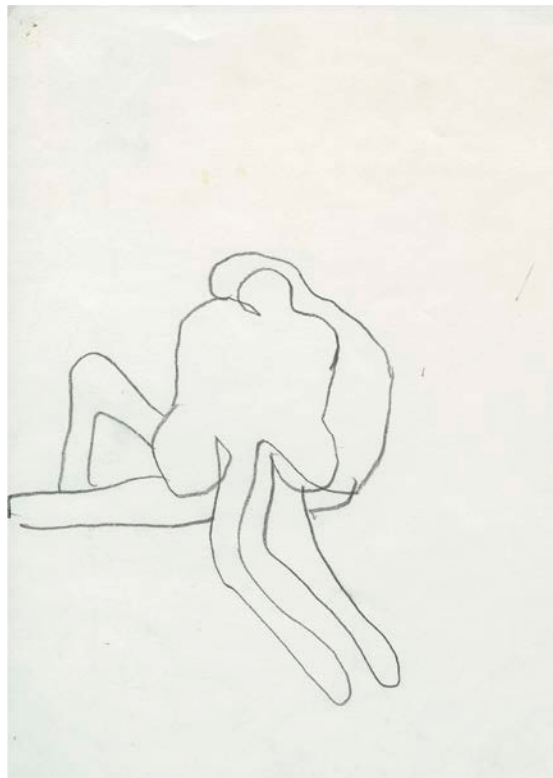
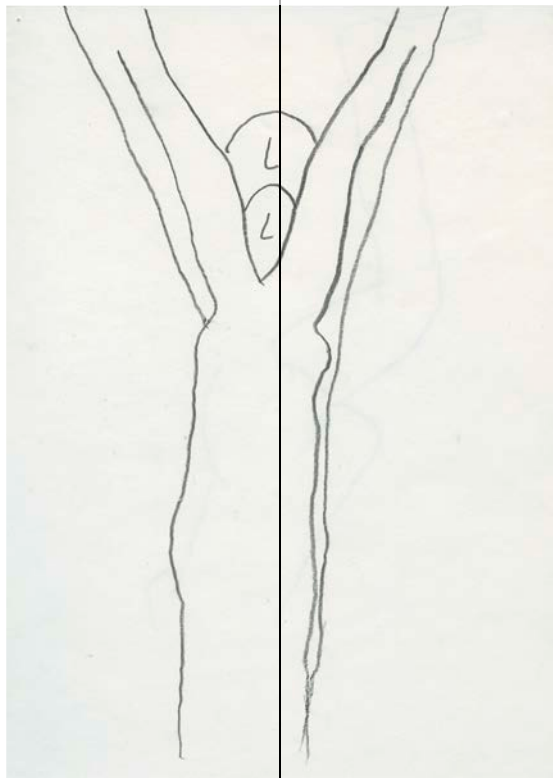
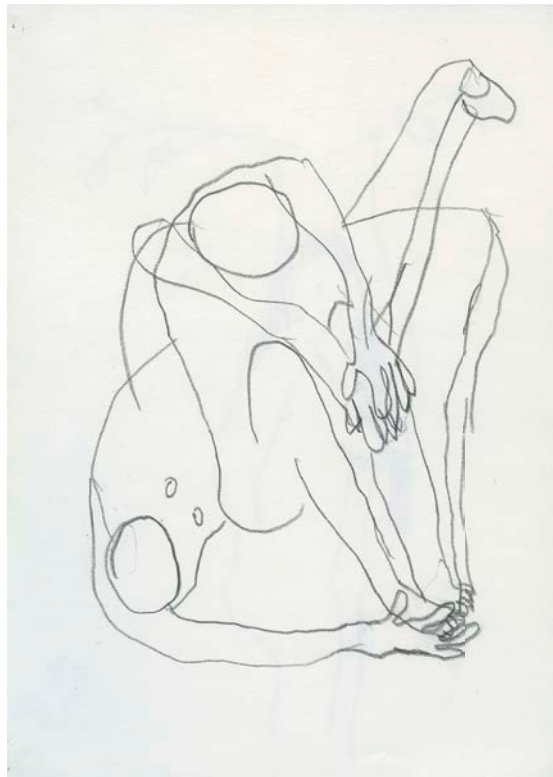
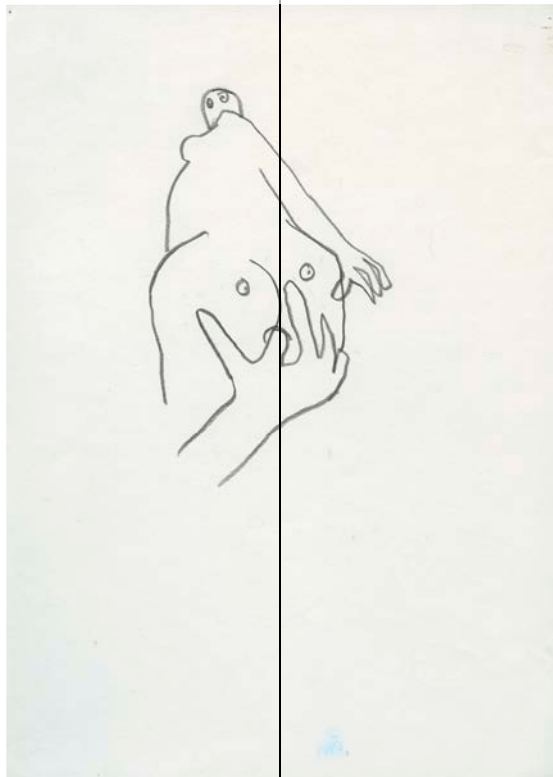






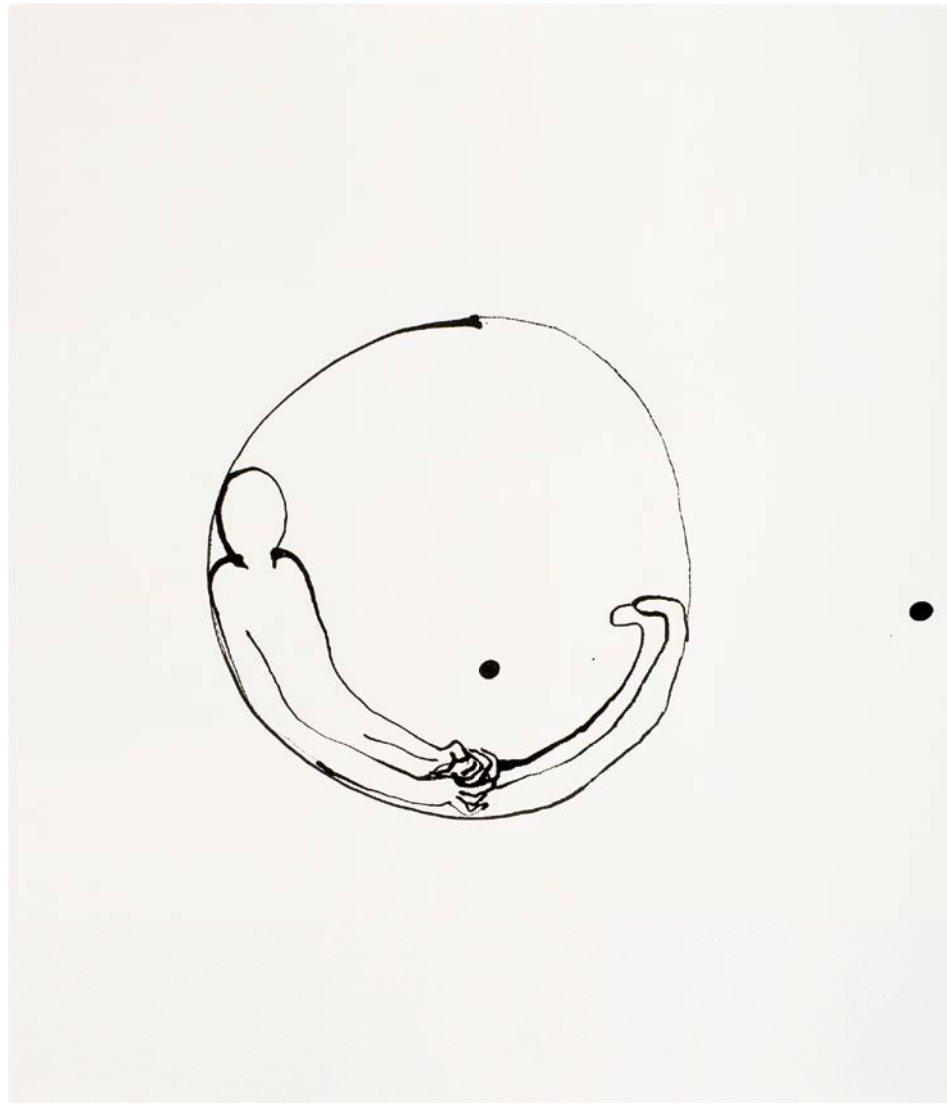


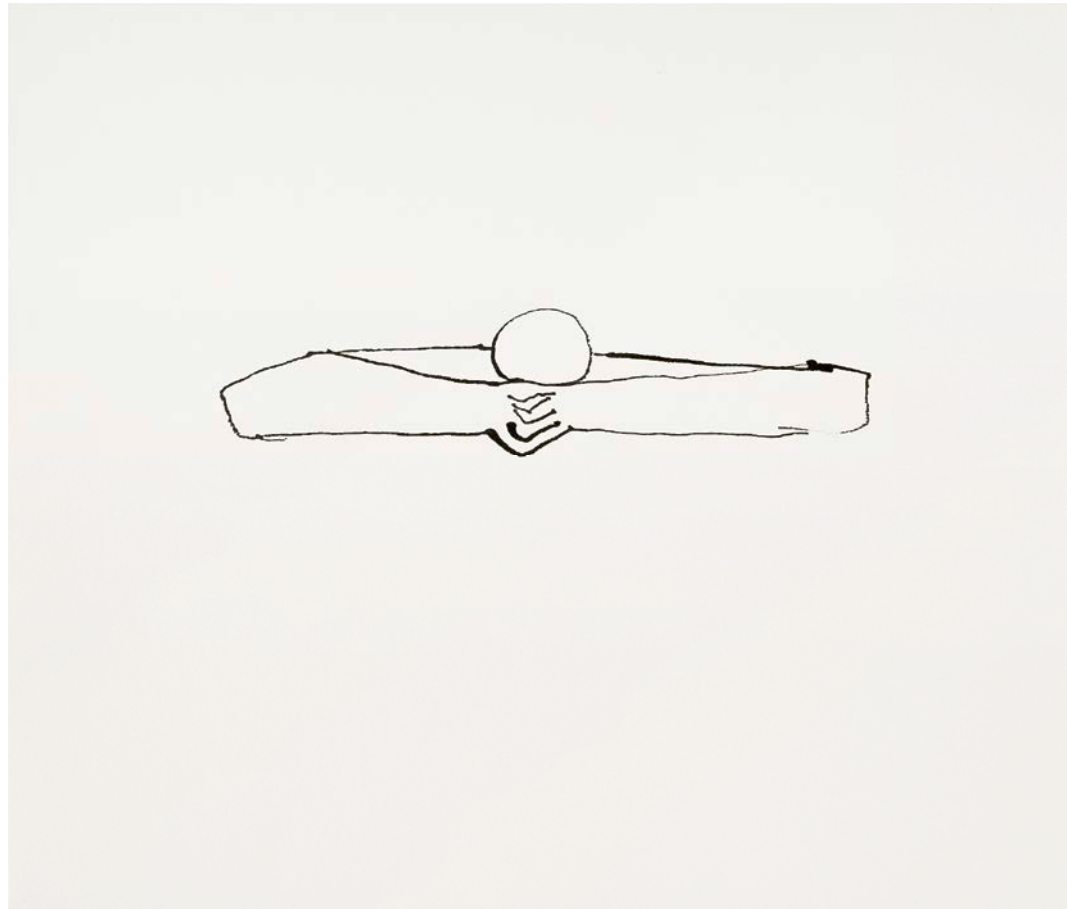


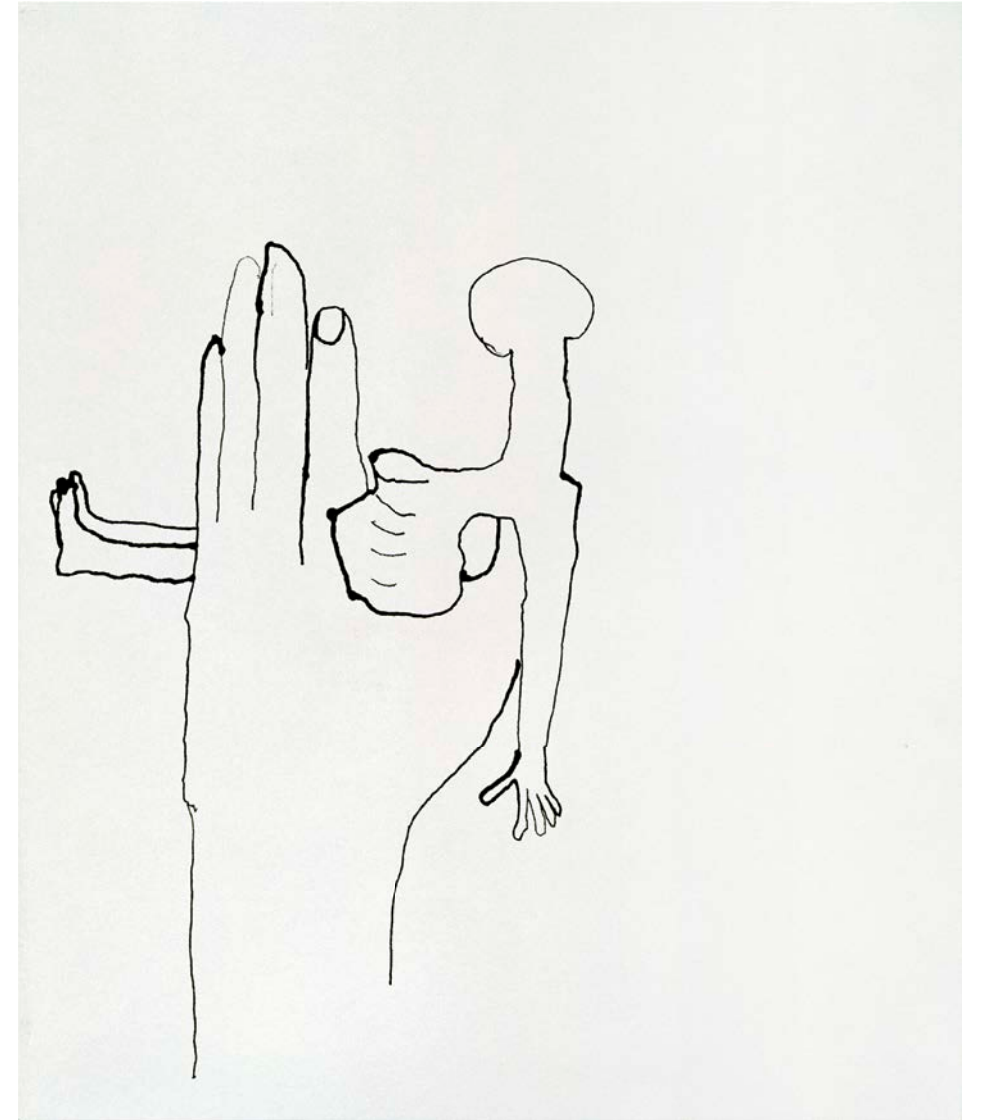
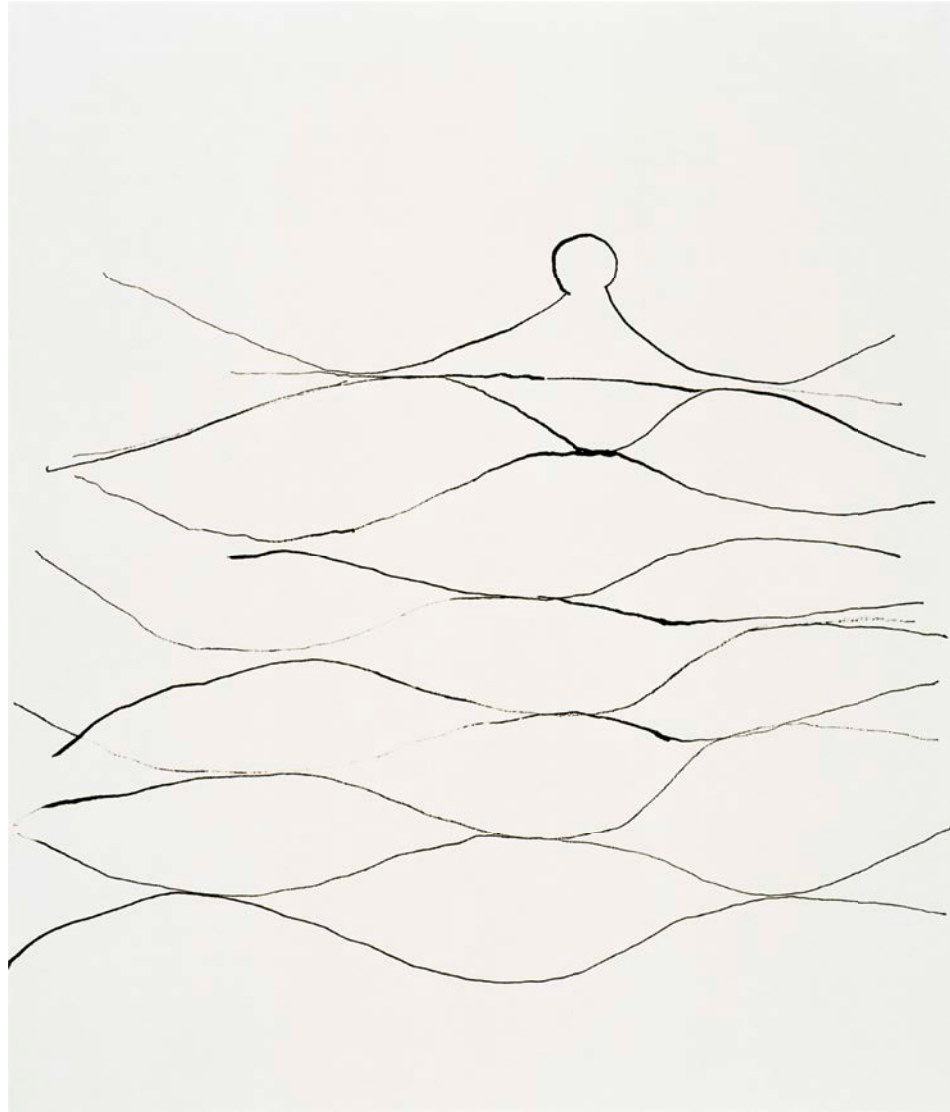


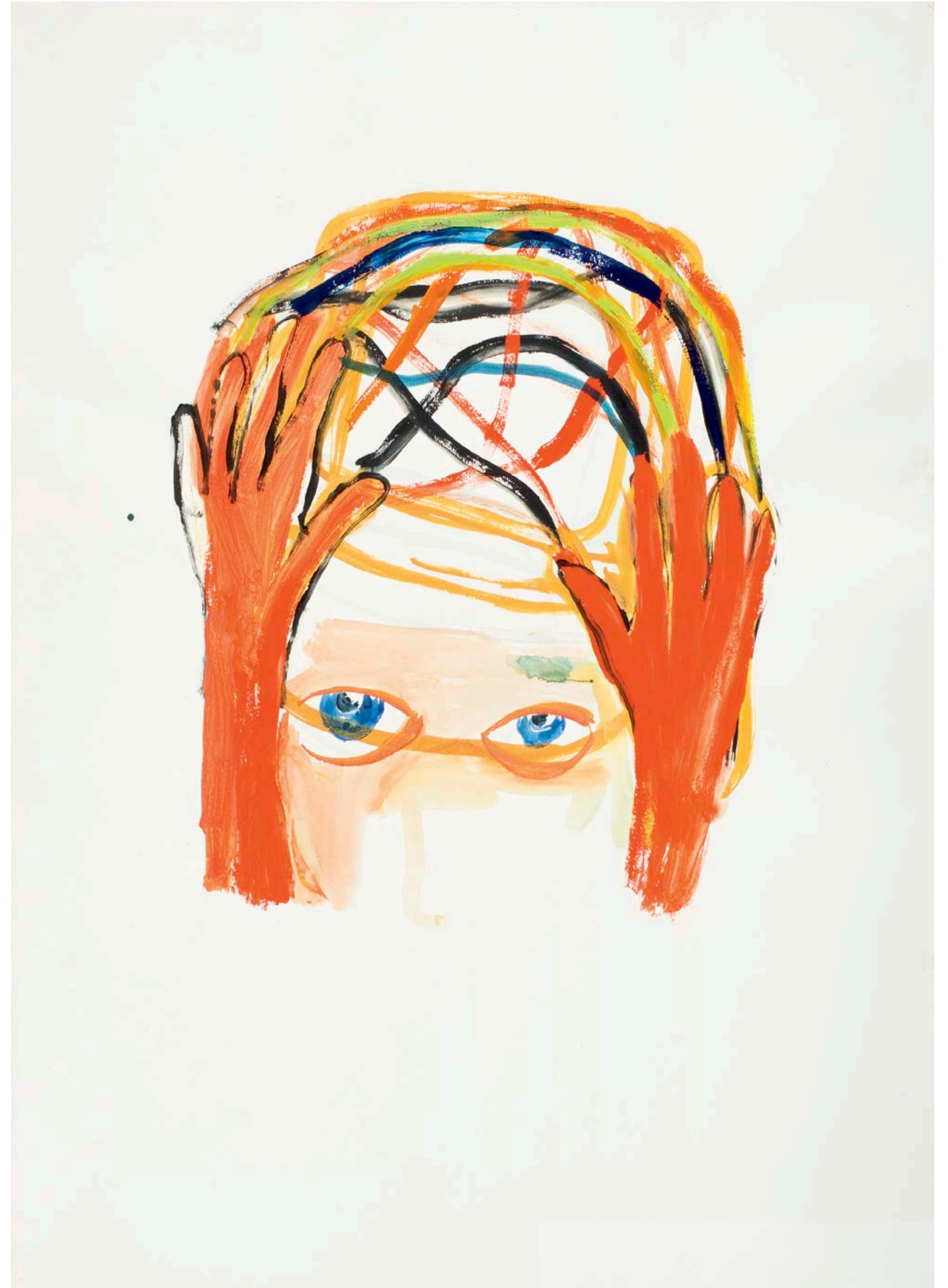














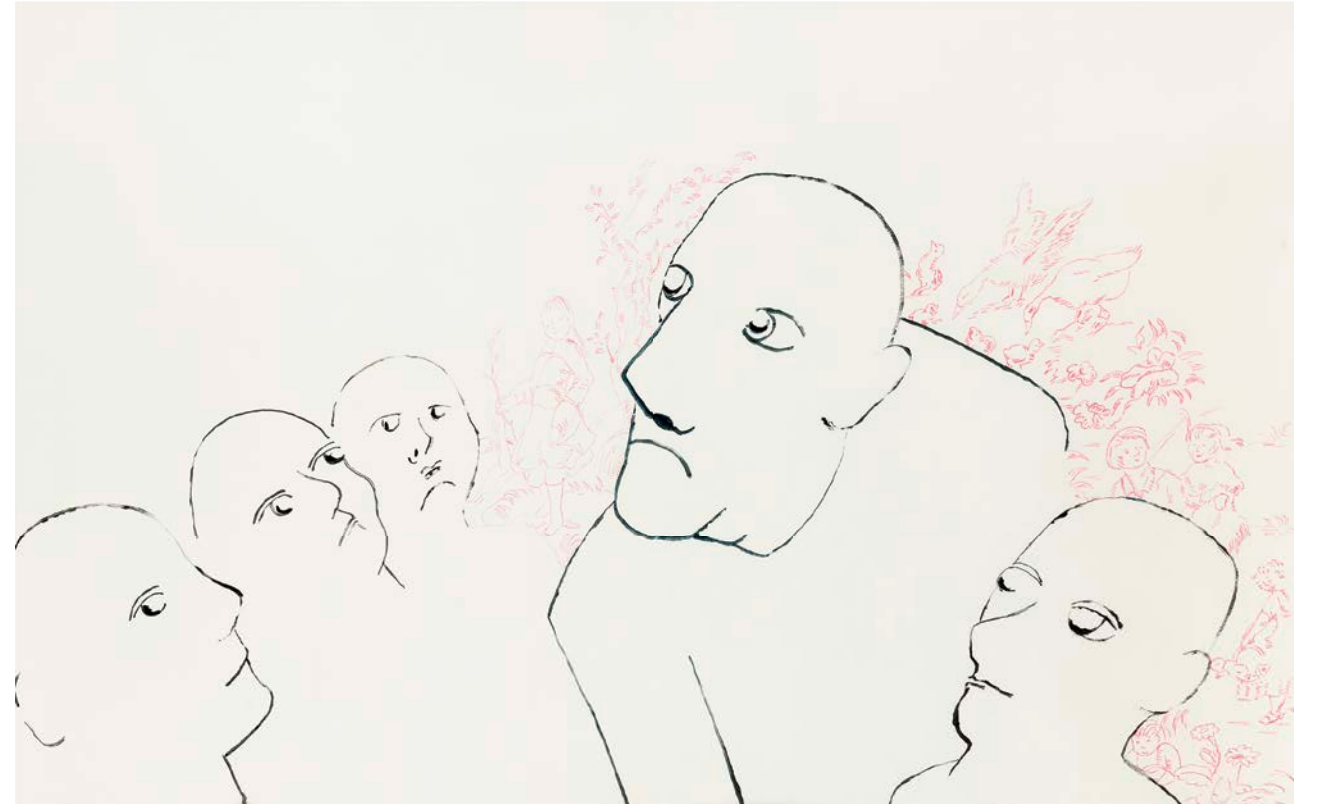
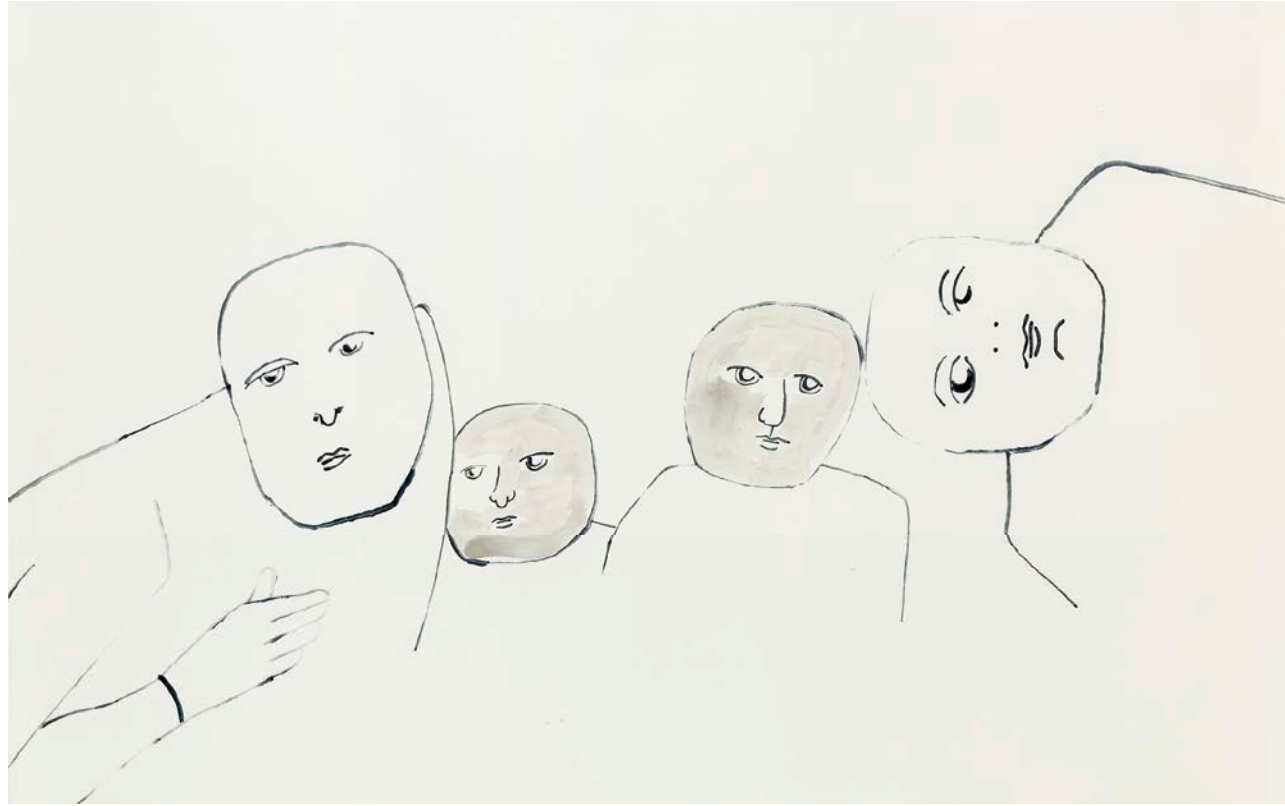








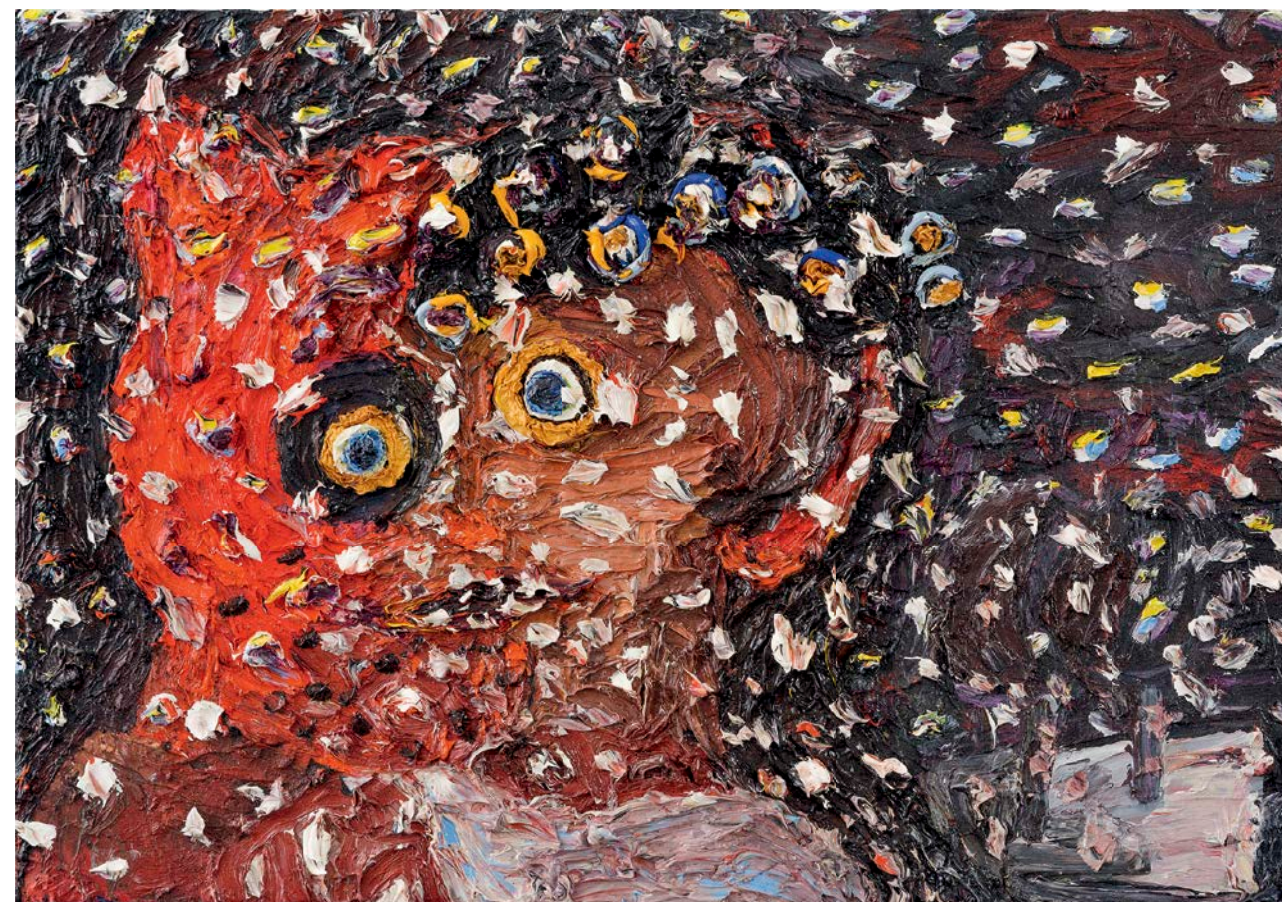










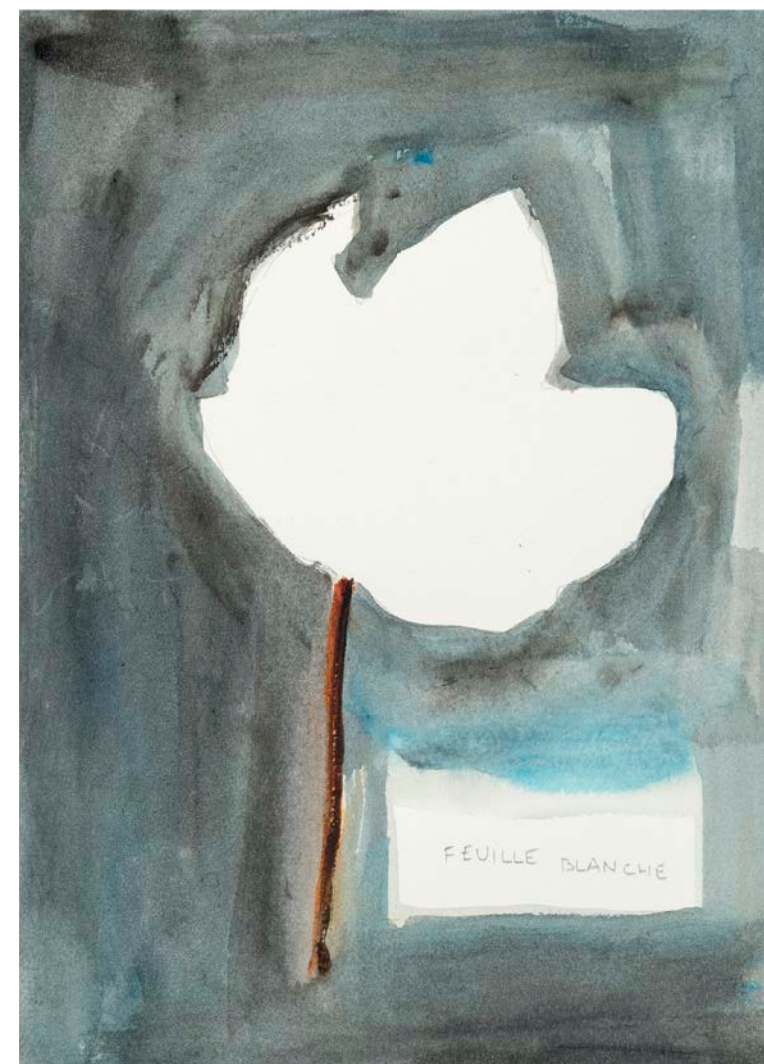














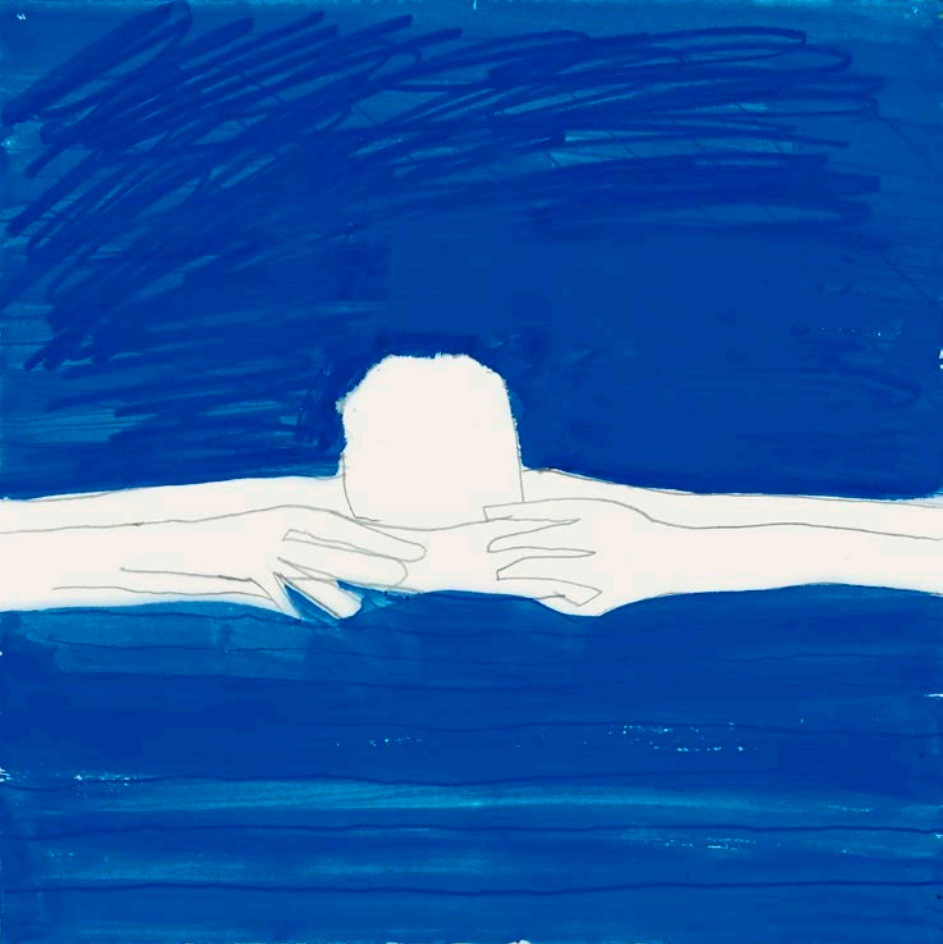


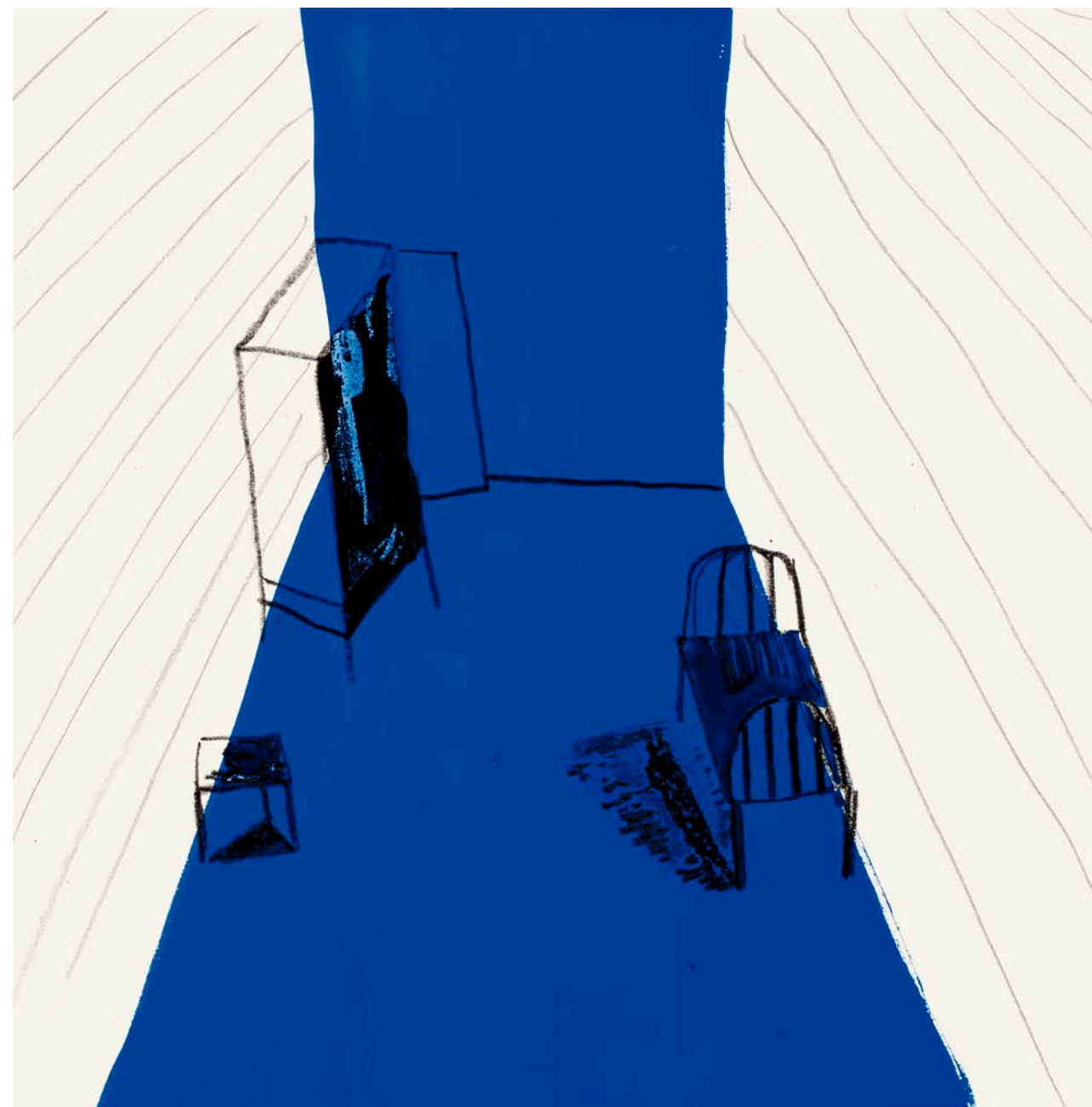


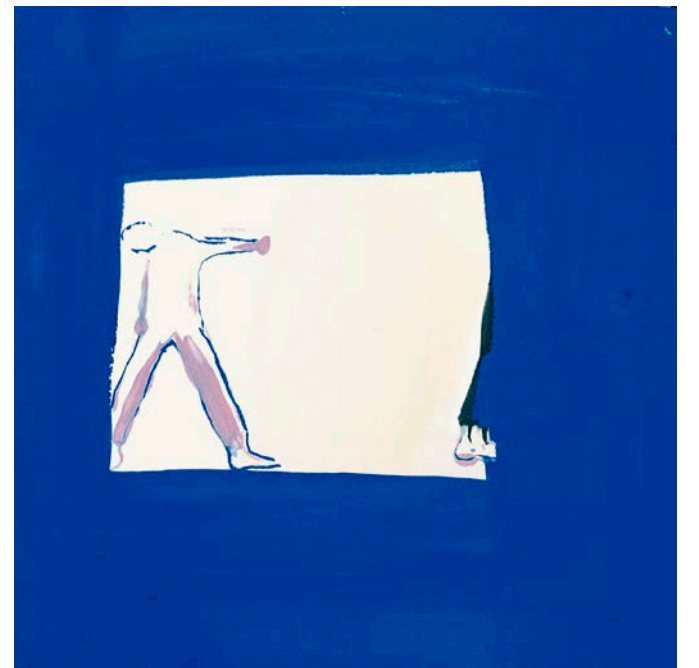
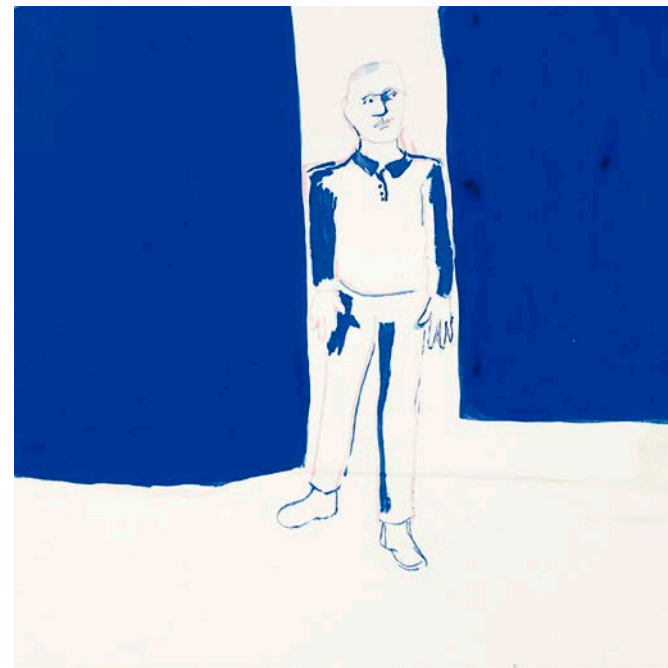


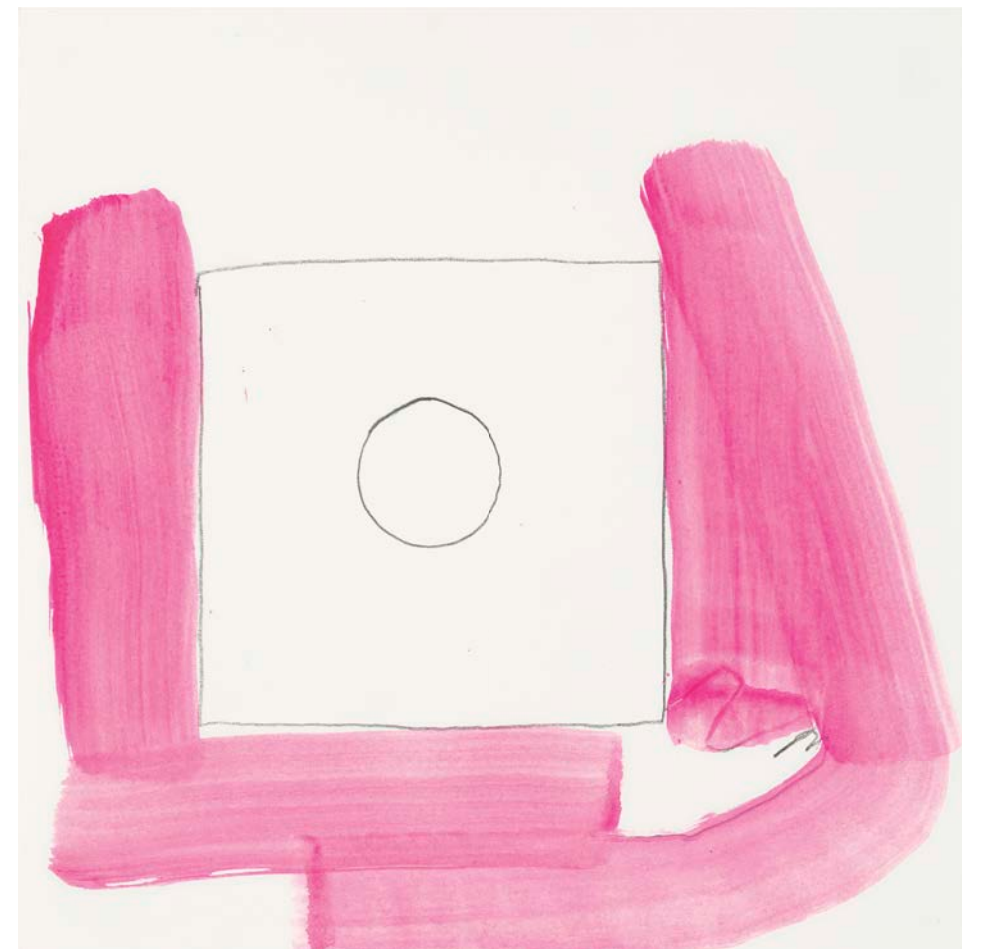
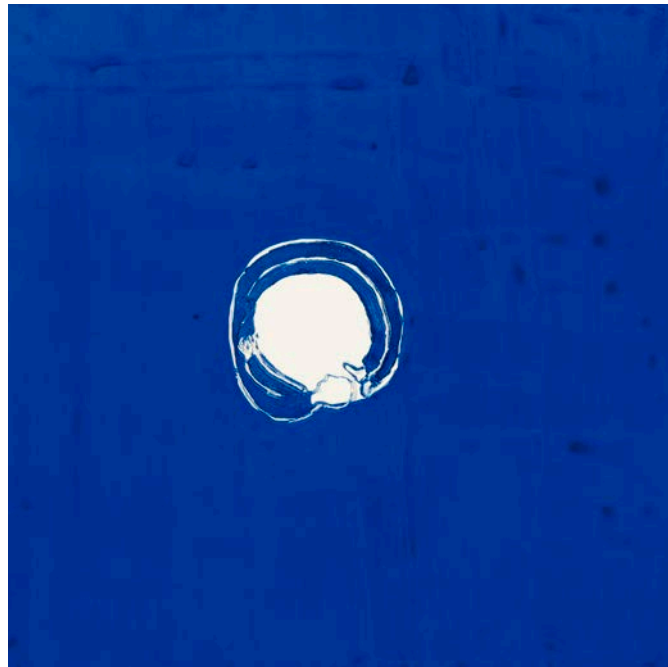
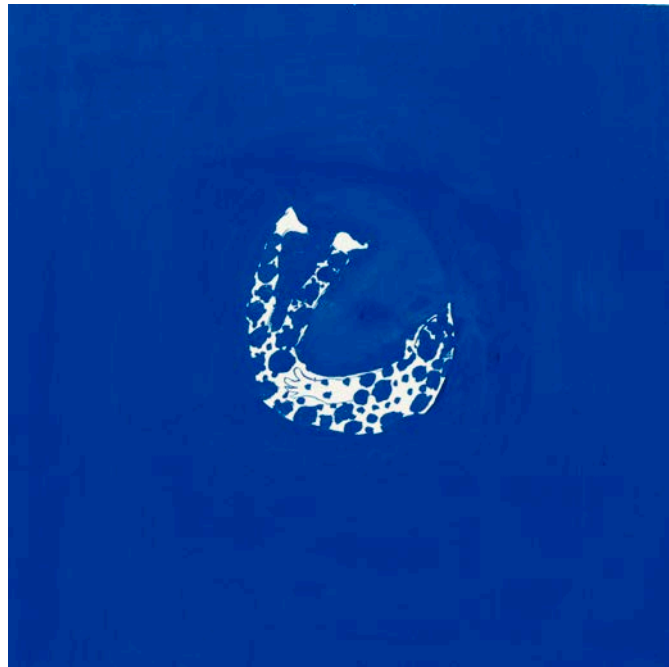




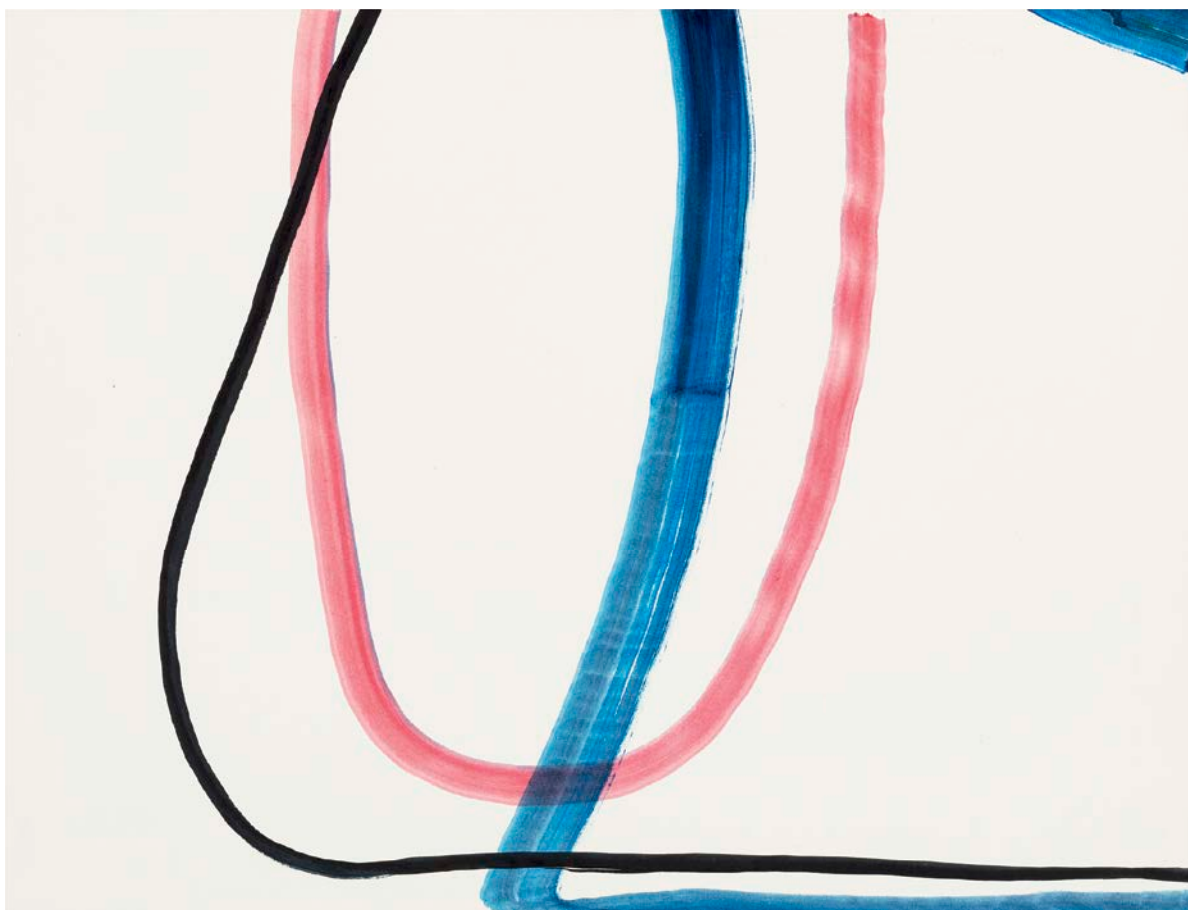


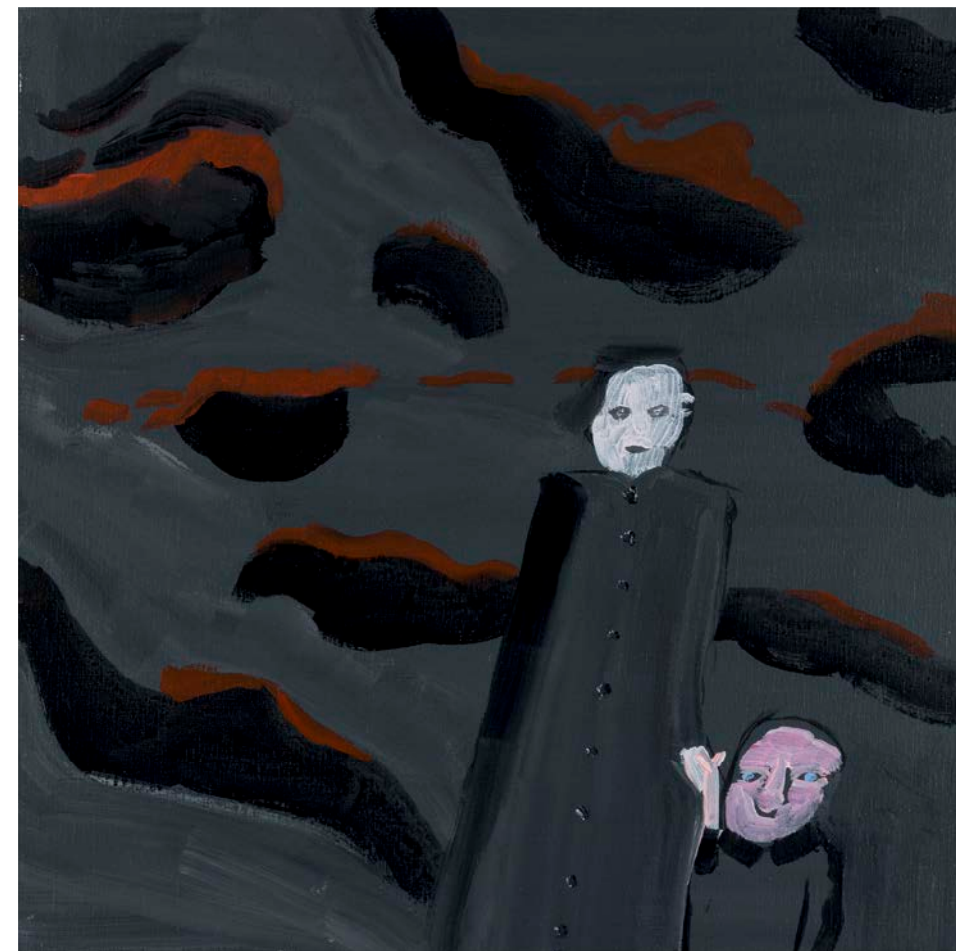
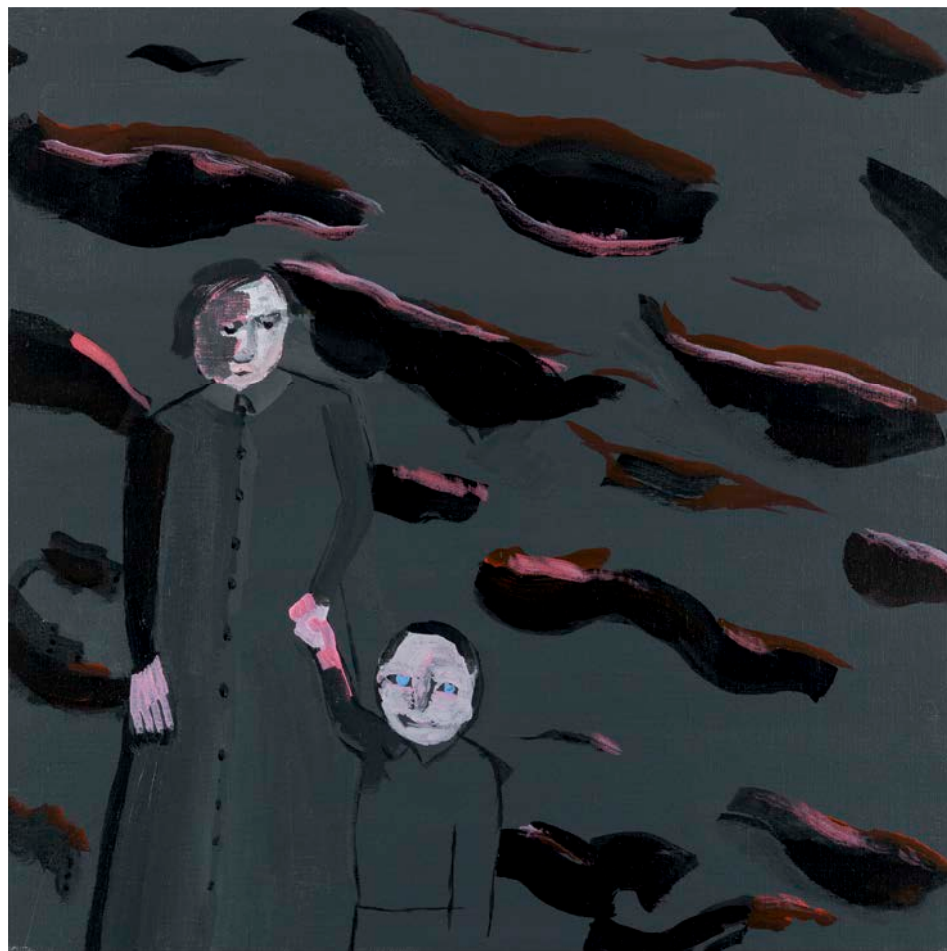




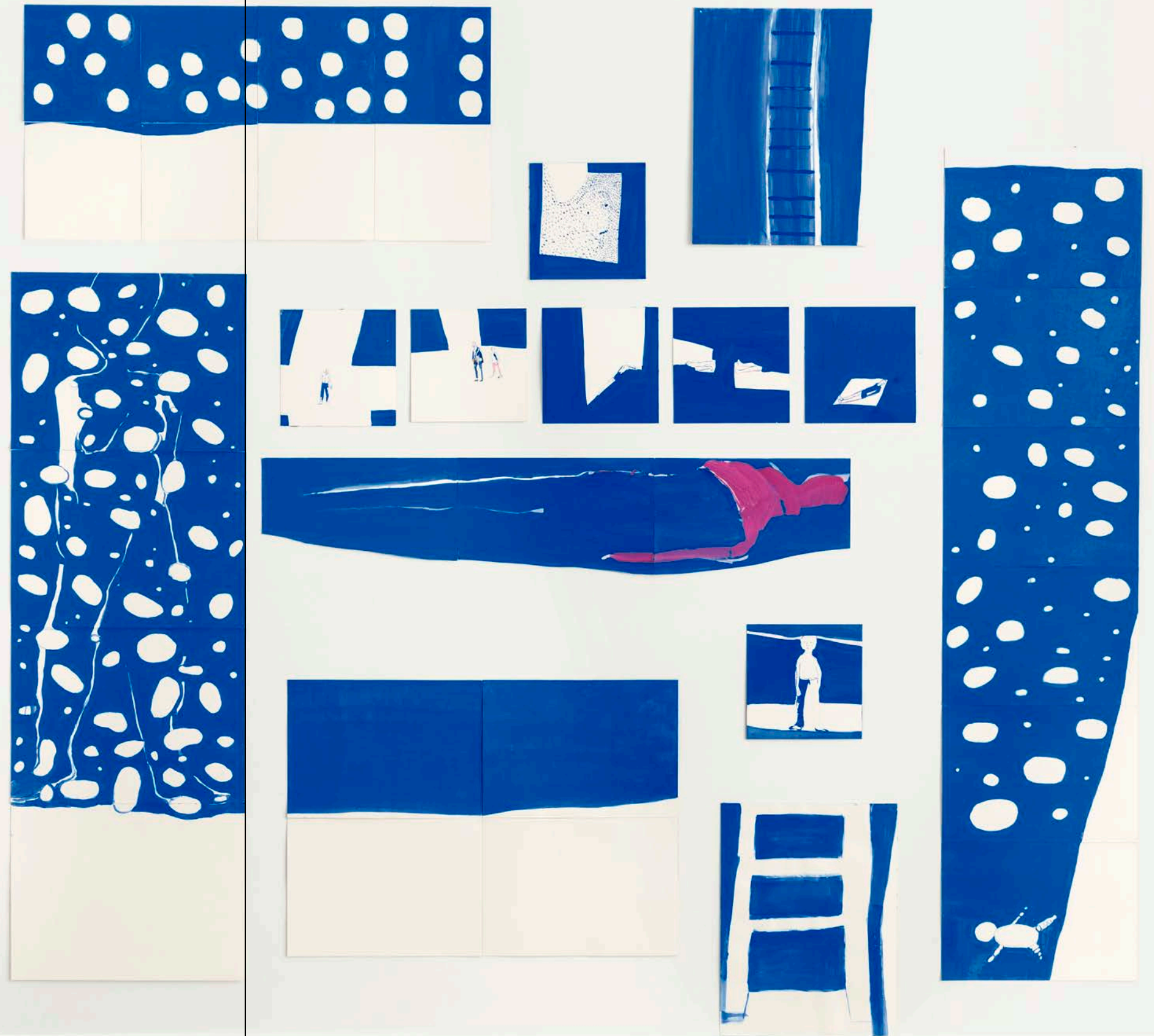




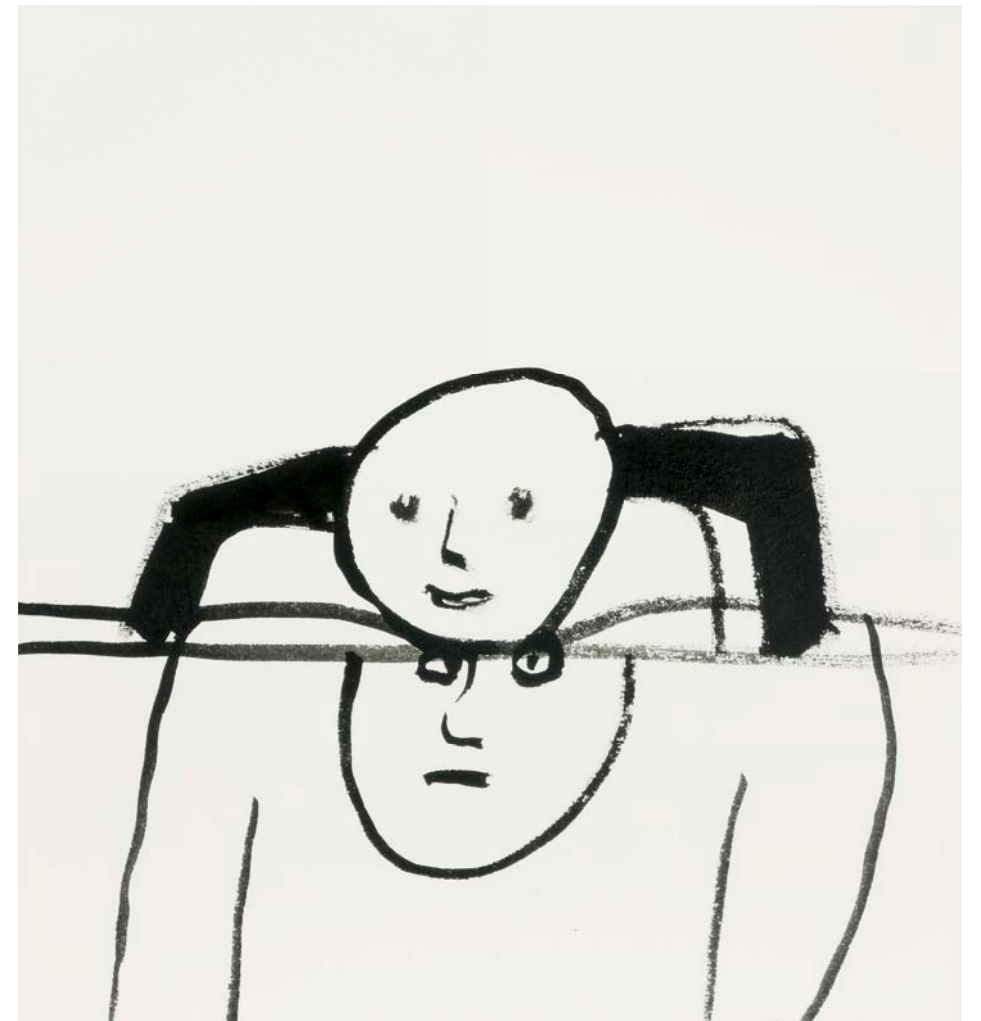
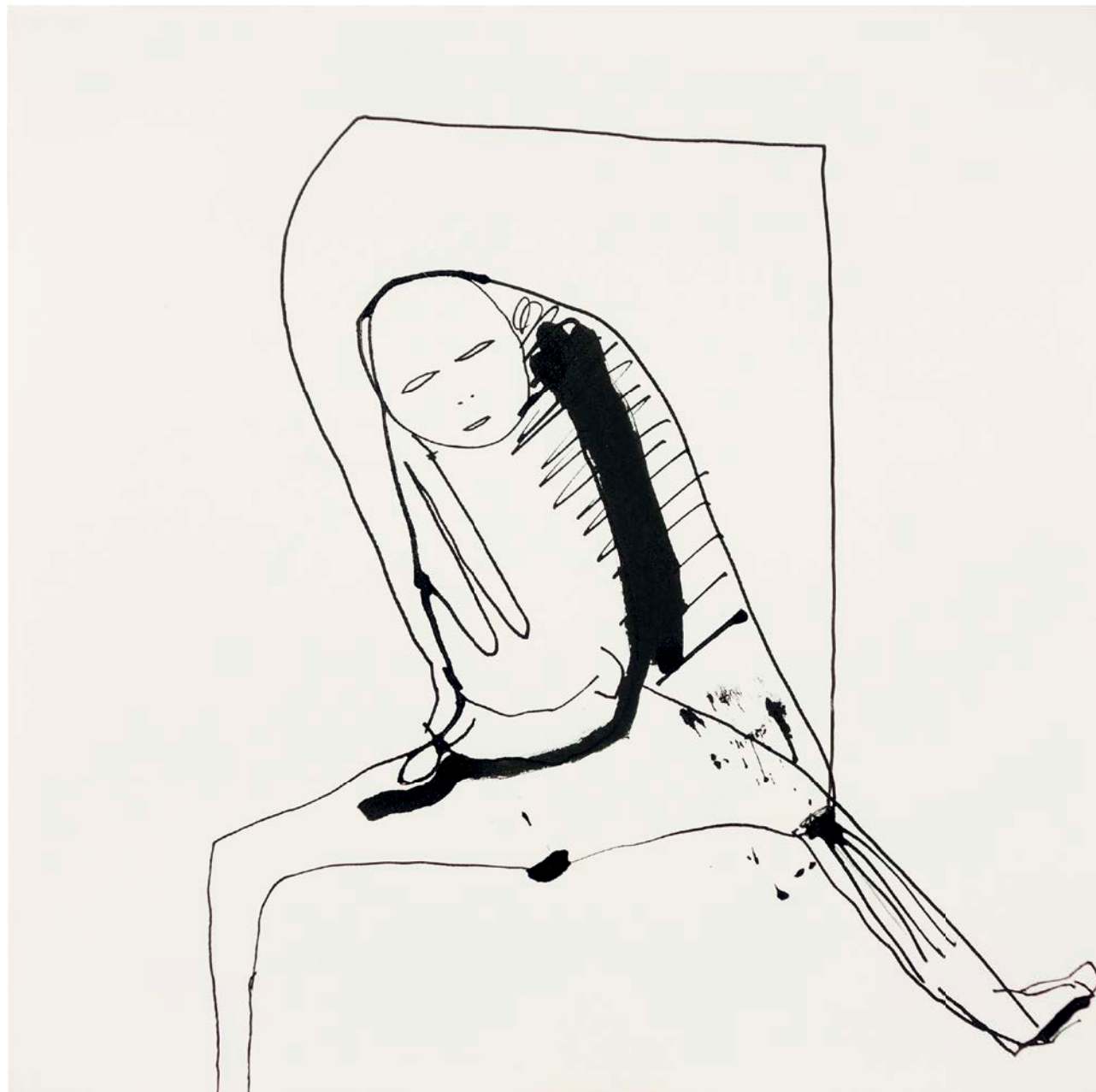






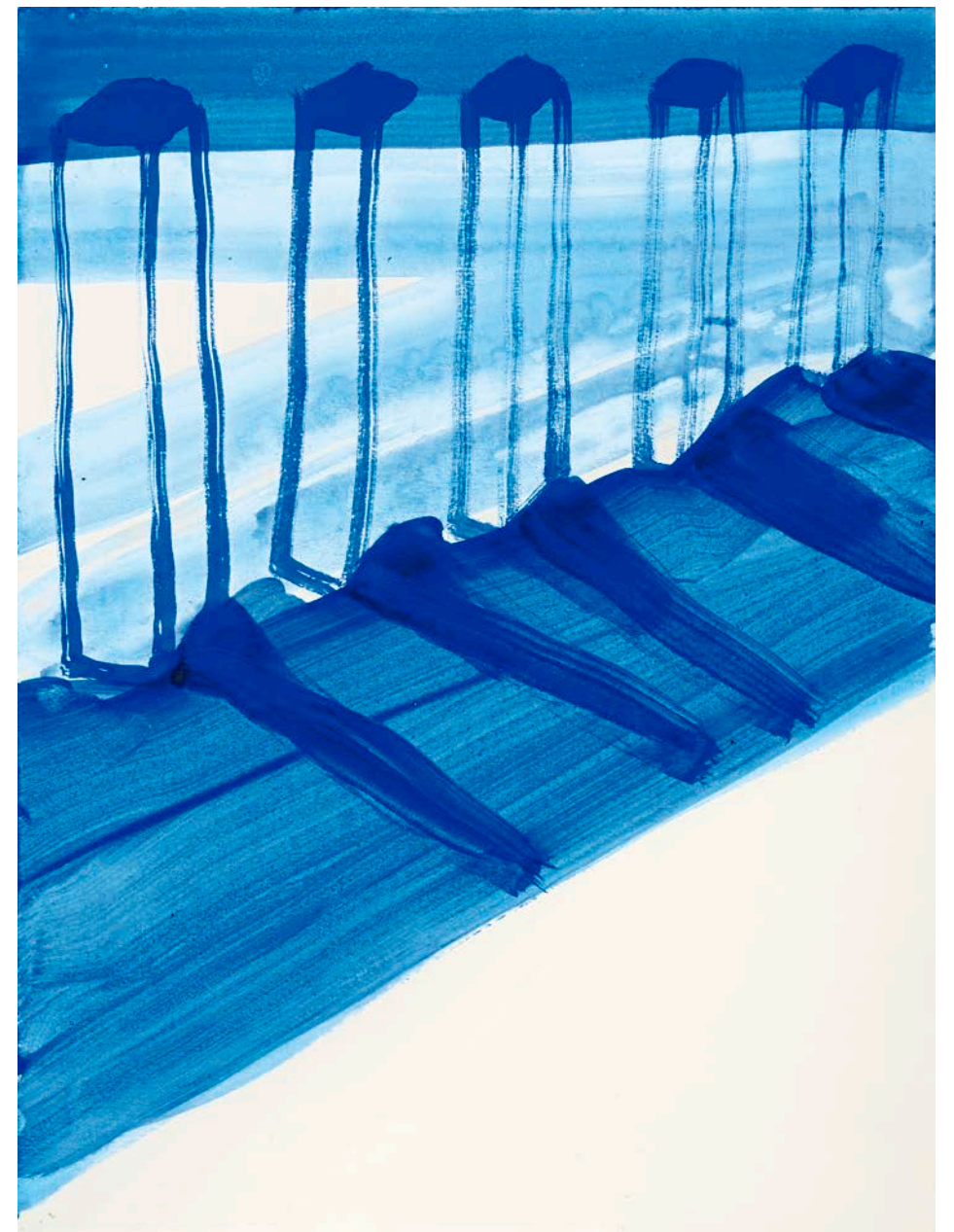


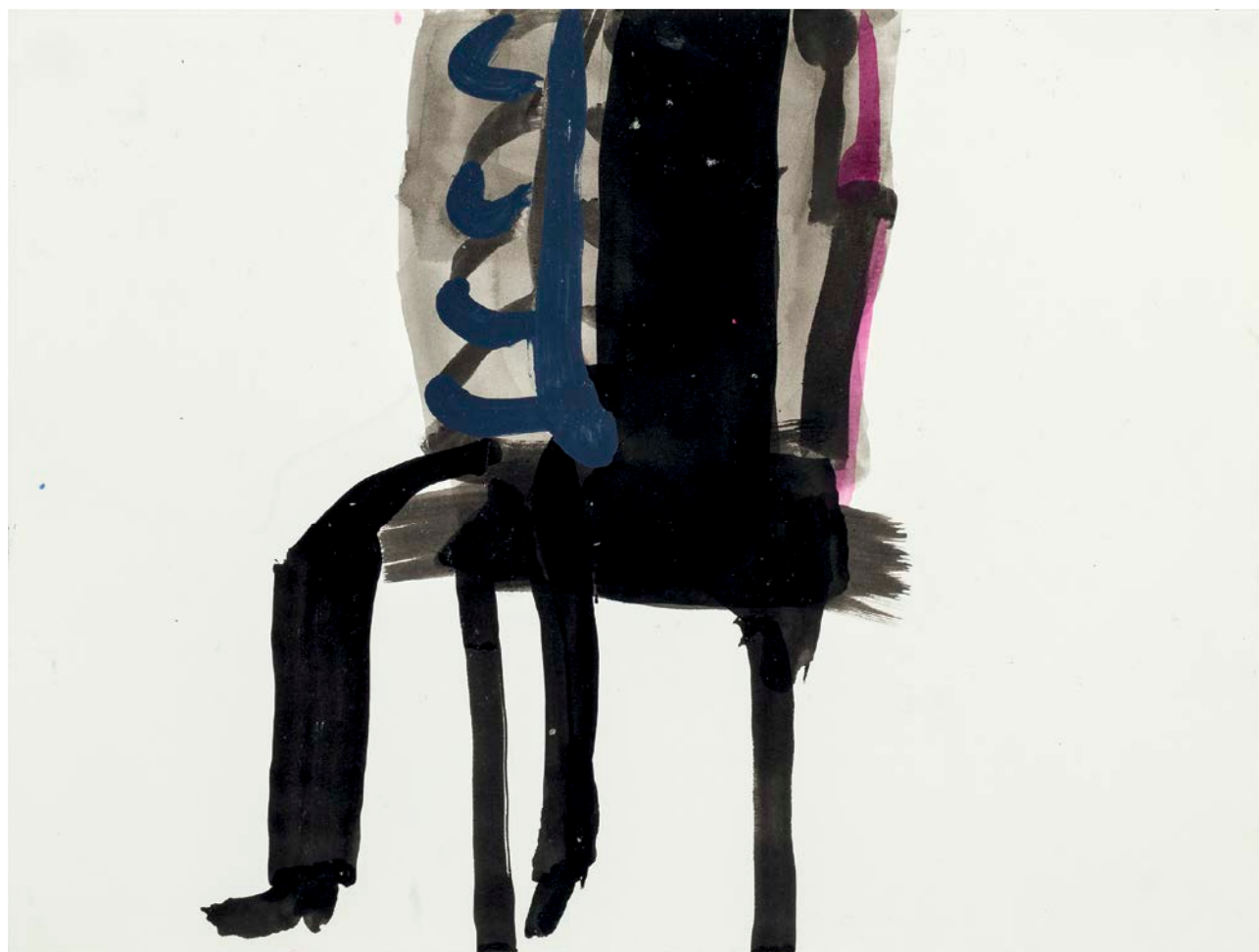






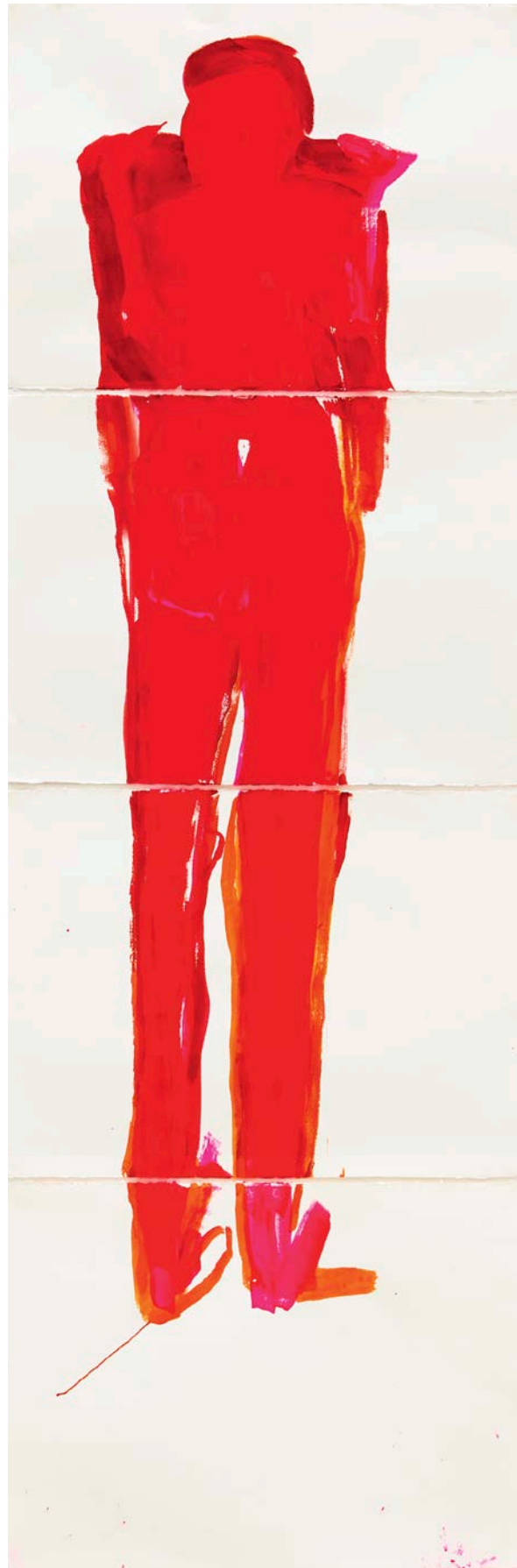
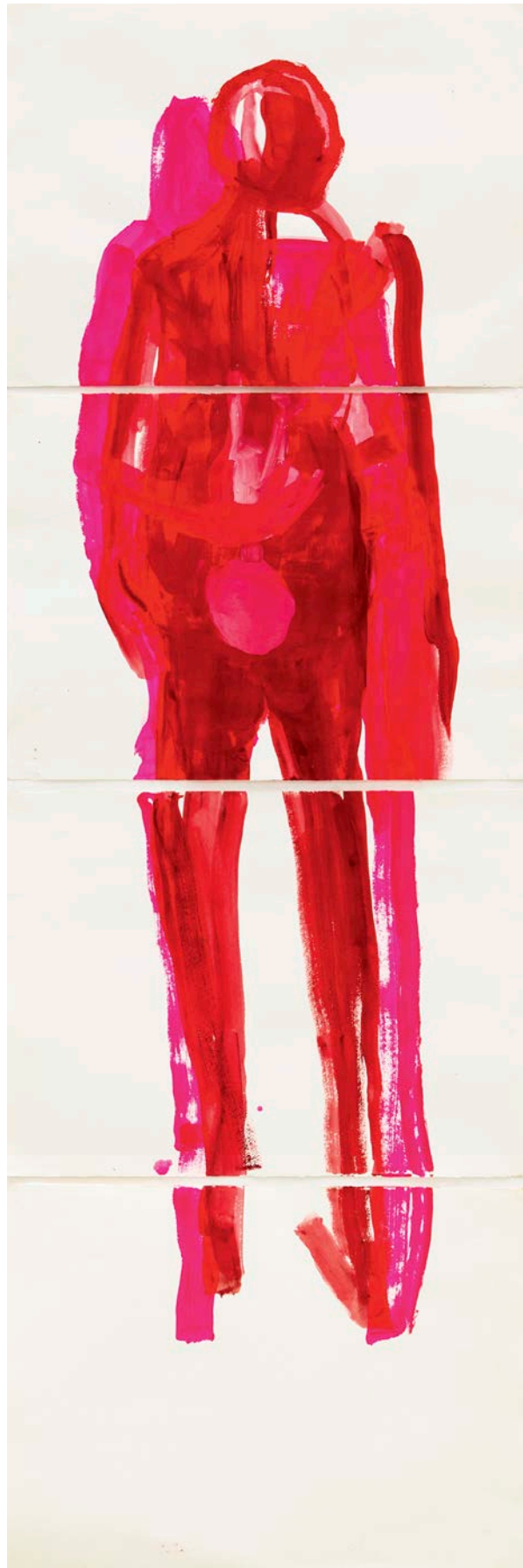














Jean-François Chevrier

Un aire de impromptu surge con la primera mirada. Una manera de ocupar el vacío y de animar el soporte —la superficie externa— que procede de una gestualidad precisa, libre y calculada a un tiempo. La experiencia del trazo atraviesa las imágenes. La artista sigue su propio rastro. Ata un «tema», pierde el hilo, vuelve a encontrarlo. La composición de la imagen nunca se adelanta a lo que ocurre con y en el trazo. Cada momento aislado comienza, pero también esquivo el relato (puede comprobarse en las películas); cada arranque puede ser retomado, retrabajado. El dibujo organiza unos «elementos» más o menos legibles, permaneciendo lo más cerca posible de una actividad psicográfica, que se manifiesta ante todo como una transcripción de sensaciones kinésicas. El lugar común que convierte el dibujo en una forma de escritura gestual se averigua constantemente.

El orden cronológico adoptado en el libro permite seguir el acercamiento al color, el paso del trazo a la imagen pintada, la experiencia de la policromía grotesca, seguida de la aparición del plano monocromo, el azul, el color-luz asociado al montaje burlesco de las figuras. Este movimiento global es sin duda una de las claves del corpus y de la biografía artística de Anne-Marie Schneider.

Desde sus primeros ensayos concluyentes en 1988, Schneider trataba de transcribir el movimiento y el cuerpo (la imagen del cuerpo) en movimiento. Pretendía traducir lo que da a esa experiencia su tenor íntimo e impersonal: los fisiólogos hablan de una «auto-afección de la vida». Pensaba con el dibujo (el trazo) en términos de instante y de relaciones espaciales. No buscaba la continuidad de la duración, pensaba punto, línea, plano. Cada trazo sobre el papel en blanco es la inscripción de un movimiento que podrá ser recuperado en otra hoja. El trazo perfecto es una pausa. La artista pone el punto, entendiéndolo como el indicio de un imaginario geométrico: la línea estira el punto, lo proyecta en el plano. Lo que importa es la energía y la tensión del trazo. El punto se vuelve invisible.

El dibujo de 1991 llamado *Sans point* [Sin punto], con el que elegimos iniciar el recorrido cronológico, puede ser tenido por un enunciado con todo lo que esa palabra connota: referencia al lenguaje, intención discursiva. El enunciado es la forma elemental del discurso, como el trazo es la forma elemental del trazado. Pero el trazo, el simple trazo, sin punto, que se desmarca a un tiempo de la letra i y del punto de exclamación, es la imagen misma de la simplicidad, una afirmación tautológica del trazado. El trazo está solo en la página, simple, *single*. *Sans point* significa entonces sin origen y, por ello, sin objetivo. El trazo no conduce a ninguna parte. A diferencia del enunciado verbal, no dice nada, o, al menos, no pretende decir algo. En cambio, como el enunciado, constituye un acontecimiento. El trazo está ligado al mismo y es previo a las imágenes. El acontecimiento es singular. «Hay de lo Uno», decía Jacques Lacan. El acontecimiento puede ser reiterado, incluso repetido, de forma distinta, pero su singularidad elemental se revela en el modo impersonal del «hay».

En su seminario sobre *La identificación* (1961-1962), Lacan llamó «trazo unario» a la primera inscripción, infra-lingüística, de la «significancia». Al año siguiente, tratando sobre *La angustia*, hablaba de «*initium* subjetivo» y precisaba que «el trazo unario está antes que el sujeto», afirmando que: «Es la única cosa que

pueda justificar a nuestros ojos el ideal de simplicidad»¹. Por tanto, un día hubo un (simple) trazo sin punto. El trazo elemental, unario, sobre la hoja blanca es una afirmación del presente y es impersonal. En contraposición, el acon-tecimiento está datado, situado. Trazar es una actividad auto(bio)gráfica. La invisibilidad del punto remite a todo lo que, en la experiencia biográfica, participa de la visión, es decir: aquello que deviene visible por la actividad de trazar. Anne-Marie Schneider podría haber optado por una práctica mínima del dibujo —eso parece haber querido indicar con el enunciadode 1991—, sin embargo, no ha dejado de lado la imagen, ni el resorte de lo imaginario. Para ella la afirmación del trazo simple fue, como para Philip Guston, al que miró mucho, una manera de estimular el ejercicio de la imaginación, favoreciendo un juego de motivos análogo a la escritura poética.

En 1939, Paul Klee titulaba por antífrasis *Sich sammeln* [Reunirse] un dibujo que representa a un pequeño personaje u hombrecillo desmembrado. Anne-Marie Schneider ilustró un extraordinario apólogo de Franz Kafka, en el que este imaginaba un bricolaje autobiográfico para paliar el desfallecimiento de su escritura:

La escritura se me niega. De ahí mi plan de investigaciones autobio-gráficas. No biografía, sino búsqueda y descubrimiento de elementos lo más reducidos posible. Ahí es donde me edificaré luego, igual que un hombre cuya casa se tambalea quiere construir una sólida al lado, a ser posible sirviéndose de los materiales de la vieja.

Pese al intento, la reconstrucción fracasa. El hombre que quiere construirse una nueva casa con los materiales de la vieja cava su tumba entre las dos:

*Lo que sin embargo resulta molesto es que las fuerzas le fallan en mitad de la construcción y que, en lugar de tener una casa tambaleante pero entera, ahora tiene una casa medio destruida y otra medio acabada, es decir, nada. Lo que sigue es pura locura, es decir, algo así como un baile de cosaco entre las dos casas, baile en el que el cosaco rasca y despeja la tierra con los talones de sus botas tanto tiempo como es necesario para que su tumba se excave bajo él*².

Cuando se concentra en la imagen del cuerpo, garante del sentimiento de identidad, el bricolaje de la reconstrucción no puede ser más que una reunión de pedazos; el vacío crece o persiste entre los «elementos» desunidos.

Gran lector de Kafka, Guston había superado esa dificultad. En 1966, había partido de nuevo del dibujo y del trazo más simple sobre la hoja blanca para recuperar el trabajo de la figura. Reinventó el cuadro con la escritura del dibujo, tras haber renunciado a la expansión del color en el campo pictórico; es decir, aquello que tanto para él como para sus colegas de la Escuela de Nueva York había sido la conquista de finales de los años 1940. Anne-Marie Schneider se autoimpuso una restricción similar. No obstante, la sobriedad lineal, antipictórica de sus primeros dibujos no constituía un fin en sí mismo, sino que, con ella, buscaba prescindir de cualquier soporte pintoresco, aunque no desterró el color. Primero lo encontró en las películas (a través del paisaje), después en la animación coloreada del campo pictórico, prescindiendo de los efectos gestuales asociados al lirismo o expresionismo de la pintura abstracta. Por su parte, la vena lineal no se ha interrumpido, el trazo sirve de hilo conductor, a través del relato fragmentario y de los efectos de montaje.

Desde 1988 ha trabajado mucho. Su imagería ha evolucionado y se ha diversificado según dos vías principales, correspondientes a la partición dibujo/ pintura. Del lado del dibujo, la escritura se sitúa de manera natural, dado que el trazo es común a ambos y favorece la imagen en forma de aforismo. Del lado de la pintura, el lenguaje se transforma en grito (con la boca completamente

^[1] Jacques Lacan, Le Séminaire, livre X. L’Angoisse, Paris, Seuil, 2004, p.32 [ed. cast., El seminario. Libro 10. La angustia, Enric Berenguer (trad.), Buenos Aires, Paidós Ibérica, 2006, pp.30-31].

^[2] Franz Kafka, nota de junio de 1922; en Journaux, Marthe Robert (trad.), Œuvres complètes, t.III, Claude David (ed.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1984, p.548 [ed. cast., Diarios; Carta al padre/Obras completas, Jordi Llovet (ed.), Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra (trads.), vol. II, Barcelona, Galaxia Gutenberg /Círculo de lectores, 1999]; traducción revisada. Este fragmento fue publicado primero por Max Brod en una antología apócrifa, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande [1953]. En la edición de las Obras de Kafka en alemán, forma parte de los Nachgelassene Schriften und Fragmente II [Escritos y fragmentos póstumos], Jost Schillemeit (ed.), Frankfurt, Fischer Verlag, 1992, p.373 [ed. cast., El silencio de las sirenas. Escritos y fragmentos póstumos, Juan José del Solar (trad.), Barcelona, Debolsillo, 2012].

abierta), se difunde, se expande, se mezcla con las sustancias del cuerpo —agua, sangre y esperma— y con la imagen insistente de la ola. También el color sirve de base para la fábula, el cuento, la leyenda. La risa circula de extremo a extremo, como el cosaco kafkiano. Alegre a veces, extática otras.

Trazo y línea, color y campo coloreado forman la encrucijada de dos relaciones. El trazo se distingue de la línea por una tensión direccional, por los efectos de acentuación, por las variaciones de espesor. A diferencia de este, el color se aplica, se transporta a la superficie desde un lugar-fuente (tubo, paleta, etcétera). En la obra de Schneider esa diferencia fue determinante. Conocía evidentemente la fórmula del dibujo a partir del color puesta en práctica por Henri Matisse con sus papeles recortados, pero se interesó específicamente por la aportación y el impacto local de tal o cual color como complemento o subversión del trazo. Este principio del «coloreado» se descubre en su primera aproximación a la imagen pintada, con la que se vincula a una vena neo-primitivista afín, por ejemplo, a los dibujos coloreados de los artista-poetas de la vanguardia rusa futurista.

El dibujo es (sigue siendo) el principio de la forma corta y equivalente de la escritura. Kafka anotaba en su *Diario* el 23 de septiembre de 1912:

*Esta historia, La condena, la he escrito de un tirón durante la noche del 22 al 23, entre las diez de la noche y las seis de la mañana. Casi no podía sacar de debajo del escritorio mis piernas, que se habían quedado dormidas de estar tanto tiempo sentado. La terrible tensión y la alegría a medida que la historia iba desarrollándose delante de mí, a medida que me iba abriendo paso por sus aguas. [...] Cómo empezó a azulear delante de mi ventana. Pasó un carro. Dos hombres cruzaron el puente. [...] Solo así es posible escribir, solo en esa cohesión, con total abertura del cuerpo y del alma*³.

Este dato de la experiencia describe en los detalles menores el «cómo» del trazo, las condiciones psicofisiológicas de este, su orientación, iluminación, color, abertura o la sugestión del ruido que acompaña a la recuperación del movimiento, hasta el azul que expulsa la noche. La distancia entre la vida y la escritura ha sido abolida en beneficio de la segunda, en el éxtasis (al salirse de uno mismo). El protagonista del relato, Georg, no había superado la condenación familiar. Al alba, Kafka podía contemplar la perfección del crimen que acababa de cometer: había descargado en su personaje el deseo de desaparición.

La serie de grabados de Louise Bourgeois *He Disappeared into Complete Silence* [Desapareció en un silencio absoluto, 1947/2005] plantea también ese ejercicio de exorcismo. En Anne-Marie Schneider, sin embargo, al contrario que en la obra de Bourgeois, el resorte autobiográfico y las figuras de la novela familiar son menos legibles. El exorcismo se logra mediante la risa. La declinación «*passer-repasser-trépasser*»⁴ está relacionada con el humor chirriante, «negro», con la risa de la horca. El negro puede además considerarse el primer color, en la medida en que resulta del espesamiento del trazo. Primer color, primera letra: «A negro»⁵, decía Arthur Rimbaud.

Por rechinante que sea, la risa no se encierra en una contemplación taciturna, el repertorio de la *vanidad* no prevalece. Un cráneo es un cráneo. Entre los objetos de la cotidianidad doméstica, la tabla de planchar [*table à repasser*] ha sido elegida como sustituto, ridículo, del cuadro, hasta el punto de convertirse en una especie de fetiche. La artista pasa y vuelve a pasar [*passe et repasse*] sobre sus propios pasos. Una estela funeraria no es otra cosa que una tabla de morir [*planche à trépasser*]. Schneider prefiere este tipo de declinación a las variaciones seriales.

Anne-Marie Schneider dice: «Mis dibujos son letras flotantes», o: «Tiendo mi ropa [*linge*] en la línea [*ligne*] del horizonte». Estas dos imágenes, letras flotantes y ropa tendida, alineada, están unidas por una rima mental. El modelo de la escritura orienta y organiza la experiencia emocional del espacio. El movimiento sugerido de las figuras sucede al gesto del trazo. La cuerda para tender la ropa [*linge*] está evidentemente más cerca que la línea [*ligne*] del horizonte y puede confundirse con la envergadura del cuerpo (tendido y suspendido), pues el paisaje procede siempre del cuerpo que se transforma, torturado, metamorfoseado, pero que permanece infranqueable (como el horizonte). Cuerpo, casa y paisaje forman un complejo inestable, trabajado por la violencia de los afectos.

El trazo es el primer movimiento. El paso (el paso simple) es análogo al trazo unario que refería Lacan. Como para la marcha, se necesita un apoyo. El paso puede alargarse, acelerarse. Se vuelve entonces el motor de los movimientos de la multitud. Rimbaud había imaginado ese paso del uno a la multitud cuando evocaba en «Genio», en *Illuminations* [Iluminaciones, 1886], la marcha del cuerpo-mundo:

*¡Su pasol, la migración más enorme que las antiguas invasiones*⁶.

Recientemente, Anne-Marie Schneider ha encontrado la fórmula antigua de la muchedumbre representando una alineación de piernas en friso (el tema había aparecido en la película *Code Barre* [Código de barras] de 2001). Pero también hay, y esto ocurre desde sus primeros dibujos, una agitación interna, un tumulto del cuerpo, penetrado, invadido. El rojo —la sangre— ha introducido el color como vector fisiológico de la imagen. El *interior* —doméstico— es un espacio arquitectónico metamorfoseado bajo el efecto de las pulsiones internas.

El marco doméstico es una forma plegada o desplegada, emparentada con el cuerpo-caja. Está bruído por una geometría más o menos visible —legible— donde se traslucen, alterados, adelgazados, a veces esqueléticos, los esquemas de la escenografía pictórica. Sin embargo, esta imagen pintada no es el cuadro: resulta evidente que la imagen ha ocupado en la historia de las artes un territorio mucho más vasto, respondiendo a una experiencia más íntima, menos distanciada, más cercana a la movilidad elemental del trazo. La inscripción sobre la hoja procede de una energía que invierte el vacío, más allá del cuadro y del objeto. La escritura y la imagen pintada se sitúan así en el plano de los gestos, de los gestos menores de los que hablaba Kafka, de los tropismos infra-dramáticos.

Entre los dibujos más bellos y turbadores, varios enuncian de manera recurrente, y a menudo en paralelo con la vena pictórica, cuerpos superpuestos a una retícula, confundidos con el espacio escénico. Un entorno-jaula difuso, de alambres más que de barrotes, ha invadido la figura Se ha producido un desgarrón y no se sabe si procede del cuerpo o del espacio. En realidad, las distorsiones del espacio escénico —la habitación— se confunden con las deformaciones anatómicas, cuidadosamente calculadas con una gran habilidad (adquirida en la Escuela de Bellas Artes). El espacio está geometrizado y es a la vez permeable: el recorte escénico procede de las roturas y torsiones del cuerpo.

La animación del soporte ocupa el vacío producido por el desgarrón, al captar los ruidos del mundo y los parásitos de la vida interior. El vacío es ambivalente. Actúa como una fuerza corrosiva, pero la hoja blanca, el vacío papel mallarmeano, es una respuesta positiva. La estructura de cerramiento ha implosionado. Desde los primeros dibujos se ha evidenciado que no hay bloque que resista (salvo, quizá, el aparato de televisión apagado, sin imagen). Se ha reconocido la agitación de las multitudes animales y de los seres híbridos de *Un autre monde* [Otro mundo] de Grandville.

⁶ Arthur Rimbaud, *Iluminaciones* [1886], Cintio Vitier (trad.), Madrid, Visor, 1980, p. 97.

La improvisación es la vía por la que el trazo desborda cualquier programa y prevalece sobre el principio constructivo. Sin embargo, esto supone un método, un saber. Violinista de formación, Anne-Marie Schneider conocía, antes de escoger las artes visuales, la necesidad del aprendizaje técnico. No se hizo con otro instrumento para ir a lo fácil, sino para prepararse un acceso a la imagen y producir las suyas propias. Estas le vienen como acordes, con efectos de disonancia, y las repite como cantinelas o variaciones. Para ella el sonido es el equivalente musical del material de improvisación en el dibujo y la pintura. No ha cesado de interesarse por él, como puede constatare en sus películas.

En el siglo xx, la improvisación fue celebrada en el dominio de la música, especialmente en el jazz, y en la danza, como una alternativa a los métodos de ejercicio y de composición enseñados en los centros académicos. La bailarina Simone Forti explica cómo improvisa con «lo que se presenta», con lo que le viene, después de haberse *colocado* frente al público⁷. «Lo que se presenta» son imágenes mentales que definen *otro lugar presente*. El ejemplo de la danza se revela en la sorprendente movilidad de las imágenes de Schneider. La movilidad parece advenida, ha sido ganada en una situación de clausura. La improvisación es elemental. Es un test de lo posible. Una manera de probar un material, lo mismo que se tanea un apoyo.

Desde la Antigüedad, la improvisación siempre fue una forma de juego: el narrador improvisa a partir de un *asunto*, de un *tema*. La improvisación teatral procede de la misma forma. Los Italianos dicen: *recitare a soggetto* (véase la pieza de Pirandello *Questa sera si recita a soggetto* [Esta noche se improvisa, 1928]). En la vida cotidiana, el juego dramático puede mezclarse con el humor, con la mencionada risotada, como un procedimiento de catarsis.

En todos los artistas que han practicado el dibujo en relación con la escritura, desde Victor Hugo hasta Henri Michaux y los surrealistas Max Ernst o Joan Miró, la improvisación ha pasado por el automatismo y los procedimientos que estimulan los encuentros aleatorios de formas, de motivos: *encontrados*, apropiados, consonantes o disonantes. En *La femme 100 têtes* [La mujer de 100 cabezas, 1929] y en *Une semaine de bonté* [Una semana de bondad, 1934] de Max Ernst, la improvisación es un segundo grado de la ilustración; esta estrategia se encuentra también en Sigmar Polke. Imágenes ilustrativas, desprendidas del texto al que acompañaban, sirven de soporte a un nuevo relato improvisado (o a inicios de relato). Schneider ha utilizado el *collage* sobre todo en sus películas, en la estela del mejor cine experimental, explotando las desuniones entre dibujos, tomas de vistas, sonidos y música. Los deslizamientos de un registro a otro le permiten transformar lo cotidiano pasando de lo visto a imaginado. El corpus de obra gráfica y pictórica hace evidente el juego de la apropiación en el único plano, silencioso, de la imagen dibujada o pintada. La relación de la improvisación con el tema escogido opera sobre todo en el interior de la imagen, pero también entre ellas, en el juego de las repeticiones.

El cosaco ha franqueado los límites. Eso no significa que vaya a levantarse y subir al cielo, aunque algunas imágenes sugieran esa posibilidad. Anne-Marie Schneider ama las parábolas. Se ha apoderado incluso, con descaro, de algunos símbolos edificantes, como la escalera de Jacob. Pero, especialmente, ama los cuentos y las leyendas que le dan los motivos, el cañamazo sobre el que puede improvisar. Asimismo, responde y se sirve de una actualidad política (geopolítica) que surge directamente de su propia experiencia.

Como todos los artistas o poetas hostiles a las profecías y a los desarrollos oratorios —Robert Walser fue en este punto totalmente explícito—, Schneider prefiere las aventuras de la línea y los reajustes del mundo miniaturizado que es la hoja dibujada. Las aventuras de la línea son el espesor vibrante del trazo, los acentos más o menos marcados de la tinta, el afinamiento del lápiz.

⁷ Simone Forti, «Danse animée. Une pratique de l'improvisation en danse» [1996], *Manuel en mouvement (Nouvelles de danse*, n° 44-45), Agnès Benoit-Nader (trad.), Bruselas, Contredanse, 2000, p. 209.

Todo esto se presta a la improvisación, hasta tal punto que el ejercicio puede tornarse demostración de virtuosismo. La artista lo sabe, y supera la dificultad. Sabe que la improvisación gráfica ya es una forma de experiencia cinemática, que exige un ritmo.

En la película *Mariage* [Matrimonio, 2003], exorcismo del celibato y sueño de abundancia —«Quiero casarme, tener hijos», grita la voz fuera de campo—, las secuencias a veces muy breves se suceden y se recubren como olas, con la amplitud de un soplo regular. La deseada alianza es festejada como un carnaval y un pequeño teatro, donde se encuentran el agua y el fuego, el sonido, el movimiento, la luz, el cielo y la tierra. Los ruidos de un atasco producen el zumbido de un enjambre, los cráneos de un museo de historia natural bailan con música, unas figuras de peluche se animan en un circo de miniatura al estilo de Calder. La primera película, *Sans titre (NON)* [Sin título (NO), 1999-2000], ya trataba un material heterogéneo, disonante, bufo, sobre la base del dibujo de animación (como apertura). En realidad, esa *animación* corresponde al viejo tema del animismo, sobre el que se ha fundado el llamado cine *experimental*.

«El caleidoscopio del sueño», decía Bachelard, «está lleno de objetos redondos, lentos»⁸. El autor de *L'Eau et les Rêves* [El agua y los sueños, 1943] describe los «sueños de masa», en los que la materia líquida interviene como «la goma universal». En las películas de Anne-Marie Schneider, el agua —el mar, el litoral, la ola— está omnipresente; constituye efectivamente una materia, una argamasa, visual y sonora; la mecánica erótica, las compulsiones infantiles, la sátira y las mímicas burlescas se mezclan con los sainetes de la calle y con las imágenes crepusculares del entorno urbano. En las cuatro películas, el amasamiento de lo amorfo incorpora el tropismo vital y obsceno de los cuerpos (objetos incluidos), desde las calles y los puestos de un mercado de París a la arena de una playa normanda. Esa vena se ha interrumpido con su última película, *Comme un chien* [Como un perro, 2007], inspirada en el final de *El Proceso* de Kafka.

A finales de los años 1990, Schneider intervino otro parámetro de la improvisación ligado al cine. Cuando participó en el seminario-forum *Territorios* que yo dirigía en la Escuela de Bellas Artes de París, se interesó por las formas visuales de la información (las secuencias realistas de sus películas participan de esa orientación). En relación a ello, Walter Benjamin había observado:

*De este modo, si el arte de narrar se ha vuelto infrecuente, la difusión de la información tiene una decisiva responsabilidad en tal hecho. Así, cada mañana nos informa sobre las novedades del globo terráqueo. Y sin embargo somos pobres en historia, en historias de interés. Esto se debe a que ya no nos alcanzan los hechos que no estén impregnados de explicaciones. En otras palabras: ya casi nada de lo que sucede beneficia a la información*⁹.

En 1996, la expulsión por la fuerza de «sin papeles» refugiados en la iglesia Saint-Bernard y los escándalos provocados por la gestión policial de este acontecimiento y de los flujos migratorios en general habían desencadenado un movimiento de protesta al que nos habíamos unido. Las *explicaciones* mediáticas dejaban efectivamente poco espacio al relato. Schneider se apodera de los *hechos* respondiendo al lenguaje de la información mediante la ilustración, el cuento, la sátira. *Petites Familles* [Pequeñas familias], título de la exposición presentada en la galería Nelson en 2002, se compone también de esos pedazos, esos pequeños fotogramas dibujados, extraídos de una película oculta de la actualidad. Lo informe responde a la información.

Todo esto se presta a la improvisación, hasta tal punto que el ejercicio puede tornarse demostración de virtuosismo. La artista lo sabe, y supera la dificultad. Sabe que la improvisación gráfica ya es una forma de experiencia cinemática, que exige un ritmo.

En la película *Mariage* [Matrimonio, 2003], exorcismo del celibato y sueño de abundancia —«Quiero casarme, tener hijos», grita la voz fuera de campo—, las secuencias a veces muy breves se suceden y se recubren como olas, con la amplitud de un soplo regular. La deseada alianza es festejada como un carnaval y un pequeño teatro, donde se encuentran el agua y el fuego, el sonido, el movimiento, la luz, el cielo y la tierra. Los ruidos de un atasco producen el zumbido de un enjambre, los cráneos de un museo de historia natural bailan con música, unas figuras de peluche se animan en un circo de miniatura al estilo de Calder. La primera película, *Sans titre (NON)* [Sin título (NO), 1999-2000], ya trataba un material heterogéneo, disonante, bufo, sobre la base del dibujo de animación (como apertura). En realidad, esa *animación* corresponde al viejo tema del animismo, sobre el que se ha fundado el llamado cine *experimental*.

«El caleidoscopio del sueño», decía Bachelard, «está lleno de objetos redondos, lentos»⁸. El autor de *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, París, José Corti, 1991, p. 144 [ed. cast., *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Ida Vitale (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 163].

A finales de los años 1990, Schneider intervino otro parámetro de la improvisación ligado al cine. Cuando participó en el seminario-forum *Territorios* que yo dirigía en la Escuela de Bellas Artes de París, se interesó por las formas visuales de la información (las secuencias realistas de sus películas participan de esa orientación). En relación a ello, Walter Benjamin había observado:

⁹ Walter Benjamin, «Le conteur» [Der Erzähler, 1936], Maurice de Gandillac y Pierre Rusch (trads.), en *Œuvres*, t.III, Rainer Rochlitz (ed.), París, Gallimard, «Folio», 2000, p. 123 [ed. cast. "El narrador", *Obras completas*, Juan Bahja, Félix Duque y Fernando Guerrero (eds.), Jorge Navarro (trad.), libro II, vol. 2, Madrid, Ábada editores, 2006, p. 47].

Podemos oír a Henri Michaux:

*El montoncito colorante que se desamontona en ínfimas partículas, esos tránsitos y no la detención final, [eso es] el cuadro. En suma, lo que más aprecio en la pintura es el cine*¹⁰.

Durante años, Anne-Marie Schneider pensó en términos filmicos y buscó la vía de la pintura tomando el argumento de un cuento de amor célebre, *La bella y la bestia*, cargada de *pathos* sentimental. La historia debía ser *a todo color*, como en los romances y en los sueños despiertos (ya habían aparecido algunos signos precursores en los años precedentes). El tenor fisiológico del color adquirió otra realidad con la figura contrastada de la pareja. La Bestia buscaba su redención; la Bella comprendió que tenía necesidad de la Bestia. De lo que la pintura se hace cargo no es del encuentro caballeresco entre la fealdad animal y la gracia de la joven, sino de los tormentos, o, como decía Antonin Artaud, del «tormento» del amor. Lo horrible es el cuerpo de la Bestia traspuesto en el magma pictórico, en el espesor del pigmento coloreado, del que surge la figura (¿de la Bella?).

La Bella y la Bestia son los dos polos opuestos de una atracción-repulsión sentimental. Schneider ignora la moral del cuento. La imagen pintada es «sin punto», sin orientación, como una aglutinación verbal (el «montoncito de colorante»). Con la pintura, después de la película, el lenguaje de la improvisación se ha cargado de «materia» en la pintura, absorbiendo un nuevo bloque de ilustraciones.

Retrospectivamente, se verifica una presencia insistente del cuento y de la fabulación en el conjunto de su obra. Integra los matices de la risa y del espanto fantástico, lo maravilloso y lo vernáculo. Aquí nos encontramos en el cruce de dos venas: lo informe y la iluminación simbolista. Jean Paulhan, promotor del arte «informal», ya había reconocido esa conjunción en Odilon Redon. Las cabezas grotescas o milagrosamente curadas de Schneider están emparentadas con las visiones de Redon, como ya lo estaban las «cabezas enloquecidas» de Michaux. Este último, poeta de los *Passages* [Pasajes, 1963], «proteo por los movimientos¹¹», también preconizaba una fluidez intrínseca al mundo interior: «Desarrollo del film psíquico, de la cinta emocional, del canto perpetuo¹²».

Como ya he señalado, la cronología, que hemos respetado, pone de relieve una marcha hacia el color: el azul, el horizonte (la ropa alineada [*Je linge aligné*])). El «montoncito de colorante», del que habla Michaux, se ha difundido, aireado: los colores comprimidos, aglutinados de *La bella y la bestia*, han ganado en extensión, en expansión.

Se pueden mirar las imágenes de Anne-Marie Schneider y recibir la energía que ha captado y producido en ellas, como se miran unos pasos, unos gestos y una mímica, acompañadas de muecas y de mensajes mudos (o involuntariamente encriptados). Se vuelve a encontrar el ejemplo de la danza (con o sin música). Las descripciones que Valeska Gert dio de sus performances en los cabarets de los años veinte reúnen la gama completa de las posibilidades expresivas del cuerpo, de las que el trazo puede dar un equivalente abreviado, apretado. Según sus propios términos, la bailarina berlinesa había inventado «la pantomima danzada de crítica social». Señala «el estado de autohipnosis» que le permitía ejecutar «los pasos más locos, los movimientos más insólitos». Su crítica social iba acompañada de una invención formal exuberante, basada en un principio riguroso de economía dramática: «Mis danzas», dice, «eran breves y claras, yo no hacía variaciones como los otros bailarines. Para mí solo contaban el impulso, el punto culminante, trágico o cómico, y la distensión. Nada más»¹³. Y da esta descripción:

^[10] Henri Michaux, «En pensant au phénomène de la peinture» [Passages, 1963], Œuvres complètes, t.II, Raymond Bellour y Ysé Tran (eds.), París, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2001, p.329 [trad. cast., «Pensando en el fenómeno de la pintura», Escritos sobre pintura, Chantal Marillard (ed. y trad.), Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Librería Yerba; Cajamurcia, 2000, p.92].

^[11] Henri Michaux, «Dessiner l'écoulement du temps», ibid., p.372 [trad. cast., «Dibujar el paso del tiempo», ibid., p. 117].

^[12] Henri Michaux, «Un certain phénomène qu'on appelle musique», ibid., p.365. Traducción propia.

^[13] Valeska Gert, Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens [1968], Je suis une sorcière. Kaléidoscope d'une vie dansée, Philippe Ivernel (trad.), Bruselas, Éditions Complexe/Pantin, Centre National de la Danse, 2004, p.68. Traducción propia.

*En Carrera de caballos, soy a la vez el jinete y el animal. Doblada como un jockey sobre un caballo imaginario, fustigo, huyo al galope sobre el escenario, el tiempo enloquece, ¡ahora el finish! Fustigo salvajemente sin látigo los flancos del caballo, estoy tumbada boca abajo sobre el lomo del animal, apenas lo toco. El público aúlla, totalmente excitado, cree ver una carrera real, me aguijonea con sus gritos, ruge, ¡más deprisa, más deprisa! Es preciso que gane la carrera. Es preciso, vuelo, cada vez más enloquecida, y llego la primera a la meta*¹⁴.

La obra de Anne-Marie Schneider es hoy una de las contribuciones notables a la historia de lo grotesco femenino. Evidentemente, ha mirado a Louise Bourgeois y a Eva Hesse, pero lo que sabe del absurdo le viene de su experiencia biográfica más que de la frecuentación de obras ejemplares. Evita las citas, los «a la manera de». Ha integrado los procedimientos de la caricatura y la rabia satírica, pero evita los tópicos de lo grotesco pintoresco, sólido. Lo trivial le viene como las imágenes de un tiovivo o de una *parada*, en los dos sentidos de la palabra. Lo trivial no es para ella un repertorio (un almacén de fórmulas). Lo necesita para romper lo suave, lo bonito, y permitir, mejor que la ironía, los desarrollos líricos. Fuerza el trazo a la manera de los caricaturistas, hace rechinar los colores. También busca el movimiento y, con él, una reconciliación de los colores. Desde la aparición del plano monocromo y de las imágenes compuestas, lo burlesco geometrizado se ha impuesto a lo grotesco y ambos modos coexisten.

Lo «frágil», tal como se indica en los embalajes, es una cualidad genérica. Los cuerpos trazados son adelgazados, estirados. Surge una mano, más fuerte, a través de la cual aparece otro mundo (¿un pequeño teatro?) ¿Una mano de quiromancia? La comedia, cuya forma consumada han producido las películas, continúa de una hoja a otra. Una pequeña noria gira en una esquina de jardín (del jardín de Luxemburgo)¹⁵. Los cuerpos acrobáticos están tensados como gomas elásticas.Una consistencia sostiene y retiene las formas estiradas. El color alterna entre dos regímenes: el color liso monocromo, sobre el que se recorta un fragmento de cuerpo, y la aplicación de capas lavadas superpuestas. Las curvas absorben las roturas. La hoja blanca es realmente una hoja (el motivo de un herbario).

Anne-Marie Schneider ya no hace películas, pero no ha renunciado a las posibilidades generadas por el encuentro de la pintura —o de la imagen pintada— y del cine, y trabaja más que nunca en transformar el uno con el otro. Su actividad se sitúa en un espacio intermedio, entre la película y el cuadro (que sigue siendo extraño para ella). Ese hueco no puede ser ocupado, es tan inhabitable como el del cosaco de Kafka, pero constituye un campo experimental. Sus obras más recientes se presentan como composiciones-montajes de elementos dibujados y pintados (se ha cruzado con John Coplans y contemplado sus montajes cine-fotográficos).

Una imaginería del cuerpo fragmentado se ha instalado, distanciada del cuerpo en pedazos surrealistas. Pensamos en el pop art y en René Daniëls. El procedimiento de fragmentación vale también para cualquier superficie de color. Hugo Ball, el creador del Cabaret Voltaire, escribía en 1917 a propósito de Sophie Taeuber:

*En una galería privada de Zúrich, bailó Gesang der Flugfische und Seepferdchen [El canto de los hipocampos y de los peces voladores], una suite sonora onomatopoética. Era una danza llena de picos y aristas, llena de un brillo, de un sol vibrante —y de un filo acerado—. Las líneas de su cuerpo vuelan en esquirlas. Cada gesto es descom-puesto por cien, cortante, claro, agudo. La bufonada de la perspectiva, de la iluminación, de la atmósfera abre aquí, a un sistema nervioso hipersensible, el camino de una gracia espiritual, de una glosa irónica. Sus danzas son creaciones grotescas y extáticas, llenas del placer de la fábula*¹⁶.

^[14] Ibid., p. 71.

^[15] Se trata del jardín de Luxemburgo, en París, cerca del Panteón.

^[17] Virginia Woolf, *Les Vagues* [The Waves, 1931], *Romans et nouvelles*, Marguerite Yourcenar (trad.), París, Le Livre de poche, 2002, p.790 y ss. [ed. cast., *Las olas*, Andrés Bosch (trad.), Barcelona, Debolsillo, 2015, p.44 y ss.].

^[16] Hugo Ball, «Über Okkultismus, Hieratik und andere seltsam schöne Dinge», *Berner Intelligenzblatt*, 15 noviembre de 1917, citado por Erica Kessler en «Sophie danse», *Sophie Taeuber*, cat., París, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 47; traducción revisada.

Sophie Taeuber fue sin duda la artista que, a finales de los años 1910, forjó la confluencia más inventiva y personal entre la danza, el ornamento (geometrizado) y el tenor kinésico o cinemático del color-luz. Sus gouaches poseen una luminosidad extraordinaria; el vocabulario de la luz ha sido trasladado a estos sobre formas duras, recortadas. Este parentesco, que puede parecer lejano, es más justo que las comparaciones superficiales con artistas contemporáneo(a)s que cultivan las fórmulas del grotesco sensacional.

Lo burlesco había aparecido desde los primeros trazos. El color, local, aglutinado, ha asumido la violencia de las deformaciones grotescas, la pesadez, el amontonamiento. Sin embargo, el color liso monocromo aguado a brochazos corresponde a la gracia del trazo. Hugo Ball ya emparejaba lo grotesco con el éxtasis. El trazo se ha desplegado con el movimiento y a través de la película, y deviene en un teatro de sombras. El cuerpo danzante, multiplicado, estirado, tiende al paisaje: un paisaje animado, cinemático, basculado y vertiginoso. Con el montaje de los planos de color, el juego burlesco ha adquirido una fluidez y una amplitud análoga a los grandes flujos de la naturaleza (el mar, las olas, las ondas luminosas). El cuerpo-paisaje no está solamente orientado en el sentido de la extensión, ni únicamente aligerado, levantado, sino que se extiende en todas las direcciones. El espacio interior está abierto, las paredes son porosas; en él domina «la confusión perversa e inconsciente de las cosas» (Mallarmé), lo que proporciona su espesor al paisaje. El recorte de las sombras procede de la liberación de la forma aislada, abstracta. El silencio explota, mientras que el ruido se concentra, modulado, y se apacigua.

.
.

Virginia Woolf calificaba *The Waves* [*Las olas*, 1931] —uno de los textos de los que más se ha impregnado Anne-Marie Schneider— de «poema-juego» (*play-poem*). El montaje de las figuras con el color responde a la polifonía de la novela. Se pueden oír las voces de Jinny y de Rhoda, que dialogan sin dirigirse la palabra, refractadas en el vacío musical del paisaje: la orilla del mar, la playa, el arenal, la declinación del litoral, el flujo y el reflujo. Jinny (se) dice que ella «ni por un instante dejo de moverme y bailar». Rhoda se mira en el espejo, «tras el hombro de Susan» (que a sus ojos es un modelo de vivacidad; ella querría borrarse, desaparecer¹⁷. Dice «La violencia de mis emociones estremece mi cuerpo». Ella (se) dice:

Sola, con frecuencia, me sumo en la nada. He de moverlos pies con gran cautela para no rebasar los límites del mundo y caer en la nada. He de golpear con la mano una dura puerta, para llamarme a mí misma y volver a entrar en el cuerpo.

Jinny, en cambio, triunfa:

Debo arrojarme al suelo y jadear. El ejercicio y el triunfo me han dejado sin resuello. Todo cuanto forma mi cuerpo parece haber adelgazado con el ejercicio y el triunfo. Mi sangre seguramente es de un rojo brillante, me late contra las costillas. Siento un hormigueo en las plantas de los pies, como si aros de alambre se abrieran y cerrasen a su alrededor. Veo con mucha claridad cada una de las briznas del césped. Pero el pulso me late con tal fuerza en la frente, detrás de los ojos, que todo baila, la red y la hierba; vuestros rostros suben y bajan como mariposas; los árboles parecen saltar. Nada hay serio, nada establecido en este universo. Todo se riza, todo baila; todo es velocidad y triunfo.

Con su animación interna y sus correlaciones ambientales, la imagen dibujada o pintada, una o compuesta, combina las operaciones del espejo con los efectos del flujo, los «picos y las aristas», los ángulos del movimiento geometrizado con las curvas de las olas. La polifonía define un interior-litoral y su corolario: el habitáculo huyendo de la calle

Para Jinny «hay una gran sociedad de cuerpos». Rhoda, en cambio, en el mismo contexto —un viaje en tren el primer día de largas vacaciones— rememora su fragilidad, se siente «como una pluma», insegura. En cuanto a Suzanne, ella observa, compara lo que era y lo que es (los suelos de la escuela y los campos en el exterior), detalla el cambio, pero suspende su juicio, ha decidido esperar antes de concluir: «el día está todavía por nacer»; no lo examinará hasta la noche, cuando se baje del tren. La agudeza de la observación, sugiere Virginia Woolf, es previa: el monólogo de Suzanne precede a los de sus dos hermanas tan diferentes (u hostiles). Así, de la misma manera que la observación no es un juicio, la improvisación (el *impromptu*) no es nunca una forma simple. La música de la fábula es polifónica.

Tracé film couleur

Jean-François Chevrier

Un air d’*impromptu* surgit au premier regard. Une manière d’occuper le vide et d’animer le support (le *subjectile*) procède manifestement d’une gestuelle précise, à la fois libre et calculée. L’expérience du tracé traverse les images. L’artiste se suit à la trace. Elle noue un «thème», perd le fil, le retrouve. La composition de l’image ne prend jamais le pas sur ce qui advient avec et dans le tracé. Chaque moment isolé est une amorce de récit, mais aussi une esquive du récit — cela se vérifie dans les films — ; chaque amorce peut être reprise, retravaillée. Le dessin organise des *éléments* plus ou moins lisibles, en restant au plus près d’une activité psychographique, qui se manifeste d’abord et avant tout comme une transcription de sensations kinésiques. Le lieu commun qui fait du dessin une forme d’écriture gestuelle se vérifie constamment.

L’ordre chronologique adopté dans le livre permet de suivre l’approche de la couleur, le passage du trait à l’image peinte, l’expérience de la polychromie grotesque, puis l’apparition du plan monochrome, le bleu, la couleur-lumière, associée au montage burlesque de figures. Ce mouvement global est sans doute une des clés du corpus et de la biographie artistiques d’Anne-Marie Schneider.

Dès ses premiers essais aboutis, en 1988, elle cherchait à transcrire le mouvement et le corps (l’image du corps) en mouvement. Elle voulait traduire ce qui donne à cette expérience sa teneur intime et impersonnelle : les physiologistes parlent d’une «auto-affection de la vie». Elle pensait avec le dessin (le tracé), en termes de moment et de relations spatiales. Elle ne cherchait pas la continuité d’une durée, elle pensait point, ligne, plan. Chaque tracé sur la feuille blanche est l’inscription d’un mouvement qui pourra être repris, sur une autre feuille. Le tracé accompli est un point d’arrêt. L’artiste fait le point. Mais le point est l’indice d’un imaginaire géométrique : la ligne étire le point, le projette dans le plan. Ce qui importe, c’est l’énergie et la tension du trait. Le point devient alors invisible.

Le dessin de 1991 dit «Sans point», avec lequel nous avons choisi d’ouvrir le parcours chronologique, peut être tenu pour un énoncé, avec tout ce que ce mot induit : référence au langage, intention discursive. L’énoncé est la forme élémentaire du discours, comme le trait est la forme élémentaire du tracé. Mais le trait, le simple trait, sans point, qui se démarque à la fois de la lettre i et du point d’exclamation, est l’image même de la simplicité, une affirmation tautologique du tracé. Le trait est seul sur la page, simple, *single*. «Sans point» signifie alors sans origine et par là sans visée. Le trait ne conduit nulle part. À la différence de l’énoncé verbal, il ne dit rien ou, du moins, ne prétend pas dire quelque chose. En revanche, comme l’énoncé, il constitue un événement. Il est advenu, en deçà des images. L’événement est singulier. «*Y a d’l’Un*», disait Jacques Lacan. L’événement peut être réitéré, sinon répété, différemment. Mais sa singularité élémentaire se manifeste sur le mode impersonnel du «il y a».

Dans son séminaire sur *L’identification* (1961-1962), Lacan a nommé «trait unaire» la première inscription, infralinguistique, de la «signifiante». L’année suivante, traitant de *L’Angoisse*, il parlait d’«*initium* subjectif», mais il précisait que «le trait unaire est avant le sujet», et il affirmait : «C’est la seule chose qui puisse justifier à nos yeux l’idéal de simplicité ¹.»

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre X. L’Angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p.32.

Il y eut donc, un jour, un (simple) trait sans point. Le tracé élémentaire sur la feuille blanche est une affirmation du présent. Le trait unaire est impersonnel. Mais l'événement était daté, situé. Tracer est une activité auto(bio)graphique. Le point invisible renvoie à tout ce qui, dans l'expérience biographique, participe de la vision, soit: ce qui n'est pas donné dans le visible mais devient visible par l'activité de tracer. Anne-Marie Schneider aurait pu opter pour une pratique minimale du dessin, elle semble avoir voulu l'indiquer avec l'énoncé de 1991. Mais elle n'a pas écarté l'image, ni le ressort de l'imaginaire. Au contraire, l'affirmation du tracé simple fut pour elle, comme pour Philip Guston, qu'elle a beaucoup regardé, une manière de stimuler l'exercice de l'imagination, en favorisant un jeu de motifs analogue à l'écriture poétique.

En 1939, Paul Klee titrait par antiphrase *Sich sammeln* (*Se rassembler*) un dessin au trait qui figure un petit personnage, ou bonhomme, démembré. Anne-Marie Schneider a illustré un jour un extraordinaire apologue de Franz Kafka. Celui-ci imaginait un bricolage autobiographique pour pallier une défaillance de l'écriture :

L'écriture se refuse à moi. D'où mon plan d'enquêtes autobiographiques. Non biographie, mais recherche et découverte d'éléments aussi réduits que possible. C'est là-dessus que je m'édifierai ensuite, tout comme un homme dont la maison est branlante veut en construire une solide à côté, si possible en se servant des matériaux de l'ancienne.

Mais la reconstruction échoue, l'homme qui veut se construire une nouvelle maison avec les matériaux de l'ancienne creuse sa tombe dans l'entre-deux :

*Ce qui est toutefois fâcheux, c'est que les forces lui manquent au beau milieu de la construction et que, au lieu d'avoir une maison branlante mais entière, il a maintenant une maison à moitié détruite et une autre à moitié achevée, c'est-à-dire rien. Ce qui s'ensuit est pure folie, c'est-à-dire quelque chose comme une danse de cosaque entre les deux maisons, danse dans laquelle le cosaque gratte et déblaye la terre avec les talons de ses bottes aussi longtemps qu'il faut pour que sa tombe se creuse sous lui*².

Quand il porte sur l'image du corps, garante du sentiment d'identité, le bricolage de la reconstruction ne peut être qu'un assemblage de morceaux; un vide se creuse ou persiste entre les « éléments » disjoints.

Grand lecteur de Kafka, Guston avait surmonté cette difficulté. En 1966, il était reparti du dessin, et du plus simple tracé sur la feuille blanche, pour retrouver le travail de la figure. Il réinventa le tableau avec l'écriture du dessin, après avoir renoncé à l'expansion de la couleur dans le champ pictural, c'est-à-dire à ce qui avait été, pour lui comme pour ses confrères de l'École de New York, l'acquis de la fin des années 1940. Anne-Marie Schneider s'est imposé une restriction similaire. Mais la sobriété linéaire, antipicturale, de ses premiers dessins n'était pas une fin en soi; elle voulait se passer de toute béquille pittoresque, elle n'avait pas banni la couleur. Elle la trouva d'abord dans les films (avec le paysage), avant de retrouver l'animation colorée du champ pictural, sans les effets gestuels associés à la veine dite « lyrique » ou « expressionniste » de la peinture abstraite. La veine linéaire ne s'est jamais interrompue, le tracé est encore aujourd'hui le fil conducteur, au travers du récit fragmentaire et des effets de montage.

Depuis 1988, elle a beaucoup travaillé. Son imagerie a évolué, s'est diversifiée, selon deux voies principales, correspondant à la partition dessin/peinture. L'écriture se situe plutôt du côté du dessin, puisque le tracé leur est commun. Le tracé favorise l'image en forme d'aphorisme. Du côté de la peinture, le langage se transforme en cri (bouche grande ouverte), il se diffuse, se répand, se mêle aux substances du corps, eau, sang et sperme, avec l'image

insistante de la vague. La couleur, c'est aussi le support de la fable, du conte, de la légende. Le rire circule d'un bord à l'autre, comme le cosaque. Joyeux parfois, ou extatique.

Trait et ligne, couleur et champ coloré forment le croisement de deux rapports. Le trait se distingue de la ligne, par une tension directionnelle, des effets d'accentuation, des variations d'épaisseur. À la différence du tracé, la couleur est appliquée, transportée sur la surface depuis un lieu-source (tube, palette, etc.). Dans la pratique d'Anne-Marie Schneider, cette différence fut déterminante. Elle connaissait évidemment la formule du dessin dans la couleur mise en place par Matisse avec ses papiers découpés, mais elle s'intéressait à l'apport et à l'impact local de telle ou telle couleur, comme complément ou subversion du tracé. On décèle ce principe du *coloriage* dans sa première approche de l'image peinte, qui se rattache ainsi à une veine néoprimitiviste. On pense aux dessins colorés des artistes-poètes de l'avant-garde russe futuriste.

Le dessin est (demeure) le principe de la forme courte et l'équivalent de l'écriture. Kafka notait dans son *Journal*, le 23 septembre 1912 :

*J'ai écrit ce récit — Le Verdict — d'une seule traite, de dix heures du soir à six heures du matin, dans la nuit du 22 au 23. Je suis resté si longtemps assis que c'est à peine si je puis retirer de dessous le bureau mes jambes ankylosées. Ma terrible fatigue et ma joie, comment l'histoire se déroulait sous mes yeux, j'avancais en fendant les eaux. […] Comment tout devint bleu devant ma fenêtre. Une voiture passa. Deux hommes marchèrent sur le pont. […] Ce n'est qu'ainsi qu'on peut écrire, avec cette continuité, avec une ouverture aussi totale de l'âme et du corps*³.

Ce rapport d'expérience décrit dans les moindres détails le « comment » du tracé, ses conditions psychophysiologiques, son orientation, l'éclairement, la couleur, l'ouverture, la suggestion du bruit qui accompagne la reprise du mouvement, jusqu'au bleu qui chasse la nuit. L'écart entre la vie et l'écriture a été aboli, au profit de l'écriture, dans l'extase (la sortie de soi). Le protagoniste de la nouvelle, Georg, n'avait pas surmonté la damnation familiale. À l'aube, Kafka pouvait contempler la perfection du meurtre qu'il venait d'accomplir; il s'était déchargé sur son personnage d'un souhait de disparition.

La suite de gravures de Louise Bourgeois, *He Disappeared into Complete Silence*, procède également de cette technique d'exorcisme. Chez Anne-Marie Schneider, le ressort autobiographique et les figures du roman familial sont moins lisibles. Mais l'exorcisme est le ressort du rire. La déclinaison « passer-repasser-trépasser » se rattache à l'humour grinçant, « noir », au rire du gibet. Le « noir » peut être considéré d'ailleurs comme la première couleur, dans la mesure où il résulte de l'épaississement du trait. Première couleur, première lettre: « A noir », disait Rimbaud.

Aussi grinçant soit-il, le rire ne s'enferme pas dans une contemplation morose, le répertoire de la « vanité » ne prend pas. Un crâne est un crâne. Parmi les objets du quotidien domestique, la table à repasser a été élue comme substitut, dérisoire, du tableau, au point de devenir une sorte de fétiche. Car l'artiste passe et repasse sur ses propres pas. Une stèle funéraire n'est jamais qu'une planche à trépasser. Anne-Marie Schneider préfère ce type de déclinaison aux variations sérielles.

∴

Elle dit: « Mes dessins sont des lettres flottantes. » Ou: « J'étends mon linge sur la ligne d'horizon. » Ces deux images, lettres flottantes et linge étendu, aligné, sont liées par une rime mentale. Le modèle de l'écriture oriente et organise l'expérience émotionnelle de l'espace. Le mouvement suggéré des figures relaie le geste du tracé. La corde à linge est évidemment

^[3] Franz Kafka, Journal, 23 septembre 1912, trad. Marthe Robert, Paris, Grasset (1954), Le Livre de poche, p. 262.

^[2] Franz Kafka, note de juin 1922, trad. Marthe Robert, Œuvres complètes, t. III, éd. Claude David, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1984, p. 548; traduction revue. Le texte original figure dans un volume des Œuvres de Kafka consacré aux «écrits et fragments posthumes»: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, éd. Jost Schillemeit, Francfort, Fischer Verlag, 1992, p. 373.

plus proche que la ligne d’horizon, elle peut se confondre avec l’envergure du corps (étiré et suspendu). Car le paysage procède toujours du corps, qui se transforme, qui peut être torturé, métamorphosé, mais qui reste infranchissable (comme l’horizon). Corps, maison et paysage forment un complexe instable, travaillé par la violence des affects.

Le tracé est le premier mouvement. Le pas (le pas simple) est analogue au trait unaire. Comme pour la marche, il fallait un appui. Le pas peut s’allonger, s’accroître. Il devient alors le moteur des mouvements de foule. Rimbaud avait imaginé ce passage de l’un à la foule, quand il évoquait dans « *Génie*» (*Illuminations*), la marche du corps-monde :

Son pas ! les migrations plus énormes que les anciennes invasions.

Récemment, Anne-Marie Schneider a retrouvé la formule antique de la foule en figurant un alignement de jambes en frise (le thème était apparu dans le film *Code Barre*, de 2001). Mais il y a aussi, et cela depuis ses premiers dessins, une agitation interne, un tumulte du corps, pénétré, envahi. Le rouge (le sang) a introduit la couleur comme vecteur physiologique de l’image. L’« intérieur » (domestique) est un espace architectonique métamorphosé sous l’effet des pulsions internes.

Le cadre domestique est une forme pliée ou dépliée, apparentée au corps-boîte. Il est fourbi par une géométrie plus ou moins visible (lisible), où transparaissent, altérés, amenuisés, parfois squelettiques, les schémas de la scénographie picturale. Mais l’image peinte n’est pas le tableau : il est évident qu’elle a occupé dans l’histoire des arts un territoire bien plus vaste, en répondant à une expérience plus intime, moins distanciée, plus proche de la mobilité élémentaire du tracé. L’inscription sur la feuille procède d’une énergie qui investit le vide, en deçà du tableau et de l’objet. L’écriture et l’image peinte se situent ainsi au plan des gestes, des moindres gestes, des tropismes infradramatiques.

Parmi les plus beaux dessins et les plus troublants, plusieurs déclinent, de manière récurrente, et souvent en parallèle à la veine picturale, un quadrillage du corps confondu avec l’espace scénique. Un environnement-cage diffus, à fils plus qu’à barreaux, a envahi la chambre. Une déchirure s’est produite, dont on ne sait si elle provient du corps ou de l’espace. En réalité, les distorsions de l’espace scénique (la chambre) se confondent avec les déformations anatomiques, soigneusement calculées, avec un grand savoir (acquis à l’École des beaux-arts). L’espace est à la fois géométrisé et poreux : la découpe scénique correspond aux cassures et aux torsions de l’image du corps.

L’animation du subjectile occupe le vide produit par la déchirure, en captant les bruits du monde et les parasites de la vie intérieure. Le vide est ambivalent. Il agit comme une force corrosive, mais la feuille blanche, « le vide papier » mallarméen, est une réponse positive. La structure d’enfermement a imposé. Dès les premiers dessins, on a compris qu’il n’y a pas de bloc qui tienne (sauf peut-être le poste de télé éteint, sans image). On a reconnu l’agitation des foules animales et des êtres hybrides d’*Un autre monde* de Grandville.

L’improvisation est la voie par laquelle le tracé déborde tout programme et prend le dessus sur le principe constructif. Mais cela suppose une méthode, un savoir. Violoniste de formation, Anne-Marie Schneider connaissait, avant de choisir les arts visuels, la nécessité de l’apprentissage technique. Elle ne s’est pas emparée d’un autre instrument pour aller à la facilité, mais pour se donner un accès à l’image et produire ses propres images. Celles-ci lui viennent comme des accords, avec des effets de dissonance, et elle les reprend comme des refrains, ou des variations. Elle n’a cessé de s’intéresser au son, on le constate dans ses films. Or, le son constitue l’équivalent musical du matériau d’improvisation dans le dessin et la peinture.

Au vingtième siècle, l’improvisation fut célébrée, dans le domaine de la musique, notamment le jazz, et dans la danse, comme une alternative aux méthodes d’exercice et de composition enseignées dans les formations académiques. La danseuse Simone Forti explique qu’elle improvise avec « ce qui se présente », ce qui lui vient, après qu’elle s’est *postée* face au public⁴. « Ce qui se présente », ce sont des images mentales qui définissent *un ailleurs actuel*. L’exemple de la danse s’impose au vu de l’étonnante mobilité des images de Schneider. La mobilité semble advenue. Elle a été gagnée sur une situation de clôture. L’improvisation est élémentaire. Elle est un test du possible. Une manière d’éprouver un matériau, comme on tâte un appui.

Depuis l’Antiquité, improviser fut toujours une forme de jeu : le conteur, par exemple, improvise à partir d’un « sujet », d’un « thème ». L’improvisation théâtrale procède de même. Les Italiens disent : *recitare a soggetto* (cf. la pièce de Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto* : *Ce soir on improvise*). Dans la vie quotidienne, le jeu dramatique peut se mêler à l’humour comme un effet de catharsis.

Chez tous les artistes qui ont pratiqué le dessin en relation avec l’écriture, depuis Victor Hugo jusqu’à Michaux et les surréalistes (Max Ernst, Miró), l’improvisation est passée par l’automatisme et les procédés qui stimulent les rencontres aléatoires de formes, de motifs : motifs « trouvés », appropriés, consonants ou dissonants. Dans *La Femme 100 têtes* et *Une semaine de bonté* de Max Ernst, l’improvisation est un second degré de l’illustration ; cela se retrouve chez Sigmar Polke. Des images d’illustration, détachées du texte qu’elles accompagnaient, servent de support à un nouveau récit improvisé (ou à des amorces de récit). Anne-Marie Schneider a pratiqué le collage surtout dans ses films, dans la meilleure veine du cinéma expérimental, en exploitant les disjonctions entre dessins, prises de vues, sons et musique. Les glissements d’un registre à l’autre lui permettent de passer du quotidien au fantastique, de la chose vue au fantastique. Le corpus d’œuvres graphiques et picturales fait évidemment jouer l’appropriation sur le seul plan, silencieux, de l’image dessinée ou peinte. Le rapport de l’improvisation au thème choisi joue surtout à l’intérieur de l’image, mais aussi entre les images, dans le jeu des reprises.

Le cosaque a franchi les bornes. Cela ne signifie pas qu’il va s’élever et monter au ciel, même si quelques images suggèrent cette possibilité. Anne-Marie Schneider aime les paraboles. Elle s’est même saisie, avec désinvolture, de quelques symboles édifiants, comme l’échelle de Jacob. Mais elle aime surtout les contes et légendes, qui lui donnent les motifs, le canevas avec lesquels elle peut improviser. Elle répond également à une actualité politique (géopolitique) qui résonne directement avec sa propre expérience.

. :

Comme tous les artistes ou les poètes hostiles aux prophéties et aux développements oratoires — Robert Walser a été sur ce point tout à fait explicite —, Anne-Marie Schneider préfère les aventures de la ligne et les ajustements du monde miniaturisé qu’est la feuille dessinée. Les aventures de la ligne, c’est l’épaisseur vibrante du trait, les accents plus ou moins marqués de l’encre, l’affinement du crayon. Tout cela se prête à l’improvisation, à tel point même que l’exercice peut tourner à la démonstration virtuose. Anne-Marie le sait, et elle surmonte la difficulté. Elle sait que l’improvisation graphique est déjà une forme d’expérience cinématique, qui appelle un rythme.

Dans le film *Mariage*, exorcisme du célibat et rêve d’abondance — « Je veux me marier, avoir des enfants », crie la voix hors champ —, les séquences parfois très brèves se succèdent et se recouvrent comme des vagues, avec l’ampleur d’un souffle régulier. L’alliance désirée est fêtée comme un carnaval et un petit théâtre, où se rencontrent l’eau et le feu, le son, le mouvement, la lumière, le ciel et la terre. Les bruits d’un embouteillage donnent le bourdonnement

⁴ Simone Forti, « Danse animée. Une pratique de l’improvisation en danse » (1996), trad. Agnès Benoit-Nader, dans *Manuel en mouvement (Nouvelles de danse*, n° 44-45), Bruxelles, Contredanse, 2000, p. 209.

d’un essaim, les crânes d’un musée d’Histoire naturelle dansent en musique, des figures en peluche s’animent dans un cirque miniature à la Calder. Le premier film *Sans titre (NON)* traitait déjà un matériau hétérogène, dissonant, bouffon, sur la base du dessin d’animation (en ouverture). En réalité, cette « animation » correspond au vieux thème de l’animisme, sur lequel s’est fondé le cinéma dit « expérimental ».

« Le kaléidoscope du rêve, disait Bachelard, est rempli d’objets ronds, d’objets lents⁵. » L’auteur de *L’Eau et les Rêves* décrit les « rêves de pâte », où la matière liquide intervient comme « la colle universelle ». Dans les films d’Anne-Marie Schneider, l’eau (la mer, le littoral, la vague) est omniprésente ; elle constitue effectivement une matière, un liant, visuel et sonore ; la mécanique érotique, les compulsions infantiles, la satire et les mimiques burlesques sont mêlées aux saynètes de la rue et aux images crépusculaires de l’environnement urbain. Dans les quatre films, le pétrissage de l’amorphe sous-tend le tropisme vital et obscène des corps (objets compris), depuis les rues et les étals de Paris jusqu’au sable d’une plage normande. Cette veine s’est interrompue avec un dernier film, *Comme un chien*, inspiré de la fin du *Procès* de Kafka.

Mais un autre paramètre de l’improvisation, lié au cinéma, a joué à la fin des années 1990. Participant au séminaire-forum « Des territoires » que j’animais à l’École des beaux-arts de Paris, Anne-Marie s’est intéressée aux formes visuelles de l’information (les séquences réalistes des films participent de cette orientation). Walter Benjamin avait observé :

*Si l’art de conter est devenu chose rare, cela tient avant tout aux progrès de l’information. Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu’aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit déjà chargé d’explications. Autrement dit : dans ce qui se produit, presque rien n’alimente le récit, tout nourrit l’information*⁶.

En 1996, l’évacuation par la force des « sans-papiers » réfugiés dans l’église Saint-Bernard et, autour de cet événement, les scandales provoqués par la gestion policière des flux migratoires avaient déclenché un mouvement de protestation, auquel nous étions associés. Les « explications » médiatiques laissaient effectivement peu de place au récit. Anne-Marie se saisit des « faits » en répondant au langage de l’information par l’illustration, le conte, la satire. Les *Petites Familles* (titre de l’exposition présentée à la galerie Nelson en 2002), ce sont aussi ces morceaux, ces petits photogrammes dessinés, extraits d’un film occulte de l’actualité. L’informe répond à l’information.

On peut entendre Henri Michaux :

*Le petit tas colorant qui se désamoncelle en infimes particules, ces passages et non l’arrêt final, le tableau. En somme, c’est le cinéma que j’apprécie le plus dans la peinture*⁷.

Pendant des années, Anne-Marie Schneider a pensé film et cherché la voie de la peinture en se donnant l’argument d’un conte d’amour célèbre, *La Belle et la Bête*, chargé de pathos sentimental. L’histoire d’amour devait être *tout en couleur*, comme dans les romances et les rêves éveillés. Quelques signes avant-coureurs étaient apparus au cours des années précédentes. La teneur physiologique de la couleur prit une autre réalité avec la figure contrastée du couple. La Bête cherchait sa rédemption. La Belle a compris qu’elle avait besoin de la Bête. Ce qui est pris en charge par la peinture, ce n’est pas la rencontre chevaleresque de la laideur animale et de la grâce, mais les affres ou, mieux, comme disait Antonin Artaud, « l’affre » de l’amour. L’affreux, c’est le corps de la Bête transposé dans le magma pictural, dans l’épaisseur du pigment coloré, dont surgit la figure (la Belle ?).

^[5] Gaston Bachelard, *L’Eau et les Rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1991, p. 144.

^[6] Walter Benjamin, « Le conteur » (*Der Erzähler*, 1936), trad. Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, dans *Œuvres*, t. III, éd. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 123.

^[7] Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture » (*Passages*, 1963), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Raymond Bellour et Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 329.

La Belle et la Bête sont les deux pôles d’une attraction-répulsion sentimentale. Anne-Marie ignore la morale du conte. L’image peinte est « sans point », sans orientation, telle une agglutination verbale (le « petit tas colorant »). Avec la peinture, après le film, le langage de l’improvisation s’est chargé de « matière » en absorbant un nouveau stock d’illustrations. Rétrospectivement, on vérifie une présence insistante du conte et de la fabulation dans l’ensemble de l’œuvre. Le conte est une petite forme à ondes longues. Il intègre les nuances du rire et de l’effroi fantastique, le merveilleux et le vernaculaire. Nous sommes ici au croisement de deux veines : l’informe et l’illumination symboliste. Jean Paulhan, promoteur de l’art « informel », avait déjà reconnu cette conjonction chez Odilon Redon. Les têtes grotesques ou miraculées de Schneider sont apparentées aux visions de Redon, comme l’étaient déjà les « têtes affolées » de Michaux. Le poète des *Passages*, « prodige en mouvements⁸ », prônait aussi une fluidité du monde intérieur : « Déroulement du film psychique, du ruban émotionnel, du chant perpétuel⁹ ».

Comme je l’ai déjà signalé, la chronologie, que nous avons respectée, fait apparaître une marche vers la couleur : le bleu, l’horizon (le linge aligné). Le « petit tas colorant », dont parle Michaux, s’est diffusé, aéré ; les couleurs compressées, agglutinées de *La Belle et la Bête*, ont gagné en extension, en expansion.

On peut regarder les images d’Anne-Marie Schneider, on peut recevoir l’énergie qu’elle a captée et produite, comme on regarde des pas, des gestes et des mimiques, accompagnées de grimaces et de messages muets (ou involontairement cryptés). On retrouve l’exemple de la danse (avec ou sans musique). Les descriptions que Valeska Gert a données de ses performances dans les cabarets des années 1920 rassemblent la gamme complète des possibilités expressives du corps, dont le tracé peut donner un équivalent abrégé, resserré. Selon ses propres termes, la danseuse berlinoise avait inventé « la pantomime dansée de critique sociale ». Elle signale « l’état d’autohypnose » qui lui permettait d’exécuter « les pas les plus fous, les mouvements les plus insolites ». Sa critique sociale était accompagnée d’une invention formelle exubérante, fondée sur un principe rigoureux d’économie dramatique : « Mes danses, dit-elle, étaient courtes et claires, je ne faisais pas de variations comme les autres danseurs. Pour moi comptaient seuls l’élan, le point culminant, tragique ou comique, la détente. Rien d’autre¹⁰ ». Elle donne cette description :

*Dans Course de chevaux, je suis à la fois le cavalier et l’animal. Pliée comme un jockey sur un cheval imaginaire, je fouette, je file au galop sur la scène, le temps s’affole, maintenant le finish ! Sauvagement je fouette sans fouet les flancs du cheval, je suis couchée à plat sur le dos de l’animal, je le touche à peine. Le public hurle, tout excité, il croit voir une course réelle, il m’aiguillonne par ses cris, rugit, plus vite, plus vite ! Il faut que je gagne la course. Il le faut, je fonce, toujours plus folle, et arrive première au but*¹¹.

L’œuvre d’Anne-Marie Schneider est aujourd’hui l’une des contributions notables à l’histoire du grotesque féminin. Si elle a évidemment regardé Louise Bourgeois et Eva Hesse, ce qu’elle sait de l’absurde lui vient de son expérience biographique plus que de la fréquentation d’œuvres exemplaires. Elle évite les citations, les « à la manière de ». Elle a intégré les procédés de la caricature et la rage satirique, mais elle évite les poncifs du grotesque pittoresque, solide. Le trivial lui vient comme les images d’un manège ou d’une *parade*, aux deux sens du mot. Le trivial n’est pas pour elle un répertoire (un magasin de formules). Il lui est nécessaire pour casser le suave, le joli, et permettre, mieux que l’ironie, les développements lyriques. Elle force le trait, à la manière des caricaturistes, elle fait grincer les couleurs. Elle cherche aussi le mouvement et, avec le mouvement, une réconciliation des couleurs. Depuis l’apparition du plan monochrome et des images composites, le burlesque géométrisé a pris le pas sur le grotesque (les deux modes coexistent).

^[8] Henri Michaux, « Dessiner l’écoulement du temps », *ibid.*, p. 372.

^[9] Henri Michaux, « Un certain phénomène qu’on appelle musique », *ibid.*, p. 365.

^[10] Valeska Gert, *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens* (1968) ; *Je suis une sorcière. Kaléidoscope d’une vie dansée*, trad. Philippe Ivernel, Bruxelles, Éditions Complexe/Pantin, Centre national de la danse, 2004, p. 68.

^[11] *Ibid.*, p. 71.

Le « fragile », tel qu’il est indiqué sur des emballages, est une qualité générique. Les corps tracés sont amenuisés, étirés. Un main surgit, plus forte, au travers de laquelle apparaît un autre monde (un petit théâtre?). Une main de chiromancie? La comédie, dont les films ont produit la forme accomplie, se poursuit d’une feuille à l’autre. Un petit manège tourne dans un coin de jardin (Le Luxembourg). Les corps acrobatiques sont tendus comme des élastiques. Une consistance tient et retient les formes étirées. La couleur alterne entre deux régimes: l’aplat monochrome, sur lequel se découpe un fragment de corps, et l’étalement du frottis. Les courbes absorbent les cassures. La feuille blanche est vraiment une feuille (le motif d’un herbier).

Anne-Marie Schneider ne fait plus de films mais elle n’a pas renoncé aux possibilités générées par la rencontre de la peinture (ou de l’image peinte) et du cinéma, elle travaille plus que jamais à transformer l’un avec l’autre ; son activité se situe dans un espace intermédiaire ou mixte, entre le film et le tableau (qui lui est resté étranger). Cet entre-deux ne peut être occupé, il est aussi inhabitable que celui du cosaque de Kafka, mais il constitue un champ d’expérience. Ses œuvres les plus récentes se présentent comme des compositions-montages d’éléments dessinés et peints. Elle a croisé John Coplans et regardé ses montages ciné-photographiques.

Une imagerie du corps fragmenté s’est mise en place, démarquée du corps en morceaux surréaliste. On pense au pop art et à René Daniëls. Mais le procédé de fragmentation vaut aussi bien pour toute surface de couleur. Hugo Ball, le créateur du Cabaret Voltaire, écrivait en 1917 à propos de Sophie Taeuber :

Dans une galerie privée de Zurich, elle dansa Gesang der Flugfische und Seepferdchen (Le Chant des hippocampes et des poissons volants), *une suite sonore onomatopoétique. C’était une danse pleine de pics et d’arêtes, pleine d’un éclat, d’un soleil vibrant — et d’un tranchant acéré. Les lignes de son corps volent en éclats. Chaque geste est décomposé par cent, coupant, clair, aigu. La bouffonnerie de la perspective, de l’éclairage, de l’atmosphère ouvre ici à un système nerveux hypersensible le chemin d’une spirituelle drôlerie, d’une glose ironique. Ses danses sont des créations grotesques et extatiques, pleines du plaisir de la fable* ¹².

Sophie Taeuber fut sans doute l’artiste qui, dès la fin des années 1910, fit la jonction la plus inventive, et la plus personnelle, entre la danse, l’ornement (géométrisé) et la teneur kinésique, ou cinématique, de la couleur-lumière. Ses gouaches ont une extraordinaire luminosité ; le vocabulaire de la lumière y est transposé dans le registre des formes dures, découpées. Cette parenté, qui peut sembler lointaine, est plus juste que des rapprochements superficiels avec des artistes contemporain(e)s qui cultivent les formules du grotesque à sensation.

Le burlesque était apparu dès les premiers tracés. La couleur, locale, agglutinée, a pris en charge la violence des déformations grotesques, la pesanteur, l’encombrement. Mais l’aplat monochrome et le frottis correspondent à la grâce du tracé. Hugo Ball couplait déjà le grotesque et l’extase. Le tracé s’est déployé, avec le mouvement, via le film, en un théâtre d’ombres. Le corps dansant, multiplié, étiré, tend au paysage : un paysage animé, cinématique, basculé et vertigineux. Avec le montage des plans de couleur, le jeu burlesque a pris une fluidité et une ampleur analogue aux grands flux de la nature (la mer, les vagues, les ondes lumineuses). Le corps-paysage n’est pas seulement orienté dans le sens de l’étendue, il n’est pas seulement allégé, soulevé, il se déploie dans toutes les directions. L’espace intérieur est ouvert, les parois sont poreuses. Alentour, domine « la confusion perverse et inconsciente des choses » (Mallarmé), mais cela donne son épaisseur au paysage. La découpe des ombres procède du dégagement de la forme isolée, abstraite. Le silence explose, tandis que le bruit se concentre, modulé, et s’apaise.

^[1] Hugo Ball, « Über Okkultismus, Hieratik und andere seltsam schöne Dinge », Berner Intelligenzblatt, 15 novembre 1917; cité par Erica Kessler dans «Sophie danse», Sophie Taeuber, cat., Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 47; traduction revue

Virginia Woolf qualifiait *Les Vagues* (*The Waves*, 1931) — un des textes dont Annie-Marie Schneider s’est le plus imprégnée — de « poème-jeu » (*play-poem*). Le montage des figures avec la couleur répond à la polyphonie du roman. On peut entendre les voix de Jinny et de Rhoda, qui dialoguent, réfractées dans le vide musical du paysage — le bord de mer, la plage, la grève, la déclinaison du littoral, le flux et le reflux — sans s’adresser la parole. Jinny (se) dit qu’elle « ne cesse jamais de remuer et de danser ». Rhoda se regarde dans le miroir, « derrière l’épaule de Suzanne » (qui est à ses yeux un modèle de vivacité); elle voudrait s’effacer, disparaître ¹³. Elle est « ballottée çà et là par la violence de [ses] émotions ». Elle (se) dit :

Seule, je tombe souvent dans le néant. Je dois poser le pied prudemment sur le rebord du monde, de peur de tomber dans le néant. Je suis forcée de me cogner la tête contre une porte bien dure, pour me contraindre à rentrer dans mon propre corps.

Jinny, au contraire, triomphe :

Je vais me jeter à terre, toute palpitante. Je suis hors d’haleine à force de courir, de triompher. Tout, dans mon corps, me semble clarifié par ce triomphe et cette course. Mon sang doit être rouge vif; mon sang fouetté bat contre mes côtes. La plante de mes pieds est sensible comme si des fils électriques se touchaient, puis se séparaient en elle. Je vois très distinctement chaque brin d’herbe. Mais mon pouls retentit contre mes tempes, contre mes yeux, avec le bruit d’un tambour. C’est pourquoi tout danse, le filet, l’herbe. Vos visages voltigent comme des papillons; les arbres ont l’air de bondir. Il n’y a rien d’assuré, rien de définitif dans cet univers. Tout est mouvement, tout est danse; tout est triomphe et rapidité.

Avec son animation interne et ses corrélations ambiantes, l’image dessinée ou peinte, une ou composite, combine les opérations du miroir avec les effets du flux, les « pics et les arêtes », les angles du mouvement géométrisé avec la courbe des vagues. La polyphonie définit un intérieur-littoral et son corollaire : l’habitacle fuyant de la rue.

Pour Jinny, « il existe une grande société des corps ». Rhoda, au contraire, dans le même contexte — un voyage en train au premier jour des grandes vacances — se remémore sa fragilité, elle se sent « emportée comme une plume », incertaine. Suzanne, elle, observe, elle compare ce qui était et ce qui est (les parquets de l’école et les champs au-dehors), elle détaille le changement, mais elle suspend son jugement, elle a décidé d’attendre avant de conclure : « le jour est encore un paquet ficelé »; elle ne l’ouvrira que le soir, quand elle descendra du train. L’acuité de l’observation, suggère Virginia Woolf, est première : le monologue de Suzanne précède ceux de ses deux sœurs si différentes (ou hostiles). Mais, de même que l’observation n’est pas un jugement, l’improvisation (l’imromptu) n’est jamais une forme simple. La musique de la fable est polyphonique.

Jean-François Chevrier

At first glance one is startled by the impromptu look of these works. Clearly, the artist’s manner of occupying emptiness and animating the support (the subjectile) stems from precise gestures, both free and calculated. The experience of tracing traverses these images. The artist follows her own tracks. She establishes a “theme,” loses its thread, finds it again. The composition of these images never overwhelms what surges forth with and within the drawing. Each separate moment is the start of a narrative, yet it’s also a way of sidestepping that narrative — we notice this in her films; every start is liable to be revisited, reworked. Drawing organizes more or less legible *elements* by remaining as close as possible to a psychographic activity, one that manifests first and foremost as a transcription of kinesthetic sensations. The common-place view of drawing as a form of bodily writing is constantly borne out.

The chronological order we follow here allows the reader to track the artist’s approach to color, her shift from the pencil stroke to the painted image, the experience of grotesque polychromy, the emergence of solid luminous blue planes associated with a burlesque assemblage of figures. This overall movement is unquestionably one of the keys to Anne-Marie Schneider’s artistic work and biography.

Schneider’s first consummate experiments in 1988 seek to record movement and the body — the image of the body — in motion. She sought to express the element that imbues this experience with its impersonal yet intimate content — the “auto-affection of life,” as physiologists term it. In her drawings (tracings), she thinks in terms of moments and spatial relationships. Initially it is not continuity or duration that matters to her; her thinking is grounded in points, lines, and planes. Every trace on a blank page is the inscription of a movement she might return to on another sheet. The finished drawing is a temporary stopping point, a point the artist takes stock of and at the same time views as the index of an imaginary geometry: line as an extension of point, a projection of point onto plane. Energy and tension are what matter in these drawings. They make the point invisible.

This chronological journey begins with the 1991 drawing *Sans Point* [“Without a Point”] which could be regarded as a statement or *enunciation*, with all that this term implies: a reference to language, a discursive intention. An enunciation, the most elementary form of discourse, just as a trait, or stroke, is a drawing’s most elementary form. A trait, a simple trait without a point, differentiated at once from the letter “l” and the exclamation point, is the very image of simplicity; it’s the tautological affirmation of drawing. The trait exists alone on the page; it’s simple, *single*. Thus *Sans Point* signifies without origin, hence without purpose. The line leads nowhere. Unlike a verbal enunciation it says nothing, or at least makes no pretence of saying anything. On the other hand, like any enunciation, it’s an event. It comes into existence but is not quite an image, rather an event that is unique. As Jacques Lacan put it, “Y a d’l’Un,” “There is something of the One.” The event can be reiterated, perhaps even repeated, but differently. Its elementary singularity, however, assumes the guise of the impersonal phrase // y a: “There is.”

In his seminar *Identification* (1961–62), Lacan defines what he calls the “Unary Trait” as the first, infra-linguistic inscription of “significance.” Discussing the theme of anguish a year later, he speaks of the “subjective

initium,” but specifies that the “Unary Trait comes before the subject” and asserts, “it’s the only thing that, in my eyes, can justify the ideal of simplicity.”¹

At a certain point in time there is thus a (simple) trait without a point: an elementary line on a blank page affirming the present. The Unary Trait is impersonal but the event is dated, situated. To leave a trace is an auto(bio) graphical activity. The invisible point alludes to whatever pertains to vision in the artist’s personal experience, i.e., to that which isn’t given visibility but is made visible in the act of leaving a trace. Schneider could have opted for a minimal practice of drawing; *Sans Point*, her “enunciation” of 1991, seems to indicate such a practice but without eschewing the image, the latency of the imagination. On the contrary, like Philip Guston, whose work she has contemplated repeatedly, she found that asserting a simple trace was a way of stimulating her ability to exercise the imagination by boosting the interplay of motifs, as in poetic writing.

In 1939 Paul Klee gave the ironic title *Sich Sammeln* [“Collecting Oneself”] to a line drawing representing a dismembered figure. Schneider once illustrated an extraordinary parable by Franz Kafka. The writer imagines a sort of autobiographical *bricolage* to compensate for a weakness in writing:

Writing denies itself to me. Hence plan for autobiographical investigations. Not biography but investigation and detection of the smallest possible component parts. Out of these I will then construct myself, as one whose house is unsafe wants to build a safe one next to it, if possible out of the material of the old one.

However, the reconstruction fails. The man who wishes to build a new house with materials from his old one ends up digging his grave in the ground between them.

*What is bad, admittedly, is that in the midst of building, his strength gives out and now, instead of one house, unsafe but yet complete, he has one half-destroyed and one half-finished house, that is to say, nothing. What follows is madness, that is to say, something like a Cossack dance between the two houses, whereby the Cossack goes on scraping and throwing aside the earth with the heels of his boots until his grave is dug out from under him.*²

When it impinges on the image of the body, the anchor of one’s sense of identity, the *bricolage* of reconstruction is merely an assemblage of disparate pieces. An empty space yawns between the disparate “component parts.”

Guston, an avid Kafka reader, overcame this difficulty in 1966 by returning to drawing, even to making simple traces on a sheet of paper, in order to get back to working on the human figure. Having given up the expansion of color in the picture field, namely that which had been a triumph for him and his fellow New York School artists in the late 1940s, he reinvented painting by “writing” drawing. Schneider set herself a similar limit. But the linear, anti-pictorial soberness of her initial drawings was not an end in itself; she wanted to do away with all painterly crutches without banishing color. First she discovered color in her films (through landscapes); then she regained color animation in the picture field without the gestural effects associated with the so-called “lyrical” or “Expressionist” vein of abstract painting. In fact, her linear mode was never interrupted; even today her drawing is a thread connecting narrative fragments and montage effects.

She has accomplished a good deal of work since 1988. Her imagery has evolved. It has become increasingly diversified, principally in the two directions that correspond to the division between painting and drawing. Writing inclines toward drawing (both have to do with making a trace). Leaving traces tends

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre X. L’Angoisse* (Paris: Le Seuil, 2004), 32 [my translation].

² Franz Kafka, note of June 1922, “Fragments from Notebooks and Loose Pages,” in *Dearest Father and Other Writings*, trans. Ernst Kaiser and Eithne Wilkins (New York: Schocken Books, 1954), 350.

to produce aphoristic images. When it comes to painting, however, language is transformed into a cry (mouth open wide); it spreads, spills, combines with bodily substances — blood, water, sperm — and with insistent wave images. Color is also the support of fables, tales, and legends. Laughter circulates from one area to the other, like the dancing Cossack, sometimes gleeful or ecstatic.

Traits and lines, color and colored fields form the intersections of two relationships. Traits are distinguished from lines by their directional tensions, effects of accentuation, variations in thickness. Unlike traits, color is applied, conveyed to the surface from its source (a paint tube, palette or whatever). This was a decisive difference in Schneider’s practice. She was of course familiar with the technique of drawing in color that Matisse pioneered with his cutouts, but she was also interested in the contribution and local impact of this or that color, as a supplement to, or subversion of, outline. One discerns this *coloring* principle in her initial approach to the painted image, which links up with a vein of Neo-Primitivism. The colored drawings of the Russian avant-garde Futurist painter-poets come to mind.

Drawing is (and remains) the principle of the short form and the equivalent of writing. In the September 23, 1912 entry of his diary, Kafka notes:

*This story, The Judgment, I wrote at one sitting during the night of the 22nd to the 23rd, from ten o’clock at night to six o’clock in the morning. I was hardly able to pull my legs out from under the desk, they had got so stiff from sitting. The fearful strain and joy, how the story developed before me, as if I were advancing over water... How it turned blue outside the window. A wagon rolled by. Two men walked across the bridge... Only in this way can writing be done, only with such coherence, with such a complete opening out of the body and the soul.*³

Kafka’s account of this experience describes, down to the smallest detail, the “how” of tracing, its psycho-physiological conditions, its orientation, lighting, color, openness, the hint of noise accompanying the return to movement, including the blue that banishes the night. The split between life and writing is abolished in ecstasy (going out of oneself) for the benefit of writing. The story’s protagonist, Georg, had been unable to overcome the family curse. At dawn Kafka is able to contemplate the perfect murder he has just committed. He has transferred his desire to disappear onto his character.

Louise Bourgeois’ engraving series *He Disappeared into Complete Silence* is based on the same technique of exorcism. In Schneider’s oeuvre the autobio-graphical elements and the figures of the family narrative are less easy to perceive. Still, exorcism is laughter’s mainspring. Black or gallows humor marks the *passer-repasser-trépasser* sequence.⁴ As a matter of fact “black” could be considered the primal color inasmuch as it is produced by thickening a trait. The first color, the first letter of the alphabet — the “black A” in Rimbaud’s “Vowels” sonnet.

Dark as it may be, Anne-Marie Schneider’s laughter isn’t immured in bleak contemplation. There is no room in her work for a “repertoire of vanity.” A skull is a skull. Among the objects of everyday life she has chosen the ironing board as a ludicrous substitute for a painting, so much so that it becomes a kind of fetish. The artist comes and goes over her tracks; ironing them out, she passes and repasses over them. A tombstone is a flat surface like an ironing board, only upright. Schneider prefers this kind of sequence to that of a series of variations.

∴

She states, “My drawings are letters adrift.” Or: “I hang up my washing on the skyline.” A mental rhyme connects these two images: drifting characters and the alignment of drying laundry. The model of writing orientates and

³ Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka 1910–1913*, ed. Max Brod, trans. Max Kresh (New York: Schocken Books/London: Secker & Warburg, 1948), 275–276.

⁴ The three words contain and extend the same word in French, *pas*, i.e. “step.” *Passer* is “to pass,” *repasser* “to iron” as well as “to pass again” and *trépasser* “to pass away” (translator).

organizes the emotional experience of space. The suggested movement of the figures relays the gesture of drawing. Obviously the washing line is closer than the horizon. It could be confused with the scope of the elongated, suspended body. For the landscape is always based on the body, which is transformed, tortured, and metamorphosed but remains impossible to transcend (like the horizon). Body, home and landscape form an unstable whole worked by the violence of affects.

Tracing is a primary movement. Steps, simple steps (*pas*) are analogous to the Unitary Trait. As when hiking, something to lean on is required. The step may stretch, multiply, until it becomes the motion of a crowd. Evoking the progress of the world-body in his prose poem “*Génie*” (*Illuminations*), Rimbaud imagines this transition from the single being to the crowd:

His stride! Migrations vaster than ancient invasions.

Recently Schneider rediscovered the classical formula for a crowd by rendering an alignment of legs as a frieze (the theme first appeared in her film *Code Barre* [Bar Code] in 2001). But we also have — ever since her first drawings — an inner agitation, a tumult of penetrated, invaded bodies. Red (blood) introduces color as the image’s physiological vector. The domestic “interior” is an architectonic space transformed by the pressure of inner drives.

The domestic framework is a folded or unfolded form not unrelated to the body-as-box. It comes supplied with a more or less visible (legible) geometry in which delineations of the pictorial setting transpire — an altered, dwindled, sometimes skeletal setting. But the painted image is not a picture (*tableau*). In art history it obviously occupies a much vaster field, responding as it does to experiences that are more intimate, less distanced, closer to the elementary motility of tracing lines. Inscribing on a sheet of paper requires the energy to invest emptiness, prior even to the existence of painting and object. Writing and the painted image are thus both situated on the gestural plane, the plane of minimal gestures, of less-than-dramatic tropisms.

Several of Schneider’s finest, most unsettling drawings develop in a recurring manner, a grid-like arrangement of bodies that blends with the scenic space, often parallel to the artist’s pictorial vein. A diffuse cage-like environment enclosed by strings rather than iron bars takes over the room. There is a division, although one cannot tell whether it arises from the bodies or from the space. The deformation of the scenic space (the room) is confused in fact with carefully premeditated anatomical distortions, calculated with an expertise learned in an academy of fine arts. The space in the drawing is at once porous and geometrically rendered: the scenic treatment is based on ruptures and torsions of the body image.

By capturing the sounds of the world and the parasites of the inner life, the subjectile’s animation occupies the emptiness resulting from this break. The emptiness is ambivalent. It acts as a corrosive force, but the blank page, “the empty paper,” to cite Mallarmé, is a positive response. The structure of enclosure has imploded. Even the artist’s first drawings make it clear that no squaring endures (except perhaps the imageless square of an unlit TV screen). One thinks of the moiling animal throngs and hybrid creatures of Grandville’s *Un Autre Monde* [“Another World”].

Improvisation is the approach that allows the act of drawing to overrun all programs and to triumph over any constructive principle. Yet this calls for a method, a skill. Before choosing to work in the visual arts, Schneider, a violinist by training, was familiar with the need for a technical apprenticeship. She did not simply take up another instrument because it was easy but because it allowed her to gain access to images and to produce images of her own. These come to her like chords with dissonant effects; she reworks

them like refrains or variations. As is obvious from her films, her interest in sound has remained constant. And sound is the musical equivalent of the improvisational material in drawings and paintings.

In dance and the field of music, especially in jazz, improvisation was particularly valued in the 20th century as an alternative to methods of exercise and composition taught in traditional academies. The dancer Simone Forti explains that she improvises with “what presents itself,” with whatever occurs to her once she stands facing the audience.⁵ “What presents itself” is a series of mental images that define *an actual elsewhere*. The example of dance occurs to one naturally, given the extraordinary mobility of Schneider’s images. A mobility that just seems to happen, one that has prevailed over a situation of closure. Improvisation is elementary. It’s an examination of what is possible — a manner of assessing one’s medium the way one tests a foothold.

Ever since Antiquity, improvising has been a kind of game. The storyteller, for example, improvises on a given “subject” or “theme.” Theatrical improvisations operate on the same principle. The Italians have a saying, *recitare à soggetto* (see Pirandello’s play, *Questa Sera Si Recita a Soggetto*, “Tonight we Improvise”). In everyday life a dramatic interaction may combine with humor as a means of catharsis.

Among the artists to practice drawing in connection with writing, from Victor Hugo to Henri Michaux and the Surrealists (Mirò, Max Ernst), improvisation resorts to automatic procedures and methods that stimulate random encounters between forms and motifs — “found” and appropriated motifs, whether harmonious or discordant. In Max Ernst’s *La Femme 100 Têtes* [“The Hundred Headless Woman”] and *Une Semaine de Bonté* [“A Week of Kindness”] improvisation is grounded in illustrations, a technique we encounter again in Sigmar Polke’s work. Illustrative images detached from their accompanying text serve as a support for a new improvised narrative (or as starting points for new narratives). Schneider uses collage mainly in her films, in the best tradition of experimental cinema, by exploiting disjunctions between drawings, camera shots, sounds and music. Slippage from one register to another enables her to transform the quotidian by shifting it from the “thing seen” to the fantastic. The body of her graphic and pictorial work clearly plays on the way things are appropriated in the single, silent plane of the drawn or painted image. The improvisational relationship to the chosen theme operates chiefly within individual images but is also present in interacting recurrences between images.

The Cossack has now gone one step too far. This doesn’t mean that he is about to lift off and rise up into the sky, even though several images hint at this possibility. Schneider is fond of parables. She has even offhandedly taken possession of a few edifying images like Jacob’s Ladder. But above all she is drawn to fairy tales and legends that provide her with the motifs and scope for her improvisations. She also responds to current political (or geopolitical) events that reverberate directly on her personal experience.

.:

Like all artists or poets hostile to prophecy or to oratorical elaborations — Robert Walser is particularly clear on this point — Schneider prefers the adventures of line and the adjustments of a miniaturized world on the sheet of paper. The adventures of line: that is, the vibrant thickenings of the stroke, the more or less emphatic accents of the pen, the refining touch of the pencil, all of which lend themselves to improvisation — so readily so in fact that the exercise could easily turn into a virtuoso performance. Schneider is aware of this and overcomes the problem. She knows that graphic improvisation is already a form of cinematic experience and that it sets up a rhythm.

⁵ Simone Forti, “Animate Dancing: A Practice in Dance Improvisation,” in *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, ed. Ann Cooper Albright and David Gere, (Middletown: Wesleyan University Press, 2003), 53.

In her film *Mariage* [“Marriage”], the exorcism of celibacy and the dream of fruitfulness (“I want to get married and have children,” shouts a voice off screen), sometimes very brief sequences succeed each other and overlap like waves to the ample rhythm of a regular breath. The desired union is celebrated like a carnival or small theatre where water and fire, sound, movement, light, earth and sky come together and mingle. The noise of a traffic jam suggests buzzing bees; skulls from a natural-history museum dance to music; teddy-bear figures animate a miniature Calder-like circus. Even in her first film *Sans Titre (NON)* (Untitled [NO]) the artist handles a heterogeneous, dissonant, clownish material based (in the opening frames) on animated drawings. In actual fact, this “animation” corresponds to the old theme of animism that underlies all so-called “experimental” films.

“The kaleidoscope of dreams,” writes Bachelard, “is filled with round objects, and with sluggish ones.”⁶ The author of *Water and Dreams* describes dreams of primary paste as dreams in which liquid matter acts as “universal glue.” In Schneider’s films water is present everywhere (as the sea, shorelines, waves); it’s a visual and auditory material, a binder for erotic mechanisms, infantile compulsions, burlesque satire and mimicry, all of which are combined with little street scenes and twilight images of an urban environment. In her four films, the kneading of amorphousness underlies the vital, obscene tropisms (including objects) from Paris streets and market stalls to the sand of a Normandy beach. This vein concludes with her last film, *Comme un Chien* [“Like a Dog”], inspired by the end of Kafka’s *The Trial*.

However, another improvisational mode, one related to the cinema, emerged in her work in the late 1990s. As a participant in a discussion group in the context of the “Des Territoires” seminar I conducted at the École des Beaux-Arts in Paris, Schneider became interested in visual forms of information reporting (the realistic sequences in her films belong to this genre). Walter Benjamin observes:

*If the art of telling a story has become rare, the dissemination of information has had a decisive share in this state of affairs. Every morning brings us the news of the globe, and yet we are poor in noteworthy stories. This is because no event any longer comes to us without already being shot through with explanation. In other words, by now almost nothing that happens benefits storytelling; almost everything benefits information.*⁷

In 1996 the removal by police of the *sans-papiers* (illegal immigrants) who had taken sanctuary in the church of St Bernard in Paris, and the scandals surrounding the law-enforcement authorities’ handling of the immigration flow in the wake of this event triggered a protest movement, in which we participated. Indeed media “explanations” left little room for narrative. Schneider confronted the “events” by answering the language of information with illustration, storytelling and satire. The *Petites Familles* [“Little Families”] exhibition at the Galerie Nelson in 2002 consisted, among other things, of these fragments, these small drawn photograms excerpted from a private news film. Formlessness as a response to information.

One is reminded of Henri Michaux’s statement:

*The little heap of paint that disintegrates into infinitesimally small particles, those transitions to, and not the definitive ending of, the picture. In fact, cinema is what I like best about painting.*⁸

Schneider thought for years in terms of film and searched for an approach to painting by sticking to the storyline of a celebrated tale of love oozing sentimental pathos, *Beauty and the Beast*. She wanted the love story to be full of color, like romances and waking dreams. Several premonitions of this had

⁶ Gaston Bachelard, *L’Eau et les Rêves. Essai sur l’imagination de la matière* (Paris: José Corti, 1991), 144. English edition: *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*, Bachelard Translation Series, trans. Edith R. Farrell (Dallas: Pegasus Foundation, 1983), 106.

⁷ Walter Benjamin, “Der Erzähler,” 1936. English edition: “The Storyteller,” *Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968), 89.

⁸ Henri Michaux, “En pensant au phénomène de la peinture,” in *Œuvres complètes*, vol. 2, ed., Raymond Bellour and Ysé Tran (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001), 329 [my translation].

appeared in previous years. The physiological tenor of color took on a new reality with the contrasted figure of the couple. The Beast sought redemption. Beauty understood that she needed the Beast. It is not the courtly encounter of loveliness and bestial ugliness that her painting rendered but the throes — or rather, as Antonin Artaud put it, the “awe” (*affre*) — of love. The horrifying thing is that the Beast’s body is transformed into a painterly magma in the thickness of the colored pigment from which there emerges the figure (Beauty?).

Beauty and the Beast are the twin poles of a sentimental attraction/repulsion. The tale’s moral is not what interests Schneider. The painted image is “pointless,” directionless, like a verbal agglutination (Michaud’s “little heap of paint”). With the advent of painting in the period following her films, the language of improvisation takes on “materiality” by absorbing a new stock of illustrations. Retrospectively, one observes the insistent presence of fairytales and storytelling in Schneider’s oeuvre as a whole. The tale is a reduced form with a significant wavelength. It combines nuances of laughter and fantastic dread, the wondrous and the vernacular. It stands at the intersection of two manners: the informal and the Symbolist illumination. Jean Paulhan, the champion of “informal art,” had earlier recognized this concurrence in Odilon Redon’s work. Schneider’s grotesque or miraculously surviving heads are related to Redon’s visions, as were Michaux’s “demented heads” before her. The poet of *Passages*, that “master of movement,”⁹ advocated the fluidity of the inner world; “the psychic film unfolding, the ribbon of emotions, of perpetual song.”¹⁰

As I have said, the chronology of Schneider’s work, which we have followed in this catalogue, brings out her progression toward color, the color blue, the horizon (the line on which washing is hung to dry). Michaux’s “little heap of paint” has become diffuse, airy; the compressed, agglutinated colors of *Beauty and the Beast* have gained more extension; they have expanded.

Schneider’s images — the energy she has captured and produced — can be viewed as one contemplates steps, gestures, or mimicry accompanied by grimaces and mute (or unwittingly coded) messages. Again, let us consider the example of dancing (with or without music). Valeska Gert’s descriptions of her cabaret performances in the 1920s encompass the complete range of the body’s expressive potential, which in outline can lead to any condensed, highly abridged equivalent form. The Berlin dancer invented what she calls “the dance-pantomime of social criticism.” She speaks of the “state of self-hypnosis” which enabled her to execute “the craziest steps, the most outlandish movements.” Her social criticism went hand in hand with an exuberance of formal inventiveness based on strict principles of dramatic economy. “My dances were short and clear,” she writes, “I did no variations as other dancers do. For me the only important things were attack, tragic or comic climax, subsidence, nothing more.”¹¹ She adds the following:

*In Horse Race I am both the rider and the animal. Bent low like a jockey on an imaginary horse, I whip, I gallop across the stage, time goes wild and now it’s the finish! Savagely I whip the horse’s flanks without a lash, I lie flat on the animal’s back, I’m barely in contact with it. The audience shouts, tremendously excited, it thinks it’s watching a real race, its shouts spur me on, it roars, faster, faster! I must win the race. I must, I race forward, always more wildly, and I’m the first to cross the finish line.*¹²

Schneider’s work is now one of the outstanding contributions to the history of the female grotesque. While she has obviously looked carefully at Louise Bourgeois and Eva Hesse, everything she knows about absurdity stems from personal experience rather than from a familiarity with outstanding artworks. She eschews citations and working “after the manner of.” She has assimilated the procedures of caricature and satirical rage but has also avoided the conventions of the solid, picturesque grotesque. Triviality occurs to her like images from a carousel, a parade or burlesque show. In her work it is not merely

⁹ Henri Michaux, “Dessiner l’écoulement du temps,” *ibid.*, 372.

¹⁰ Henri Michaux, “Un certain phénomène qu’on appelle musique,” *ibid.*, 365.

¹¹ Valeska Gert, *Ich bin eine Hexe. Kaleidoscop meines Lebens* (Munich: Schneekluth Verlag, 1968). Excerpt translated by Laurence Senelick in *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*, ed. Richard Drain (London & New York: Routledge 1995), 33.

¹² *Ibid.* [my translation from the French edition: *Je suis une sorcière. Kaleidoscope d’une vie dansée*, trans. Philippe Ivernel (Brussels: Éditions Complexe/Pantin: Centre National de la Danse, 2004)], 68.

a repertoire (a stock of visual formulas). She needs it in order to break with the suave, the pretty, and to provide a basis, far more so than irony, for her lyrical developments. She exaggerates traits like a cartoonist; she goes in for jarring colors. She also strives for movement and, along with movement, appeased colors. Ever since the appearance of monochrome planes and composite images, the geometrical burlesque has taken precedence over the grotesque in her art, though in fact the two modes coexist.

The word “fragile” marked on a carton is a generic quality. The bodies the artist traces are shrunken, stretched out. More powerful, a hand emerges, bringing another world (a diminutive theatre perhaps). A fortune teller’s hand? The comedy (whose accomplished form we view in her films) unfolds from sheet to sheet. A small merry-go-round revolves in a corner of a garden (the Luxembourg Gardens in Paris). Acrobatic bodies look taut like extended elastics. A consistency holds and retains its tightened shapes. Color alternates between two registers: a uniform color area against which a body fragment is outlined and the expansion of rubbed-on washes. Curves absorb breaks. The blank sheet is really a leaf (as in a herbarium).

Although Schneider no longer makes films, she has not foregone the possibilities generated by the encounter of painting (or the painted image) and film; more than ever she now uses the one to transform the other; her activity is situated in an intermediate or hybrid space between film and picture-making (to which she is still an outsider). This in-between territory cannot be occupied; it’s as uninhabitable as the in-between space of Kafka’s Cossack, yet it’s a field of experience. The artist’s most recent works assume the form of montage-compositions of drawn and painted elements. Her path has crossed John Coplans’ and she has obviously studied his cinema-photographic montages.

The imagery of the fragmented body gradually emerges in her work, but one unlike that of the Surrealists’s body parts. They remind one of Pop Art and the work of René Daniëls. However, Schneider also applies the process of fragmentation to areas of flat color. Hugo Ball, the founder of the Cabaret Voltaire, wrote in 1917 apropos of Sophie Taeuber:

*In a private gallery in Zurich, she danced the Gesang der Flugfische and Seepferdchen (The Song of Flying Fish and Sea Horses), an onomatopoetic sound suite... It was a dance full of spikes and fish-bones, full of flickering sun and gloss and of cutting sharpness. The lines shattered at her body. Every gesture is ordered in a hundred parts, sharp, light, pointed. The folly of perspective, of illumination, the atmosphere becomes here, for a hypersensitive nervous system, an occasion for drollery, for an ironic quip. Her dance formations are full of the desire to fantasize, grotesque and enchanted.*¹³

Sophie Taeuber was doubtless the artist who, as early as the late 1910s, accomplished the most inventive and personal fusion of dance, geometrical ornament and the kinesic or cinematic content of light-color. Her gouaches have an extraordinary luminosity; she transposes the vocabulary of light into the register of solid cutout forms. This seemingly remote kinship with Schneider is in fact more cogent than the superficial comparisons with contemporary artists who cultivate formulae of sensational grotesqueness.

The burlesque made its appearance as early as in her first drawings. Local, agglutinated patches of color conveyed heaviness, cumbersomeness, the violence of grotesque distortions. But the artist’s flat single-color areas and her washes were equivalent to the gracefulness of her lines. Hugo Ball had already combined ecstasy with the grotesque. Thanks to movement, Schneider’s line unfolded, by way of film, into shadow play. Multiplied, extended in space, the dancing body tended toward landscape — a vivified, cinematic, vertiginous, overturned landscape. With the montage of color planes, burlesque

¹³ Hugo Ball, “Über Okkultismus, Hieratik und andere seltsam schöne Dinge,” *Berner Intel-ligenzbatt*, November 15, 1917; English edition: “On Occultism, the Hieratic and Other Strangely Beautiful Things,” *Art in Translation* 5, no. 3, trans. Debbie Lewer (2013), 407.

interactions gained fluidity and an amplitude analogous to great natural surges (the sea, waves, light waves). The landscape-body was no longer oriented toward greater breadth; it was no longer disencumbered but, lifted up, deployed in every direction. Inner spaces opened up, walls became porous. Mallarmé’s “perverse and unconscious confusion of things” reigned everywhere, yet this brought thickness to landscape. The sharp outlines of shadows sprang from isolated, abstract shapes. Silence erupted while sound became more focused, more varied, more peaceful.

. .

Virginia Woolf describes *The Waves* (1931) — one of the books Schneider has immersed herself in most thoroughly — as a “play-poem.” The assemblage of figures and color in the artist’s work echoes the novel’s polyphonic structure. One hears the voices of Jinny and Rhoda addressing each other, refracted in the landscape’s musical emptiness — the seaside, the beach, the shifting shore, rising and falling tides — without actually speaking. Jinny says (to herself) that she is “constantly fidgeting and dancing.” Rhoda gazes at herself in a looking glass, “behind Susan’s shoulder” (Susan is a model of vivacity in her eyes); she wishes she could duck into the background, disappear. She is “rocked from side to side by the violence of [her] emotions.” She reflects,

*Alone, I often fall down into nothingness. I must push my foot stealthily lest I should fall off the edge of the world into nothingness. I have to bang my head against some hard door to call myself back to the body.*¹⁴

Jinny, on the other hand, triumphs:

*Now it is your turn. I must throw myself on the ground and pant. I am out of breath with running, with triumph. Everything in my body seems thinned out with running and triumph. My blood must be bright red, whipped up, slapping against my ribs. My soles tingle, as if wire rings opened and shut in my feet. I see every blade of grass very clear. But the pulse drums so in my forehead, behind my eyes, that everything dances — the net, the grass; your faces leap like butterflies; the trees seem to jump up and down. There is nothing staid, nothing settled, in this universe. All is rippling, all is dancing; all is quickness and triumph.*¹⁵

With its inner animation and swirling correlations, the image, whether drawn or painted, single or composite, combines the operations and effects of a looking-glass with those of fluidity, “spikes and fish-bones,” the angles of geometrical movement with the curves of waves. Polyphony defines a shore-like interiority and its corollary, the street’s transitory enclosure.

For Jinny “there is... a great society of bodies.” On the other hand, in the same context — a train ride on the first day of the summer holidays — Rhoda recalls her fragility; “blown like a feather,” she feels unsure of her own identity. As for Susan, she observes and compares that which was to that which is (the floors in her school, the fields outside the window); she notes the changes but withholds judgment. She has decided to wait before deciding that “the day is still rolled up”; she will not examine it until she steps out from the train in the evening. Sharp observation comes first, Woolf suggests; Susan’s monologue precedes those of her very different (and possibly hostile) sisters. But just as observation is no judgement, improvisation (the impromptu) is never a simple form. The music of the fable is polyphonic.

¹⁴ Virginia Woolf, *The Waves*, (New York: Oxford University Press, 2008), 54.

¹⁵ *Ibid.*, 56–57.

Les œuvres comportant un astérisque (*) sont présentées dans l'exposition du MNCARS.

Las obras señaladas con un asterisco (*) están incluidas en la exposición del MNCARS.

The works with an asterisk (*) are presented in the MNCARS exhibition.

XXXI

<u>Œuvres</u> <u>reproduites</u>		<u>Obras</u> <u>reproducidas</u>		<u>Reproduced</u> <u>Works</u>			
1 *	Sans titre (Sans point), 1991 Fusain sur papier Sin título (Sin punto), 1991 Carboncillo sobre papel Untitled (Without a Point), 1991 Charcoal on paper 30,9 × 23,5 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	8	Sans titre, 1990 Fusain sur papier Sin título, 1990 Carboncillo sobre papel Untitled, 1990 Charcoal on paper 36 × 31,5 cm Private collection, Paris	36,3 × 31,4 cm Private collection, Paris	17	Sans titre, 1990 Fusain et aquarelle sur papier Sin título, 1990 Carboncillo y acuarela sobre papel Untitled, 1990 Charcoal and watercolor on paper 36 × 31,2 cm Private collection, Paris	
2 *	Sans titre, 1988 (triptyque)	9 *	Sans titre, 1990 Fusain sur papier Sin título, 1990 Carboncillo sobre papel Untitled, 1990 Charcoal on paper 22,5 × 21,1 cm fracpicardie des mondes dessinés Inv.: 96-020	13 *	Sans titre, 1992 Fusain sur papier Sin título, 1992 Carboncillo sobre papel Untitled, 1992 Charcoal on paper 36,6 × 31,7 cm Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Inv.: 2003-312	18	Sans titre, 1990 Mine de plomb, fusain et crayon de couleur sur papier Sin título, 1990 Mina de plomo, carboncillo y lápices de colores sobre papel Untitled, 1990 Black lead, charcoal and colored pencil on paper 36,3 × 31,4 cm Non localisée / No localizado / Provenance unknown
4 *	Sin título, 1988 (tríptico) Carboncillo sobre papel Untitled, 1988 (triptych) Charcoal on paper 32 × 36,5 cm (×2), 30,7 × 37,3 cm (×1) Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.		14 *		Sans titre, 1992 Fusain sur papier Sin título, 1992 Carboncillo sobre papel Untitled, 1992 Charcoal on paper 36,7 × 31,9 cm fracpicardie des mondes dessinés Inv.: 96-023		19
5 *	Sans titre, 1989 Fusain sur papier Sin título, 1989 Carboncillo sobre papel Untitled, 1989 Charcoal on paper 36 × 31,5 cm Private collection, Paris	10 *	Sans titre, 1990 Fusain sur papier Sin título, 1990 Carboncillo sobre papel Untitled, 1990 Charcoal on paper 40 × 30 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	15	Sans titre, 1990 Fusain et pastel sur papier Sin título, 1990 Carboncillo y pastel sobre papel Untitled, 1990 Charcoal and pastel on paper 36,6 × 31,7 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	20	Sans titre, 1993 Fusain sur papier Sin título, 1993 Carboncillo sobre papel Untitled, 1993 Charcoal on paper 36 × 32 cm Private collection
6 *	Actéon, 1989 Fusain sur papier Acteón, 1989 Carboncillo sobre papel Actaeon, 1989 Charcoal on paper 36 × 31,5 cm Private collection, Paris	11	Sans titre, 1995 Fusain et crayon de couleur sur papier Sin título, 1995 Carboncillo y lápices de colores sobre papel Untitled, 1995 Charcoal and colored pencil on paper 36 × 31 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	16	Sans titre, 1990 Fusain et aquarelle sur papier Sin título, 1990 Carboncillo y acuarela sobre papel Untitled, 1990 Charcoal and watercolor on paper 36 × 31,5 cm Private collection, Paris	21 *	Sans titre, 1996 Fusain sur papier Sin título, 1996 Carboncillo sobre papel
7	Sans titre, 1990 Fusain sur papier Sin título, 1990 Carboncillo sobre papel Untitled, 1990 Charcoal on paper 36,7 × 29,9 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	12	Arche de Noé, 1990 Fusain, encre de Chine et gouache sur papier Arca de Noé, 1990 Carboncillo, tinta china y gouache sobre papel Noah's Ark, 1990 Charcoal, India ink and gouache on paper				

Untitled, 1996 Charcoal on paper 38 × 32,4 cm Centre national des arts plastiques, work deposited in 2013 at frapicardie des mondes dessinés FNAC 96 489	26 * Sans titre, 1996 Fusain sur papier Sin título, 1996 Carboncillo sobre papel Untitled, 1996 Charcoal on paper 36,7 × 31,7 cm frapicardie des mondes dessinés Inv.: 96-042	Untitled, 1994 Charcoal on paper 31,4 × 36,4 cm Collection A.-M. & M. Robelin	Sin título (Subcoman- dante Marcos), 1995 Gouache y acuarela sobre papel Untitled (Subcomandante Marcos), 1995 Gouache and watercolor on paper 36,5 × 31,4 cm frapicardie des mondes dessinés Inv.: 69-028
22 * Sans titre, 1994 Fusain sur papier Sin título, 1994 Carboncillo sobre papel Untitled, 1994 Charcoal on paper 36,4 × 31,7 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	27 Sans titre, 1996 Fusain sur papier Sin título, 1996 Carboncillo sobre papel Untitled, 1996 Charcoal on paper 36,7 × 31,7 cm Private collection	32 Sans titre, 1994 Fusain sur papier Sin título, 1994 Carboncillo sobre papel Untitled, 1994 Charcoal on paper 36,1 × 31,8 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	37 * Sans titre (Attentat), 1995 Fusain sur papier Sin título (Atentado), 1995 Carboncillo sobre papel Untitled (Attack), 1995 Charcoal on paper 31,6 × 36,6 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.
23 * Sans titre, 1996 Mine de plomb sur papier Sin título, 1996 Mina de plomo sobre papel Untitled, 1996 Black lead on paper 36,7 × 31,7 cm Centre national des arts plastiques, work deposited in 2013 at frapicardie des mondes dessinés FNAC 96 490	28 <i>Impossibilité d'écouter</i> , 1995 Fusain sur papier <i>Imposibilidad de escuchar</i> , 1995 Carboncillo sobre papel <i>Impossible to Hear</i> , 1995 Charcoal on paper 36,4 × 31,7 cm Centre national des arts plastiques FNAC 96 474	33 Sans titre (Délation), 1995 Fusain sur papier Sin título (Delación), 1995 Carboncillo sobre papel Untitled (Denunciation), 1995 Charcoal on paper 36,6 × 31,7 cm Courtesy of the Bruin-Heijn Collection	38 * Sans titre (Guérilla 2), 1995 Fusain sur papier Sin título (Guerrilla 2), 1995 Carboncillo sobre papel Untitled (Guerrilla Warfare 2), 1995 Charcoal on paper 36,7 × 31,3 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.
24 * Sans titre, 1996 Mine de plomb sur papier Sin título, 1996 Mina de plomo sobre papel Untitled, 1996 Black lead on paper 37,8 × 32,4 cm frapicardie des mondes dessinés Inv.: 96-038	29 <i>Peep Show</i> , 1995 Fusain sur papier <i>Peep Show</i> , 1995 Carboncillo sobre papel <i>Peep Show</i> , 1995 Charcoal on paper 36,4 × 31,7 cm Private collection	34 Sans titre (Guérilla 1), 1995 Fusain sur papier Sin título (Guerrilla 1), 1995 Carboncillo sobre papel Untitled (Guerrilla Warfare 1), 1995 Charcoal on paper 36,6 × 31,3 cm Private collection	39 * Sans titre, 1996 Fusain sur papier Sin título, 1996 Carboncillo sobre papel Untitled, 1996 Charcoal on paper 36,6 × 31,7 cm Private collection, Paris
25 * Sans titre, avril 1996 Mine de plomb sur papier Sin título, abril 1996 Mina de plomo sobre papel Untitled, April 1996 Black lead on paper 38 × 32,6 cm frapicardie des mondes dessinés Inv.: 96-040	30 Sans titre, 1994 Fusain sur papier Sin título, 1994 Carboncillo sobre papel Untitled, 1994 Charcoal on paper 36,7 × 31,4 cm Private collection	35 Sans titre (Exercice de commando), 1995 Fusain sur papier Sin título (Ejercicio de comando), 1995 Carboncillo sobre papel Untitled (Commando Raid), 1995 Charcoal on paper 36,6 × 31,5 cm Private collection, New York	40 * Sans titre, 1997 ↓ 57 * (ensemble de dessins pour la documenta X) Fusain, encre de Chine, aquarelle sur papier Sin título, 1997 (conjunto de dibujos para documenta X) Carboncillo, tinta china, acuarela sobre papel Untitled, 1997 (set of drawings for documenta X) Charcoal, India ink and watercolor on paper

36,7 × 31,7 cm / 31,7 × 36,7 cm Fonds régional d'art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur Inv.: 2003-512	66 Sans titre (Clandestin), 2001 Fusain sur papier Sin título (Clandestino), 2001 Carboncillo sobre papel Untitled (Illegal Alien), 2001 Charcoal on paper 31,5 × 38,3 cm The Morgan Library & Museum, New York: Gift of Jean Crutchfield and Robert Hobbs, 2009	Untitled, 1999 Black lead, soft pencil, gouache and watercolor on paper 38,2 × 33 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris Inv.: AMD 1435	Untitled, 1999 Black lead on paper 32,3 × 38,2 cm Collection Jean-Marc Bustamante
58 ↓ 62 Sans titre, 1995 Mine de plomb sur papier Sin título, 1995 Mina de plomo sobre papel Untitled, 1995 Black lead on paper 29,7 × 19,6 cm (x5) frapicardie des mondes dessinés Inv.: 96-047	67 Sans titre (Afrique du Sud. Les frontières), 2001 Fusain sur papier Sin título (Sudáfrica. Las fronteras), 2001 Carboncillo sobre papel Untitled (South Africa. The Border), 2001 Charcoal on paper 37,8 × 32,5 cm Teylers Museum Collection, Haarlem	71 * Sans titre (Lourdeur d'une femme accablée), 1999 Fusain sur papier Sin título (Pesadez de una mujer agobiada), 1999 Carboncillo sobre papel Untitled (Woman, Bowed Over), 1999 Charcoal on paper 37,8 × 32,5 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	76 Sans titre, 1999 Mine de plomb et aquarelle sur papier Sin título, 1999 Mina de plomo y acuarela sobre papel Untitled, 1999 Black lead and watercolor on paper 38,2 × 33 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris Inv.: AMD 1440
63 * Sans titre, 2000 Encre de Chine et acrylique sur papier Sin título, 2000 Tinta china y acrílico sobre papel Untitled, 2000 India ink and acrylic on paper 32,1 × 38,3 cm Private collection, Paris	68 Sans titre, 1999 Fusain sur papier Sin título, 1999 Carboncillo sobre papel Untitled, 1999 Charcoal on paper 38,2 × 32,4 cm Private collection, Lille	72 Sans titre, 1999 Fusain sur papier Sin título, 1999 Carboncillo sobre papel Untitled, 1999 Charcoal on paper 38 × 32,2 cm Private collection	77 Sans titre, 1999 Mine de plomb, crayon gras et aquarelle sur papier Sin título, 1999 Mina de plomo, lápiz graso y acuarela sobre papel Untitled, 1999 Black lead, soft pencil and watercolor on paper 38,2 × 33 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris Inv.: AMD 1441
64 * Sans titre, mars 1999 Encre de Chine sur papier Sin título, marzo 1999 Tinta china sobre papel Untitled, March 1999 India ink on paper 32,3 × 37,8 cm frapicardie des mondes dessinés Inv.: 00-034	69 Sans titre, 1999 Fusain sur papier Sin título, 1999 Carboncillo sobre papel Untitled, 1999 Charcoal on paper 38 × 32,5 cm Collection Cécile Barrault, Paris	73 * Sans titre, 1999 Encre de Chine sur papier Sin título, 1999 Tinta china sobre papel Untitled, 1999 India ink on paper 37,9 × 32,9 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	78 * Sans titre (NON), 1999-2000 Film tourné en super 8, sonorisé et monté en numérique Sin título (NO), 1999-2000 Película rodada en super 8, imagen y sonido editados en digital
65 * Sans titre (D'après Kafka, <i>Le Château</i>), nov. 1998 Encre de Chine sur papier Sin título (Según Kafka, <i>El castillo</i>), nov. 1998 Tinta china sobre papel Untitled (Inspired by Kafka's <i>The Castle</i>), Nov. 1998 India ink on paper 32 × 37,9 cm Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Inv.: AM 2003-316	70 Sans titre, 1999 Mine de plomb, crayon gras, gouache et aquarelle sur papier Sin título, 1999 Mina de plomo, lápiz graso, gouache y acuarela sobre papel	74 Sans titre, 1999 Mine de plomb sur papier Sin título, 1999 Mina de plomo sobre papel Untitled, 1999 Black lead on paper 32,4 × 38 cm Collection Jean-Marc Bustamante	79 Sans titre, 2002 Encre de Chine sur papier Sin título, 2002 Tinta china sobre papel Untitled, 2002 India ink on paper 38,2 × 33 cm Courtesy of the Bruin-Heijn Collection

80	Sans titre, 2000 Encre de Chine sur papier Sin título, 2000 Tinta china sobre papel Untitled, 2000 India ink on paper 32,5 × 38,2 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	86	Sans titre, 2000 Gouache, aquarelle et encre de Chine sur papier Sin título, 2000 Gouache, acuarela y tinta china sobre papel Untitled, 2000 Gouache, watercolor and India ink on paper 38,3 × 32,7 cm Courtesy of the artist and Tanya Rumpff, the Netherlands	91	Sans titre, 2000 Fusain sur papier Sin título, 2000 Carboncillo sobre papel Untitled, 2000 Charcoal on paper 38,2 × 32,6 cm Private collection		Sin título, 2001 Tinta china sobre papel Untitled, 2001 India ink on paper 37,8 × 32,4 cm Private collection, Paris
81	Sans titre, 2000 Encre de Chine sur papier Sin título, 2000 Tinta china sobre papel Untitled, 2000 India ink on paper 38,1 × 32,4 cm Private collection, Brussels	87 *	Sans titre, 2000 Fusain, acrylique et encre de Chine sur papier Sin título, 2000 Carboncillo, acrílico y tinta china sobre papel Untitled, 2000 Charcoal, acrylic and India ink on paper 32,7 × 38 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	92	Sans titre, 2001 Encre de Chine sur papier Sin título, 2001 Tinta china sobre papel Untitled, 2001 India ink on paper 38 × 33,2 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	97	Sans titre (Lit-cage d'escalier), 2002 Encre de Chine sur papier Sin título (Cama-hueco de escalera), 2002 Tinta china sobre papel Untitled (Bed-Stairwell), 2002 India ink on paper 32 × 38,5 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.
82	Sans titre, 2001 Encre de Chine sur papier Sin título, 2001 Tinta china sobre papel Untitled, 2001 India ink on paper 38,5 × 32,5 cm Private collection, Paris	88 *	Sans titre, 2000 Encre de Chine sur papier Sin título, 2000 Tinta china sobre papel Untitled, 2000 India ink on paper 38,2 × 32,5 cm Courtesy of the artist and Xavier Hufkens, Brussels	93 *	Sans titre, 2001 Encre de Chine sur papier Sin título, 2001 Tinta china sobre papel Untitled, 2001 India ink on paper 32,8 × 38 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	98	Sans titre, 2001 Encre de Chine et gouache sur papier Sin título, 2001 Tinta china y gouache sobre papel Untitled, 2001 India ink and gouache on paper 37,9 × 32,4 cm Private collection, the Netherlands
83	<i>L'Âge de raison</i> , 2001 Encre de Chine sur papier <i>La edad de la razón</i> , 2001 Tinta china sobre papel <i>The Age of Reason</i> , 2001 India ink on paper 38,1 × 32,5 cm Private collection, Paris	89 *	Sans titre (Chute), 2000 Mine de plomb et encre de Chine sur papier Sin título (Caída), 2000 Mina de plomo y tinta china sobre papel Untitled (A Fall), 2000 Black lead and India ink on paper 32,8 × 37,5 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	94	Sans titre, 2001 Gouache sur papier Sin título, 2001 Gouache sobre papel Untitled, 2001 Gouache on paper 38,1 × 32,6 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	99 *	<i>Code-Barre</i> , 2001-2002 Film tourné en super 8, sonorisé et monté en numérique <i>Código de barras</i> , 2001-2002 Película rodada en super 8, imagen y sonido editados en digital <i>Bar Code</i> , 2001-2002. Film shot in Super 8, image and sound edited digitally Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.
84 *	Sans titre, 2000 Encre de Chine sur papier Sin título, 2000 Tinta china sobre papel Untitled, 2000 India ink on paper 38 × 32,4 cm Private collection, Paris	90 *	Sans titre, 2000 Acrylique et encre de Chine sur papier Sin título, 2000 Acrílico y tinta china sobre papel Untitled, 2000 Acrylic and India ink on paper	95	Sans titre, 2001 Encre de Chine sur papier Sin título, 2001 Tinta china sobre papel Untitled, 2001 India ink on paper 38 × 32,4 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	100 *	Sans titre, 2002 Encre de Chine sur papier Sin título, 2002 Tinta china sobre papel Untitled, 2002 India ink on paper 32,5 × 38 cm Private collction, Paris
85 *	Sans titre, 2000 Encre de Chine sur papier Sin título, 2000 Tinta china sobre papel Untitled, 2000 India ink on paper 37,8 × 32,2 cm Private collection, Paris	90 *	Sans titre, 2000 Acrylique et encre de Chine sur papier Sin título, 2000 Acrílico y tinta china sobre papel Untitled, 2000 Acrylic and India ink on paper	96 *	Sans titre, 2001 Encre de Chine sur papier		

101	Sans titre, 2002 Encre de Chine sur papier Sin título, 2002 Tinta china sobre papel Untitled, 2002 India ink on paper 38 × 32,5 cm Collection A.-M. & M. Robelin		Sin título (Durmiente y edredón), 2002 Gouache y tinta china sobre papel Untitled (Sleeper with Duvet), 2002 Gouache and India ink on paper 50,5 × 55,5 cm Private collection	110	Sans titre, 2003 Gouache et encre de Chine sur papier Sin título, 2003 Gouache y tinta china sobre papel Untitled, 2003 Gouache and India ink on paper 38 × 32 cm Courtesy of Bruin-Heijn Collection		Untitled, 2002 Watercolor, gouache, India ink and black lead on paper 38 × 32 cm Collection Marc Donnadieu, Paris
102 *	Sans titre (Femme- nœuds), 2002 Encre de Chine et gouache sur papier Sin título (Mujer-nudos), 2002 Tinta china y gouache sobre papel Untitled (Woman-Knots), 2002 India ink and gouache on paper 39 × 31,5 cm Private collection, Paris	106	Sans titre, 2001 Encre de Chine et gouache sur papier Sin título, 2001 Tinta china y gouache sobre papel Untitled, 2001 India ink and gouache on paper 37,8 × 32,4 cm Private collection	111	Sans titre, 2002 Encre de Chine et gouache sur papier Sin título, 2002 Tinta china y gouache sobre papel Untitled, 2002 India ink and gouache on paper 42,3 × 36,3 cm Private collection		Sans titre (Jardin du Luxembourg), 2002 Pastel sec, gouache et encre de Chine sur papier Sin título (Jardines de Luxemburgo), 2002 Pastel seco, gouache y tinta china sobre papel Untitled (Luxembourg Gardens), 2002 Dry pastel, gouache and India ink on paper 32,6 × 38 cm Private collection, Paris
103 *	Sans titre (Chaise- merde), 2002 Encre de Chine et gouache sur papier Sin título (Silla-mierda), 2002 Tinta china y gouache sobre papel Untitled (Chair-Shit), 2002 India ink and gouache on paper 37,5 × 33,5 cm Private collection, Paris	107	<i>Apnée</i> , 2001 Gouache sur papier <i>Apnea</i> , 2001 Gouache sobre papel <i>Apnea</i> , 2001 Gouache on paper 32,4 × 37,8 cm Private collection	112	Sans titre, 2002 Fusain sur papier Sin título, 2002 Carboncillo sobre papel Untitled, 2002 Charcoal on paper 38,2 × 33,1 cm Private collection	116	Sans titre (Main-chaise), 2003 Encre de Chine sur papier Sin título (Mano-silla), 2003 Tinta china sobre papel Untitled (Hand-Chair), 2003 India ink on paper 38 × 32,5 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.
104	Sans titre (Couette et cœur), 2002 Acrylique, gouache et encre de Chine sur papier Sin título (Edredón y corazón), 2002 Acrílico, gouache y tinta china sobre papel Untitled (Duvet and Heart), 2002 Acrylic, gouache and India ink on paper 38 × 32,5 cm Private collection, the Netherlands	108	Sans titre, 2002 Encre de Chine, gouache et pastel sec sur papier Sin título, 2002 Tinta china, gouache y pastel seco sobre papel Untitled, 2002 India ink, gouache and dry pastel on paper 42,3 × 36,5 cm Private collection	113	Sans titre, 2002 Mine de plomb sur papier Sin título, 2002 Mina de plomo sobre papel Untitled, 2002 Black lead on paper 33 × 38 cm Collection Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, propriété de la Fédération Wallonie-Bruxelles Inv.: CF-2003-028	117	Sans titre (Homme- coucher de soleil), 2002 Encre de Chine sur papier Sin título (Hombre- puesta del sol), 2002 Tinta china sobre papel Untitled (Man-Sunset), 2002 India ink on paper 33,5 × 37,5 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris Inv.: AMVP 2998
105	Sans titre (Dormeur et couette), 2002 Gouache et encre de Chine sur papier	109	Sans titre, 2002 Gouache et encre de Chine sur papier Sin título, 2002 Gouache y tinta china sobre papel Untitled, 2002 Gouache and India ink on paper 38 × 32,5 cm Private collection	114	Sans titre, 2002 Aquarelle, gouache, encre de Chine et mine de plomb sur papier Sin título, 2002 Acuarela, gouache, tinta china y mina de plomo sobre papel	118	Sans titre (Homme- couette-maison), 2002 Gouache et encre de Chine sur papier Sin título (Hombre- edredón-casa), 2002 Gouache y tinta china sobre papel

	Untitled (Man-Duvet-House), 2002 Gouache and India ink on paper 32 × 38 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris Inv.: AMVP 2999		India ink on paper 32,5 × 38,5 cm Collection Tracy Williams, New York	<i>Marriage</i> , 2003 Film shot in Super 8, image and sound edited digitally Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	32,5 × 38 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels
119	Sans titre, 2002 Encre de Chine sur papier Sin título, 2002 Tinta china sobre papel Untitled, 2002 India ink on paper 32,7 × 38,2 cm Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Inv.: AM 2003-318	123	Sans titre (Homme-porte), 2003 Encre de Chine sur papier Sin título (Hombre-puerta), 2003 Tinta china sobre papel Untitled (Man-Door), 2003 India ink on paper 38,5 × 32,5 cm Collection of Jean Crutchfield and Robert Hobbs	128	Sans titre (Icône), 2003 Gouache sur papier Sin título (Icono), 2003 Gouache sobre papel Untitled (Icon), 2003 Gouache on paper 38 × 32,5 cm Private collection
120 *	Sans titre (Lèvres), 2002 Acrylique, gouache et encre de Chine sur papier Sin título (Labios), 2002 Acrílico, gouache y tinta china sobre papel Untitled (Lips), 2002 Acrylic, gouache and India ink on paper 43,5 × 65 cm Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Inv.: AM 2012-912	124	Sans titre, 2003 Encre de Chine sur papier Sin título, 2003 Tinta china sobre papel Untitled, 2003 India ink on paper 37,5 × 32,5 cm Private collection	129	Sans titre, 2003 Gouache sur papier Sin título, 2003 Gouache sobre papel Untitled, 2003 Gouache on paper 13 × 19 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.
		125	Sans titre, 2004 Encre de Chine sur papier Sin título, 2004 Tinta china sobre papel Untitled, 2004 India ink on paper 32,5 × 38 cm Private collection, Paris	130	Sans titre, 2003 Gouache sur papier Sin título, 2003 Gouache sobre papel Untitled, 2003 Gouache on paper 38 × 32,5 cm Collection Sophie Calle
121	Sans titre (Femme-puzzle), 2002 Encre de Chine sur papier Sin título (Mujer-puzle), 2002 Tinta china sobre papel Untitled (Woman-Puzzle), 2002 India ink on paper 38,1 × 32,3 cm Marieluise Hessel Collection CCS / Hessel Museum, Bard College	126	Sans titre (Trottoir-précipice), 2003 Encre sur papier Sin título (Acera-precipicio), 2003 Tinta sobre papel Untitled (Sidewalk-Precipice), 2003 Ink on paper 32,5 × 38 cm Private collection, Switzerland	131	Sans titre (Visage bleu), 2004 Aquarelle et mine de plomb sur papier Sin título (Rostro azul), 2004 Acuarela y mina de plomo sobre papel Untitled (Blue Face), 2004 Watercolor and black lead on paper 32,3 × 38 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels
122	Sans titre (Sèche-linge), 2002 Encre de Chine sur papier Sin título (Cuerda de tender), 2002 Tinta china sobre papel Untitled (Dryer), 2002	127 *	<i>Mariage</i> , 2003 Film tourné en super 8, sonorisé et monté en numérique <i>Matrimonio</i> , 2003 Película rodada en super 8, imagen y sonido editados en digital	132	Sans titre, 2004 Encre de Chine sur papier Sin título, 2004 Tinta china sobre papel Untitled, 2004 India ink on paper

	Sin título (Pinocho grande), 2005 Gouache sobre papel Untitled (Big Pinocchio), 2005 Gouache on paper 120 × 80 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.		Sin título (Baño), 2003 Tinta china sobre papel Untitled (A Bathe), 2003 India ink on paper 38 × 32,5 cm Courtesy of the artist and Tanya Rumpff, the Netherlands		<i>Like a Dog</i> , 2007 Film shot in Super 8, image and sound edited digitally Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	159 *	Sans titre (Siphon), 2009 Acrylique sur papier Sin título (Sifón), 2009 Acrílico sobre papel Untitled (Syphon), 2009 Acrylic on paper 120 × 80 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.
146	Sans titre, 2006 Encre de Chine sur papier Sin título, 2006 Tinta china sobre papel Untitled, 2006 India ink on paper 38 × 32,5 cm J.-E. van Praet Collection	151 *	Sans titre (Jane), 2004 Encre de Chine sur papier Sin título (Jane), 2004 Tinta china sobre papel Untitled (Jane), 2004 India ink on paper 38,5 × 32,5 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	155	Sans titre (Tête-igloo), 2006 Acrylique sur papier Sin título (Cabeza-iglú), 2006 Acrílico sobre papel Untitled (Head-Igloo), 2006 Acrylic on paper 58 × 73 cm Private collection, Amsterdam	160	Sans titre (Expulsion), 2009 Acrylique sur papier Sin título (Desahucio), 2009 Acrílico sobre papel Untitled (Eviction), 2009 Acrylic on paper 120 × 80 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.
147	Sans titre, 2006 Gouache et encre de Chine sur papier Sin título, 2006 Gouache y tinta china sobre papel Untitled, 2006 Gouache and India ink on paper 38 × 32,5 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	152	Sans titre (Lévitación), 2007 Gouache et aquarelle sur papier Sin título (Levitación), 2007 Gouache y acuarela sobre papel Untitled (Levitación), 2007 Gouache and watercolor on paper 65 × 49 cm Collection Gilles & Marie-Françoise Fuchs	156 *	Sans titre (Musée), 2009 Acrylique sur papier Sin título (Museo), 2009 Acrílico sobre papel Untitled (Museum), 2009 Acrylic on paper 120 × 80 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	161	Sans titre (Congo), 2009 Acrylique sur papier Sin título (Congo), 2009 Acrílico sobre papel Untitled (Congo), 2009 Acrylic on paper 120 × 80 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.
148	Sans titre, 2006 Encre de Chine sur papier Sin título, 2006 Tinta china sobre papel Untitled, 2006 India ink on paper 32,5 × 38,5 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	153	Sans titre (Tête-fils électriques), 2006 Acrylique et aquarelle sur papier Sin título (Cabeza-cables eléctricos), 2006 Acrílico y acuarela sobre papel Untitled (Head-Electric Wires), 2006 Acrylic and watercolor on paper 106 × 77,5 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	157	Sans titre (Envahie de papillons), 2007 Gouache et aquarelle sur papier Sin título (Envuelta por mariposas), 2007 Gouache y acuarela sobre papel Untitled (Invaded by Butterflies), 2007 Gouache and watercolor on paper 65 × 50 cm Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Inv.: AM 2012-914	162	Sans titre (NY-NY. Post-attentat), 2009 Acrylique sur papier Sin título (NY-NY. Post-atentado), 2009 Acrílico sobre papel Untitled (NY, NY. After 9-11), 2009 Acrylic on paper 120 × 80 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.
149	Sans titre (Mains-tête), 2006 Encre de Chine sur papier Sin título (Manos-cabeza), 2006 Tinta china sobre papel Untitled (Hands-Head), 2006 India ink on paper 32,6 × 38 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	154 *	<i>Comme un chien</i> , 2007 Film tourné en super 8, sonorisé et monté en numérique <i>Como un perro</i> , 2007 Película rodada en super 8, imagen y sonido editados en digital	158 *	Sans titre (2 par 2), 2009 Acrylique sur papier Sin título (2 por 2), 2009 Acrílico sobre papel Untitled (2 by 2), 2009 Acrylic on paper 120 × 80 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	163	Sans titre, 2009 Acrylique sur papier Sin título, 2009 Acrílico sobre papel Untitled, 2009 Acrylic on paper 120 × 80 cm Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Inv.: AMS 2012-916
150	Sans titre (Baignade), 2003 Encre de Chine sur papier						

164	Sans titre, 2007 Encre de Chine sur papier Sin título, 2007 Tinta china sobre papel Untitled, 2007 India ink on paper 65 × 100 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	<i>Beauty and the Beast. The Beast in his Youth,</i> 2009 Oil on canvas 75 × 70 cm Collection Antoine de Galbert, Paris	172* <i>La Belle et la Bête. La nature plus grande que la Bête,</i> 2009 Huile sur toile <i>La bella y la bestia. La naturaleza más grande que la bestia,</i> 2009 Óleo sobre lienzo <i>Beauty and the Beast. Nature Greater Than the Beast,</i> 2009 Oil on canvas 75 × 80 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	176* Sans titre (J'allume), 2010 Aquarelle et encre de Chine sur papier-torchon Sin título (Enciendo), 2010 Acuarela y tinta china sobre papel de algodón Untitled (I Light Up), 2010 Watercolor and India ink on cotton paper 45 × 32 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris Inv.: AMVP 4226 (5)
165	Sans titre, 2007 Encre de Chine et pastel sur papier Sin título, 2007 Tinta china y pastel sobre papel Untitled, 2007 India ink and pastel on paper 65 × 100 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	169 <i>La Belle et la Bête. Métamorphose de la Belle et la Bête au chocolat,</i> 2009 Huile sur toile <i>La bella y la bestia. Metamorfosis de la bella y la bestia en chocolate,</i> 2009 Óleo sobre lienzo <i>Beauty and the Beast. Metamorphosis of Beauty and the Beast in Chocolate,</i> 2009 Oil on canvas 42 × 60 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris Inv.: AMVP 4225	173* <i>La Belle et la Bête. Bling Duck,</i> 2009 Huile sur toile <i>La bella y la bestia. Bling Duck,</i> 2009 Óleo sobre lienzo <i>Beauty and the Beast. Bling Duck,</i> 2009 Oil on canvas 75 × 110 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	177* Sans titre (Son frère), 2010 Huile sur papier-torchon Sin título (Su hermano), 2010 Óleo sobre papel de algodón Untitled (Her Brother), 2010 Oil on cotton paper 44,5 × 31 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris Inv.: AMVP 4226 (3)
166*	Sans titre, 2010 Aquarelle et encre de Chine sur papier Sin título, 2010 Acuarela y tinta china sobre papel Untitled, 2010 Watercolor and India ink on paper 53 × 263 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	170* <i>La Belle et la Bête. La Bête au cœur rouge,</i> 2009 Huile sur toile <i>La bella y la bestia. La bestia con el corazón rojo,</i> 2009 Óleo sobre lienzo <i>Beauty and the Beast. The Beast with a Red Heart,</i> 2009 Oil on canvas 65 × 81 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	174* <i>La Belle à cheval,</i> 2010 Huile et aquarelle sur papier-torchon <i>La bella a caballo,</i> 2010 Óleo y acuarela sobre papel de algodón <i>Beauty on Horseback,</i> 2010 Oil and watercolor on cotton paper 45 × 31,5 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris Inv.: AMVP 4226 (4)	178 Sans titre (No Health), 2010 Huile sur papier-torchon Sin título (No Health), 2010 Óleo sobre papel de algodón Untitled (No Health), 2010 Oil on cotton paper 44,5 × 31 cm Collection Antoine de Galbert, Paris
167*	<i>La Belle et la Bête. Métamorphose de la Bête en humain,</i> 2009 Huile sur toile <i>La bella y la bestia. Metamorfosis de la bestia en hombre,</i> 2009 Óleo sobre lienzo <i>Beauty and the Beast. Metamorphosis of the Beast into a Human,</i> 2009 Oil on canvas 75 × 85 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	171* <i>La Belle et la Bête. Le cœur troué de la Bête,</i> 2009 Huile sur toile <i>La bella y la bestia. El corazón agujereado de la bestia,</i> 2009 Óleo sobre lienzo <i>Beauty and the Beast. The Beast's Heart with a Hole,</i> 2009 Oil on canvas 64,5 × 81 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	175 <i>Obsessions de la Bête,</i> 2010 Huile et aquarelle sur papier-torchon <i>Obsesiones de la bestia,</i> 2010 Óleo y acuarela sobre papel de algodón <i>Obsession of the Beast,</i> 2010 Oil and watercolor on cotton paper 44 × 32 cm Collection Lucien Murat	179* Sans titre, 2009 Aquarelle sur papier Sin título, 2009 Acuarela sobre papel Untitled, 2009 Watercolor on paper 34,5 × 50 cm Collection Cécile Barraut, Paris
168*	<i>La Belle et la Bête. La Bête jeune,</i> 2009 Huile sur toile <i>La bella y la bestia. La bestia joven,</i> 2009 Óleo sobre lienzo			180 Sans titre, 2009 Aquarelle sur papier Sin título, 2009 Acuarela sobre papel Untitled, 2009 Watercolor on paper 36 × 26 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels

181	Sans titre, 2010 (diptyque) Huile sur toile Sin título, 2010 (díptico) Óleo sobre lienzo Untitled, 2010 (diptych) Oil on canvas 50 × 36,5 cm (x2) Private collection, Paris	Sin título, 2012 Acrílico sobre lienzo Untitled, 2012 Acrylic on canvas 60 × 60 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	191 Sans titre, 2013 Mine de plomb sur papier Sin título, 2013 Mina de plomo sobre papel Untitled, 2013 Black lead on paper 30 × 30 cm Private collection	205* Sans titre, 2012 Acrylique sur toile Sin título, 2012 Acrílico sobre lienzo Untitled, 2012 Acrylic on canvas 100 × 100 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels
182	Sans titre, 2010 (triptyque) Huile sur toile Sin título, 2010 (tríptico) Óleo sobre lienzo Untitled, 2010 (triptych) Oil on canvas 50 × 36,5 cm (x3) Collection A.-M. & M. Robelin	187* Sans titre, 2012 Acrylique sur toile Sin título, 2012 Acrílico sobre lienzo Untitled, 2012 Acrylic on canvas 60 × 80 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	192* Sans titre (Chambre), 2012 Gouache, mine de plomb et encre de Chine sur papier Sin título (Cuarto), 2012 Gouache, mina de plomo y tinta china sobre papel Untitled (Bedroom), 2012 Gouache, black lead and India ink on paper 30 × 30 cm Private collection, Brussels. Courtesy of Michel Rein, Brussels	206 Sans titre (Collier), 2012 Gouache sur papier Sin título (Collar), 2012 Gouache sobre papel Untitled (Necklace), 2012 Gouache on paper 31 × 41 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels
183	Sans titre, 2011 (diptyque) Huile sur toile Sin título, 2011 (díptico) Óleo sobre lienzo Untitled, 2011 (diptych) Oil on canvas 50 × 36,5 cm (x2) (Œuvre modifiée depuis par l'artiste / Obra modificada a posteriori por la artista / Work subsequently modified by the artist)	188 Sans titre, 2013 Gouache et acrylique sur papier Sin título, 2013 Gouache y acrílico sobre papel Untitled, 2012 Gouache and acrylic on paper 36 × 51 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	193* Sans titre, 2012 (polyptyque) ↓ 202* Gouache sur papier Sin título, 2012 (políptico) Gouache sobre papel Untitled, 2012 (polyptych) Gouache on paper 30 × 30 cm (x10) Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	207 Sans titre, 2012 Aquarelle sur papier Sin título, 2012 Acuarela sobre papel Untitled, 2012 Watercolor on paper 31 × 41 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.
184*	Sans titre, 2012 Acrylique sur toile Sin título, 2012 Acrílico sobre lienzo Untitled, 2012 Acrylic on canvas 60 × 60 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	189 Sans titre, 2013 Aquarelle et acrylique sur papier Sin título, 2013 Acuarela y acrílico sobre papel Untitled, 2013 Watercolor and acrylic on paper 40 × 30 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	203 Sans titre, 2012 Gouache et mine de plomb sur papier Sin título, 2012 Gouache y mina de plomo sobre papel Untitled, 2012 Gouache and black lead on paper 30 × 30 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	208* Sans titre, 2012 (triptyque) ↓ 210* Sin título, 2012 (tríptico) Acrílico sobre lienzo Untitled, 2012 (triptych) Acrylic on canvas 60 × 60 cm (x3) Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels
185*	Sans titre, 2012 Acrylique sur toile Sin título, 2012 Acrílico sobre lienzo Untitled, 2012 Acrylic on canvas 60 × 80 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	190 Sans titre, 2012 Gouache et mine de plomb sur papier Sin título, 2012 Gouache y mina de plomo sobre papel Untitled, 2012 Gouache and black lead on paper 30 × 30 cm Proximus Art Collection	204 Sans titre (Les antichambres), 2012 Mine de plomb sur papier Sin título (Las antecámaras), 2012 Mina de plomo sobre papel Untitled (The Antechambers), 2012 Black lead on paper	211 Sans titre, 2012 Gouache sur papier Sin título, 2012 Gouache sobre papel Untitled, 2012 Gouache on paper 30 × 30 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels

212	<i>La Mer bleue</i>, 2012 (polyptyque) Gouache et mine de plomb sur papier <i>El mar azul</i>, 2012 (políptico) Gouache y mina de plomo sobre papel <i>The Blue Sea</i>, 2012 (polyptych) Gouache and black lead on paper Dimensions variables/ Dimensiones variables/ Varying dimensions Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	217	Sans titre, 2013 Gouache sur papier Sin título, 2013 Gouache sobre papel Untitled, 2013 Gouache on paper 32,5 × 30 cm Private collection	222	Sans titre, 2014 Gouache sur papier Sin título, 2014 Gouache sobre papel Untitled, 2014 Gouache on paper 40 × 30 cm Private collection, Brussels	226	Sans titre (Pied bleu), 2016 Mine de plomb et gouache sur papier Sin título (Pie azul), 2016 Mina de plomo y gouache sobre papel Untitled (Blue Foot), 2016 Black lead and gouache on paper 65 × 50 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels
213*	Sans titre, 2013 Aquarelle sur papier Sin título, 2013 Acuarela sobre papel Untitled, 2013 Watercolor on paper 40 × 30 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	218*	Sans titre, 2013 Aquarelle et mine de plomb sur papier Sin título, 2013 Acuarela y mina de plomo sobre papel Untitled, 2013 Watercolor and black lead on paper 40 × 30 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	223	Sans titre (Bras-maison 1), 2016 Gouache sur papier Sin título (Brazo-casa 1), 2016 Gouache sobre papel Untitled (Arm-House 1), 2016 Gouache on paper 33 × 19 cm Private collection, France	227*	Sans titre, 2015 Gouache sur papier Sin título, 2015 Gouache sobre papel Untitled, 2015 Gouache on paper 22 × 29,5 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels
214*	Sans titre, 2013 Aquarelle sur papier Sin título, 2013 Acuarela sobre papel Untitled, 2013 Watercolor on paper 40 × 30 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	219*	Sans titre, 2013 Aquarelle et mine de plomb sur papier Sin título, 2013 Acuarela y mina de plomo sobre papel Untitled, 2013 Watercolor and black lead on paper 30 × 40 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	224	Sans titre (Immeubles bleus), 2012 Gouache sur papier Sin título (Edificios azules), 2012 Gouache sobre papel Untitled (Blue Buildings), 2012 Gouache on paper 40 × 30 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	228*	Sans titre, 2015 Gouache sur papier Sin título, 2015 Gouache sobre papel Untitled, 2015 Gouache on paper 21,6 × 29 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels
215*	Sans titre, 2013 Aquarelle sur papier Sin título, 2013 Acuarela sobre papel Untitled, 2013 Watercolor on paper 40 × 30 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	220*	Sans titre, 2013 Aquarelle et mine de plomb sur papier Sin título, 2013 Acuarela y mina de plomo sobre papel Untitled, 2013 Watercolor and black lead on paper 30 × 40 cm Courtesy of the artist and Peter Freeman, Inc.	225	Sans titre (Femme assise), 2015 Gouache sur papier Sin título (Mujer sentada), 2015 Gouache sobre papel Untitled (Sitting Woman), 2015 Gouache on paper 31 × 41 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	229*	Sans titre (Bras-maison 2), 2016 Gouache sur papier Sin título (Brazo-casa 2), 2016 Gouache sobre papel Untitled (Arm-House 2), 2016 Gouache on paper 33 × 19 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels
216*	Sans titre (Japonaise), 2013 Encre de Chine sur papier Sin título (Japonesa), 2013 Tinta china sobre papel Untitled (Japanese Woman), 2013 India ink on paper 30 × 30 cm	221	Sans titre, 2014 Gouache sur papier Sin título, 2014 Gouache sobre papel	230	Sans titre (Couple), 2016 Gouache sur papier Sin título (Pareja), 2016 Gouache sobre papel Untitled (Couple), 2016 Gouache on paper 228 × 58,5 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels		

231	Sans titre, 2016 Gouache sur papier Sin título, 2016 Gouache sobre papel Untitled, 2016 Gouache on paper 224 × 76 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	Une du journal <i>Libération</i> , 23 août 1996 (en vis-à-vis de l'œuvre 41)
		Portada del periódico <i>Libération</i> , 23 de agosto de 1996 (frente a la obra 41)
		Front page of daily paper <i>Libération</i> , August 23 rd , 1996 (facing work 41)
		—
		La photographie de plateau du film de Jean Cocteau, <i>La Belle et la Bête</i> (1946) est de G.-R. Aldo (en vis-à-vis de l'œuvre 167)
232	Sans titre, 2016 Gouache sur papier Sin título, 2016 Gouache sobre papel Untitled, 2016 Gouache on paper 224 × 76 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	La fotografía del rodaje de la película de Jean Cocteau, <i>La bella y la bestia</i> (1946) es de G.-R. Aldo (frente a la obra 167)
		The still photograph from Jean Cocteau's film, <i>Beauty and the Beast</i> (1946) is by G.-R Aldo (facing work 167)
233	Sans titre, 2016 Gouache sur papier Sin título, 2016 Gouache sobre papel Untitled, 2016 Gouache on paper 224 × 76 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	
234*	Sans titre (Rideaux-jambes-maison), 2016 Gouache sur papier Sin título (Cortinas-piernas-casa), 2016 Gouache sobre papel Untitled (Curtains-Legs-House), 2016 Gouache on paper 33 × 19 cm Courtesy of the artist and Michel Rein, Brussels	
235*	Sans titre (Théâtre-jambes-maison), 2016 Gouache sur papier Sin título (Teatro-piernas-casa), 2016 Gouache sobre papel Untitled (Theatre-Legs-House), 2016 Gouache on paper 33 × 19 cm Private collection, Belgium	

Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sports / Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Ministry of Education, Culture and Sports

Ministre / Ministro / Minister
Iñigo Méndez de Vigo y Montojo

Conseil royal d'administration du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Royal Board of Trustees of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Présidence d'honneur / Presidencia de Honor / Honorary Presidents

Leurs Majestés le Roi et la Reine d'Espagne / SS.MM. los Reyes de España / Their Majesties the King and Queen of Spain

Président / Presidente / President
Guillermo de la Dehesa Romero

Vice-président / Vicepresidente / Vice President
Carlos Solchaga Catalán

Membres / Vocales / Members
José María Lassalle Ruiz
Marta Fernández Currás
Miguel Ángel Recio Crespo
Fernando Benzo Sainz
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Ferran Mascarell i Canalda
Cristina Uriarte Toledo
Román Rodríguez González
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
Salvador Alemany
César Alierta Izuel
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea
Isidro Fainé Casas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla
Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso

Secrétaire / Secretaria / Secretary
Fátima Morales González

Comité consultatif / Comité asesor / Advisory Committee
María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Directeur / Director / Director
Manuel Borja-Villel

Directeur artistique adjoint / Subdirector Artístico / Deputy Director and Chief Curator
João Fernandes

Directeur administratif adjoint / Subdirector Gerente / Deputy Director, Administration
Michaux Miranda

Bureau de la Direction / Gabinete Dirección / Director's Office

Chef du bureau / Jefa de Gabinete / Head of Office
Nicola Wohlfarth

Directrice de la presse / Jefa de Prensa / Head of Press
Concha Iglesias

Chef du protocole / Jefa de Protocolo / Head of Protocol
Carmen Alarcón

Expositions / Exposiciones / Exhibitions

Directrice des expositions / Jefa del Área de Exposiciones / Head of Exhibitions
Teresa Velázquez

Coordinatrice générale des expositions / Coordinadora General de Exposiciones / General Coordinator of Exhibitions
Belén Díaz de Rábago

Collections / Colecciones / Collections

Directrice des expositions / Jefa del Área de Colecciones / Head of Collections
Rosario Peiró

Coordinatrice générale des collections / Coordinadora General de Colecciones / General Coordinator of Collections
Paula Ramírez

Chef du département de restauration / Jefe de Restauración / Head of Restoration
Jorge García

Chef de la régie des œuvres / Jefa de Registro de Obras / Head of the Office of the Registrar
Carmen Cabrera

Activités éditoriales / Actividades Editoriales / Editorial Activities

Directrice des activités éditoriales / Jefa de Actividades Editoriales / Head of Publications
Alicia Pinteño Granado

Activités publiques / Actividades Públicas / Public Activities

Directrice des activités publiques / Directora del Área de Actividades Públicas / Director of Public Activities
Mela Dávila

Directrice des activités culturelles et audiovisuelles / Jefa de Actividades Culturales y Audiovisuales / Head of Cultural Activities and Audiovisual Program
Chema González

Directrice de la bibliothèque et du Centre de documentation / Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación / Head of the Library and Documentation Centre
Bárbara Muñoz de Solano

Directrice des activités pédagogiques / Jefa de Educación / Head of Education
Victoria Rodríguez

Directeur du centre d'études / Director del Centro de Estudios / Director of the Study Centre
Carlos Prieto

Sous-direction à l'administration / Subdirección General Gerencia / General Deputy Directorate Management

Sous-directrice adjointe à l'administration / Subdirectora Adjunta a Gerencia / Deputy Managing Director
Fátima Morales

Conseillère technique / Consejera Técnica / Technical Advisor
Mercedes Roldán

Chef de l'assistance à l'administration / Jefe de la Unidad de Apoyo de Gerencia / Director, Administrative Assistance
Carlos Gómez

Chef du développement stratégique et des affaires / Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio / Head of Strategic Development and Business
Rosa Rodrigo Sanz

Chef du département de l'architecture, des installations et des services généraux / Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales / Head of the Department of Architecture, Facilities and General Services
Ramón Caso

Chef de l'architecture / Jefe de Arquitectura / Architectural Director
Javier Pinto

Chef de la sécurité / Jefe del Área de Seguridad / Head of the Security Department
Luis Barrios

Directeur de l'information / Jefe de Informática / Head of IT
Oscar Cedenilla

Exposition · Exposición · Exhibition

Ce livre est publié à l'occasion de l'exposition *Anne-Marie Schneider*, organisée par le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía du 15 novembre 2016 au 20 mars 2017.

Este libro se publica con motivo de la exposición *Anne-Marie Schneider* organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde el 15 de noviembre de 2016 hasta el 20 de marzo de 2017.

This book is published on the occasion of the *Anne-Marie Schneider* exhibition, organized by the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía from the 15th of November 2016 until the 30th of March 2017.

Commissariat / Comisario / Curator
Manuel Borja-Villel

Directrice des expositions / Jefa del Área de Exposiciones / Head of Exhibitions
Teresa Velázquez

Coordination de l'exposition / Coordinación de la exposición / Exhibition Coordinator
Leticia Sastre
Sofía Cuadrado

Administration / Gestión / Management
Natalia Guaza
David Ruiz

Régie / Registro / Registrar
Clara Berástegui
Iliana Naranjo
Rodrigo Martín
David Ruiz

Restauration / Restauración / Conservation
Juan Antonio Sáez
Margarita Brañas

Scénographie / Diseño / Design
Nuria Julbe

Montage / Montaje / Installation
Rehabilitaciones REES S.L.

Audiovisuel / Audiovisuales / Audiovisuals
Creamos technology

Transport / Transporte / Shipping
InteArt

Assurances / Seguros / Insurance
Poolsegur

Publication · Publicación · Publication

Conception / Concepción / Concept
Sandra Alvarez de Toledo
Jean-François Chevrier
Anaïs Masson

Suivi éditorial L'Arachnéen / Coordinación editorial L'Arachnéen / Editorial Coordination L'Arachnéen
Sandra Alvarez de Toledo

Suivi éditorial MNCARS / Coordinación editorial MNCARS / Editorial Coordination MNCARS
Mafalda Rodríguez

Conception graphique / Diseño gráfico / Graphic Design
E+K – Élise Gay & Kevin Donnot

Caractères typographiques / Fuentes tipográficas / Typefaces
Theinhardt (François Rappo, 2009)
Agipo (Radim Peško, 2014)

Suivi de fabrication / Coordinación de producción / Print process supervision
Anaïs Masson
Kevin Donnot

Photogravure / Fotomecánica / Plates
Philippe Guilvard

Traductions / Traducciones / Translations
Michael Taylor
Mauro Armiño

Relecture / Corrección / Copy Editing
Joëlle Hauzeur
Aviva Cashmira Kakar
Mafalda Rodríguez
Marta Alonso

Impression / Impresión / Printing
EBS (Verona, Italia)

ISBN
978-2-37367-004-2 (France)
978-84-8026-540-9 (Spain)

NIPO
036-16-016-8

Dépôt légal / Depósito legal / Legal Deposit number
Nov. 2016
M-24464-2016

Catálogo de publicaciones oficiales
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribution-diffusion / Distribución y venta / Distribution and Retail
Éditions L'Arachnéen:
Harmonia Mundi Livre
(France / Belgium / Canada / Switzerland)
MNCARS:
<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/>
(España y Latinoamérica / Spain and Latin America)

Reproductions · Reproducciones · Reproductions

1-4, 7, 10-11, 15, 18, 21-23, 27-32, 34-35, 37-38, 63, 66-73, 80, 86-89, 91-93, 95, 97-98, 101, 104-107, 109, 112, 114-116, 118-119, 121-124, 126, 128-130, 143, 145-153, 155-160, 163, 166-179, 181-183, 194-202, 207: © Florian Kleinefenn

5-6, 8, 12, 16-17, 19, 39, 82-85, 90, 100, 102-103: © Fanny Béguery & Anaïs Masson

9, 14, 24-26, 36, 58-62, 64: © frapicardie | des mondes dessinés, André Morin

13, 65, 120: © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais (65, 120: photo Georges Meguerditchian)

20: © David Huguenin

33, 79, 110: © Peter Cox, photography

40-57, 74-75, 96, 125, 134-142, 191, 216-217: © Anaïs Masson

76-77, 117: © Musée d'Art moderne / Roger-Viollet

81, 94, 108, 111, 131-133, 164-165, 180, 184-188, 192, 203-206, 208-212, 221-235: © Vincent Everarts Photographies

113: © Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu

144, 161-162, 189, 193, 213-215, 218-220: © Martin Argyroglo

190: © Proximus Art Collection

En vis-à-vis du dessin 41 /
Frente al dibujo 41 /
Facing drawing 41:
Droits réservés / Derechos reservados /
All Rights Reserved

En vis-à-vis de la peinture 167 /
Frente a la pintura 167 /
Facing painting 167:
© 1946 SNC (Groupe M6) /
Comité Jean Cocteau.
Photo: G.-R. Aldo

Première page de couverture /
Cubierta / Front Cover:
© Vincent Everarts Photographies

Quatrième page de couverture /
Contracubierta / Back Cover:
© Anaïs Masson

Remerciements · Agradecimientos · Acknowledgments

Le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía et les éditions L'Arachnéen remercient Anne-Marie Schneider qui, par sa générosité, a rendu possibles cette exposition et ce livre.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la editorial L'Arachnéen agradecen a Anne-Marie Schneider que con su generosidad ha hecho posible esta exposición y este libro.

The Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía and L'Arachnéen Editions thank Anne-Marie Schneider who, through her generosity, has made this exhibition and this book possible.

Et, pour leur engagement de chaque instant / Y por su compromiso constante / And, for their steadfast commitment

Anne-Laure Riboulet
Christine Schneider-Pinel
Patrick Vanbellinghen

Nous remercions également tous les collectionneurs et institutions qui nous ont prêté leurs œuvres pour l'exposition /
Agradecemos igualmente a todos los coleccionistas e instituciones que nos han prestado sus obras para la exposición /
We also wish to thank all the collectors and institutions who have lent us works for the exhibition:

Cécile Barrault
Cnap (Franck Vigneux, Christine Velut)
Collection Thierry Billot
Collection Cyriane Brolly
Collection Listen to Your Eyes, France
Laurence Dumaine Calle
Frac Picardie
Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur
Antoine de Galbert
Xavier Hufkens
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou
Patrick Vanbellinghen

Ainsi que ceux qui ont contribué, par leur aide précieuse, à la réalisation de cette exposition et de ce livre /
Así como a las siguientes personas, por su inestimable ayuda para la realización de este libro y de esta exposición /
Also our heartfelt thanks to all those whose valuable help contributed to the creation of the exhibition and this book:

Laura Bayod
Fanny Béguery
Francesca Bianconi
Collection de Bruin-Heijn (Mariette van der Waal)
Jean-Marc Bustamante & Laurent Lacotte
Lucille Cocito
Mariette Cousty
Laurence Dalivoust
Marc Donnadiou
Vincent Everarts
Julia Garimorth
David Huguenin
Yves Lecointre
Mora Martínez Basualdo
François Michaud
Élia Pijollet
Pascal Prompt
Proximus Art Collection (Hans Bart Van Impe)
Camilo Restrepo
Maxence Rifflet
Anne-Marie & Marc Robelin
François Robelin
Tanya Rumpff
Piet Sanders
Catherine Thieck
Teylers Museum, Celeste Langedijk
Charline Vanderpoorte
Marc Vaudey
Tracy Williams
Sylvie Winckler

Et tous ceux qui ont souhaité garder l'anonymat / Y a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato /
As well as all of those who have wished to remain anonymous

Ce livre a pu voir le jour grâce
au soutien à l'édition du  Centre national des arts plastiques,
et des galeries Peter Freeman, Inc.
et Michel Rein (Bruxelles).

Ainsi que du Musée des Arts
Contemporains de la Fédération
Wallonie-Bruxelles, qui accueille
une rétrospective de l'artiste
du 30 septembre 2017 au
7 janvier 2018.

Este libro se ha realizado con
el apoyo a la publicación del  Centre national des arts plastiques,
y de las galerías Peter Freeman, Inc.,
y Michel Rein (Bruselas).

Así como el Musée des Arts
Contemporains de la Fédération
Wallonie-Bruxelles, que acoge
una retrospectiva sobre la artista
desde el 30 de septiembre de 2017
hasta el 7 de enero de 2018.

This book was made possible by
the support of the  Centre
National des Arts Plastiques,
the gallery of Peter Freeman, Inc.
and Michel Rein (Brussels).

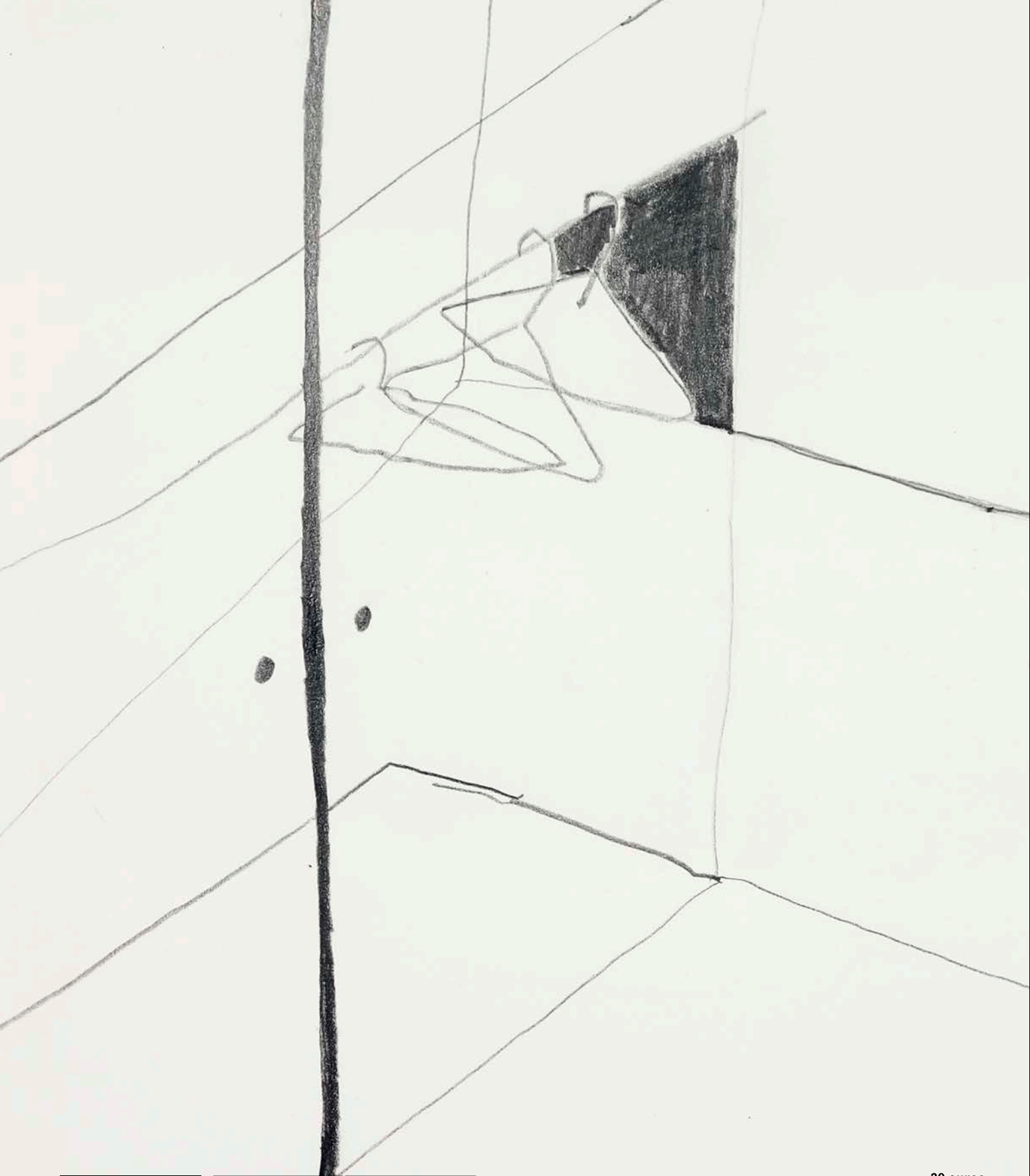
As well as the Musée des Arts
Contemporains de la Fédération
Wallonie-Bruxelles, which will
host a retrospective of the artist
from September 30th, 2017 to
January 7th, 2018.



© de cette édition: Éditions L'Arachnéen
et le Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, 2016 /
© de esta edición: Éditions L'Arachnéen
y el Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, 2016 /
© of this edition: Éditions L'Arachnéen
and Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, 2016

Texte de Jean-François Chevrier /
Texto de Jean-François Chevrier /
Jean-François Chevrier's text:
CC BY-NC-ND 4.0 International

© Anne-Marie Schneider pour l'ensemble
de ses œuvres reproduites /
© Anne-Marie Schneider para todas sus
obras reproducidas /
© Anne-Marie Schneider for all
reproduced works



MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

L'Arachnéen

39 euros



9 782373 670042