

JEAN DUBUFFET & ART BRUT





Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

<https://archive.org/details/jeandubuffetartb0000unse>

Ada de Swart

Unide
January 15th
1987

Jean Dubuffet & Art Brut



In copertina:

L'istante propizio, 1962.

(cat. n.21)

Cover:

Propitious Moment, 1962.

(cat. no. 21)

JEAN DUBUFFET & ART BRUT

dalle collezioni
della Fondazione
Solomon R. Guggenheim,
di Pierre Matisse
e dalla Collection de l'Art Brut,
Losanna

A cura di Thomas M. Messer
e Fred Licht

Venezia, Inverno 1986-1987
Collezione Peggy Guggenheim

from the collections
of The Solomon
R. Guggenheim Foundation,
Pierre Matisse
and the Collection de l'Art Brut,
Lausanne

Curated by Thomas M. Messer
and Fred Licht

Venice, Winter 1986-1987
Peggy Guggenheim Collection

Sommario

Contents

759.4
D85

Thomas M. Messer

7
**Prefazione
e ringraziamenti**

Michel Thévoz

9
**Dubuffet collezionista
di Art Brut**

Thomas M. Messer

19
**Jean Dubuffet (1901-1985)
Un racconto**

Fred Licht

27
Oltre i confini della critica?

37
Jean Dubuffet

79
Art Brut

81
Adolf Wölfli

87
Laure

91
Madge Gill

95
Aloïse

101
Paul End

105
Raphaël Lonné

109
Carlo

115
Reinhold Metz

121
Referenze fotografiche

7
**Foreword
and acknowledgments**

9
**Dubuffet, Collector
of Art Brut**

19
**Jean Dubuffet (1901-1985)
A Summary**

27
Beyond the Reach of Critics?

37
Jean Dubuffet

79
Art Brut

81
Adolf Wölfli

87
Laure

91
Madge Gill

95
Aloïse

101
Paul End

105
Raphaël Lonné

109
Carlo

115
Reinhold Metz

121
Photographic Credits

Dubuffet e il Museo Guggenheim, e anche in considerazione di alcune affermazioni fatte dal maestro al sottoscritto, con le quali egli esortava il Museo a prestare attenzione alla questione dell'Art Brut. Siamo quindi profondamente obbligati a Michel Thévoz sia per la sua generosa decisione che per il colto saggio con il quale ha contribuito al catalogo dell'esposizione.

L'idea di un'esposizione su Art Brut appartiene all'iniziativa di Fred Licht, Curatore della Collezione Peggy Guggenheim. Assieme a Michel Thévoz, egli ha selezionato gli oggetti da esporre. Il saggio di Licht per il catalogo è prova del suo profondo interesse e coinvolgimento con il soggetto. Il sottoscritto è responsabile della definizione dell'esposizione nella sua forma attuale, della selezione e della presentazione dei quadri, delle sculture e delle opere su carta di Jean Dubuffet e dello scritto riassuntivo sull'artista e la sua opera pubblicato in questo catalogo. Un riconoscimento particolare va anche a Philip Rylands, Deputy Director della Collezione Peggy Guggenheim, ai suoi collaboratori ed alla valida assistenza del personale del Museo Solomon R. Guggenheim di New York per aver condotto la complessa organizzazione dell'evento.

L'esposizione è offerta dalla Florence J. Gould Foundation di New York e dalla Fondazione Svizzera per la Cultura Pro Helvetia di Zurigo. Desidero esprimere la mia gratitudine per il decisivo aiuto finanziario e per la loro rapida ed efficace azione a favore della Guggenheim.

an exception to generally prevailing non-loan policies because of Jean Dubuffet's long-standing association with the Guggenheim Museum and because of statements made during his lifetime to the undersigned, urging the Museum's attention to the Art Brut issue. We are deeply indebted to M. Thévoz for his generous decision and for the contribution of his informed essay to the exhibition's catalogue.

The notion of an exhibition about Art Brut goes back to the initiative of Fred Licht, now Curator of the Peggy Guggenheim Collection. Together with M. Thévoz he has made the selection of objects for the exhibition. Licht's catalogue essay is proof of his deep interest and involvement with the subject. The undersigned takes responsibility for defining the exhibition in its present form, for the selection and presentation of the paintings, sculptures and works on paper by Jean Dubuffet, as well as for the summary catalogue statement about the artist and his work. Credit also is due to Philip Rylands, Deputy Director of the Peggy Guggenheim Collection, to his staff and to supporting efforts by the staff of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York for carrying out the complex logistics of the undertaking.

The exhibition is sponsored by The Florence J. Gould Foundation in New York, Pro Helvetia, the Swiss Council for the Arts in Zürich. I would like to express gratitude for their decisive financial help as well as their quick and effective action in the Guggenheim behalf.

Nietzsche un giorno era alle prese con un interlocutore che si vantava di titoli nobiliari che riandavano alla ventesima o alla trentesima generazione. «Tra i miei antenati», ribatté Nietzsche, «vedo un selvaggio e ancora più in là una scimmia. In fondo, noi abbiamo delle genealogie identiche ma in senso inverso!». Jean Dubuffet è certamente allora un pittore nietzschiano: ha cominciato con l'imitazione (questo è ciò che pensava di molte tele giovanili da lui distrutte) invece di giungervi. In altri termini, la sua opera è cominciata (tardivamente) nel momento in cui egli rinnegò ogni eredità, quando si chiuse alle influenze, quando fece *tabula rasa*. Da questo punto di vista la scoperta di ciò che egli stesso ha chiamato *Art Brut* è stata determinante. Quando è stata fatta? A dire il vero, Dubuffet è stato affascinato sin dall'infanzia dalle produzioni esenti da influenze culturali, scevre addirittura da qualsiasi tipo di intervento umano. Può darsi che l'infatuazione di suo padre per la letteratura classica e per gli intellettuali parigini, che amava ricevere nella sua casa di Le Havre, non sia del tutto estranea a questa reazione anti-culturale e anti-umanista. Infatti, Jean Dubuffet riferisce nella sua *Biographie au pas de course* (inedita) che, bambino, aveva sistemato una collezione di cose diverse, provenienti dagli scarichi delle navi, assieme a fossili e minerali, in un armadio a muro che egli chiamava il suo museo. Non si può fare a meno di vedere in ciò una prefigurazione della collezione di *Art Brut*.

Altra anticipazione: nel 1923, ci riferisce Georges Limbour (*L'Art Brut de Jean Dubuffet*, p. 57), Dubuffet prestava servizio militare presso l'Ufficio Nazionale della Meteorologia. Una signora visionaria, dal nome Clémentine R., aveva spedito a questo ente un quaderno in cui ella aveva disegnato giorno dopo giorno ciò che vedeva nel cielo dalla sua finestra: cortei, carri e apparizioni di tutti i tipi. Dubuffet fece visita a questa signora, raccolse alcuni di questi quaderni così illustrati, ed estese le sue relazioni ad altri veggenti o spiritisti disegnatori. Questa produzione fantasmatica e solitaria gli sembrava ben più ispirata di quella di cui avevano tentato di inculcargli le tecniche alla Académie Julian alcuni anni prima.

One day Nietzsche was in an argument with someone who was boasting his noble titles, which he traced back through twenty or thirty generations. "Among my ancestors", retorted Nietzsche, "I see a savage and beyond that an ape. In fact our genealogies are identical, only they are reversed!" Most surely Jean Dubuffet was a Nietzschean painter. He began with imitation (this was his opinion of several youthful canvases that he destroyed) instead of arriving there. In other words, his artistic production commenced (belatedly) the moment he denied any heritage, turned his back on influences, and wiped the slate clean.

In this context, the discovery of what he himself named *Art Brut* was decisive. When did it happen? The truth is that Dubuffet was fascinated even in his childhood by artefacts and objects unmarked by cultural influences, if not free from any kind of human intervention. Arguably his father's obsession with classical literature and with the Parisian intellectuals whom he proudly received in his house at Le Havre was not unrelated to Dubuffet's anti-cultural and anti-humanist reaction. Dubuffet, in his unpublished *Biographie au pas de course*, recalls how as a child he assembled a collection of *substances diverses*, consisting of objects culled from the refuse of ships, as well as of mineral and fossil samples. It is difficult not to see in this a forerunner of the *Art Brut* collection.

Again, we are told by Georges Limbour (*L'Art Brut de Jean Dubuffet*, p. 57) that in 1923 Dubuffet was doing military service in the National Meteorological Office. A visionary, Clémentine R., sent to the office a sketchbook in which she had drawn, day after day, what she could see in the sky from her window: processions, carriages, and all kinds of apparitions. Dubuffet paid the lady a visit, collected several of the sketchbooks and became acquainted with other *clairvoyants and mediums who drew their visions*. This solitary and bizarre production seemed to him far more inspired than that which, some years earlier, the Académie Julian had attempted to teach him.

Nevertheless, despite these insights, Dubuffet remained paralysed over a twenty-year period by

Tuttavia, malgrado questi presentimenti, Dubuffet stesso per una ventina d'anni è rimasto bloccato dall'idea debilitante che l'arte deve imitare l'arte. Per cognizione di causa egli affermò in *Honneur aux valeurs sauvages*: «Le persone sono come delle carte assorbenti: si impregnano. Sono come delle lastre fotografiche: tutto vi si impressiona. Sono troppo ricettive. Camaleonti! Li mettete nel verde, diventano verdi. Il loro sangue si colora subito di verde. Questo fenomeno di mimetismo funziona al suo massimo nelle arti».

Indubbiamente, Dubuffet cerca dei modelli che lo allontanino sempre di più dai principi figurativi accademici: in primo luogo gli artisti dell'avanguardia, come Fernand Léger, Juan Gris o André Masson, quindi le arti definite "primitive", i dipinti dei baracconi da fiera e dei luna park, da ultimo i disegni dei bambini. Tuttavia, per quanto anticonformisti siano, sono ancora dei modelli, cioè delle incitazioni al mimetismo. Finché il pittore adatta le sue forme a qualsiasi tipo di norma, che sia avanguardista, esotica, populista o infantile, egli rimane uno stratega nel suo lavoro, privandosi di risorse inedite che non gli possono provenire che dal quadro stesso.

Dubuffet individua l'impulso liberatore nel gennaio 1943, e più precisamente durante la realizzazione di una tela dal titolo *Gardes du corps*. Egli è allora alle prese con ricette figurative, particolarmente quelle prescritte per il trattamento dell'anatomia, che egli applica laboriosamente, quasi con rabbia, su un quadro particolarmente refrattario alle sue intenzioni. Gli viene allora l'idea di mettersi dalla parte opposta invece di arroccarsi nel suo proposito, di passare in certo qual modo al nemico, cioè di essere pienamente d'accordo con il quadro che, da quel momento, acquista una forma magica. Dubuffet sente in questa rinuncia il vero inizio della sua opera. Se ne dà una spiegazione in una conversazione ancora inedita dal titolo *Questionnaire à bâtons rompus*: «È il modo di osservare un'opera che bisogna modificare, non l'opera. L'opera non darà nessun contributo allo spirito se lo spirito pretende di adattarla al proprio modo di osservare. E lui che si deve adattare alle caratteristiche dell'opera. È questa presa di coscienza e la sua messa in pratica che,

the debilitating conviction that art should imitate art. It was in recognition of this that he wrote in *Honneurs aux valeurs sauvages*: "People are like blotting paper: they absorb things. Like photographic plates, anything makes an impression on them. They are too receptive. Chameleons! Put them against green and they turn green. Their blood turns green at once. This mimetic phenomenon operates to the maximum in the arts".

Unquestionably Dubuffet sought models which increasingly distanced him from academic figurative ideals: in the first instance artists of the avant-garde such as Fernand Léger, Juan Gris or André Masson, and then the so-called "primitive" arts, the paintings of fairground artists and of the fairgrounds themselves, and finally the drawings of children. Nevertheless, however unorthodox, these were still models, and hence incitements to imitation. So long as the painter adapts his forms to a norm of any kind be it avant-garde, exotic, demotic, or infantile his work remains a matter of strategy and he denies to himself original resources that can come only from the painting itself.

Dubuffet traced back to January 1943 the moment that triggered his liberation, and more precisely to the execution of a canvas called *Gardes du corps*. He was struggling at this time with the figurative conventions, especially those prescribed for the rendering of anatomy, which he was applying laboriously, almost angrily, to a painting unusually resistant to his will. It came to him then to reverse his standpoint, to pass as it were to the enemy camp, to fall in step with the painting which from that instant assumed a magic power.

For Dubuffet this act of abnegation coincided with the true commencement of his artistic production. He explained this in an as-yet unpublished conversation called *Questionnaire à bâtons rompus*: "It is the way of seeing the work of art that must be altered, not the work of art. The work of art will give nothing to the spirit if the spirit admits only its own premises: the spirit must instead accept the premises of the work of art. It was the adoption of this principle (and its practical application) that was critical, I firmly believe, to the turning point in question, as well

ritengo, ha costituito l'essenziale della svolta in questione, assieme al carattere liberatorio che ne scaturisce». Ormai è il dipinto che domina e che genera delle forme che non hanno precedenti né nel reale, né nello spirito del pittore e ancor meno in una tradizione pittorica.

È notevole che questa svolta liberatrice, che finalmente avvia l'opera di cui Dubuffet già quarantenne assume la paternità, coincida con un interesse crescente, in un primo momento da commentatore e poi da collezionista per ciò che egli nel 1945 designerà come *Art Brut*. Dubuffet scopre che dei creatori solitari e disprezzati realizzano ciò a cui aspirava in modo confuso, cioè un'arte liberata da ogni eredità formale e da ogni influenza culturale, un'arte insolentemente indifferente ad ogni approvazione sociale e ad ogni compenso di mercato. Un'arte troppo febbrile e troppo delirante per prestarsi alla minima costruzione comunicativa. È la scoperta di *Art Brut* che ha scatenato in Dubuffet l'opera veramente inventiva, oppure è l'abbandono delle sue opere che ha stimolato il suo interesse per *Art Brut*? Ecco proprio il problema tipicamente accademico dell'uovo e della gallina che sarebbe ozioso pretendere di risolvere con qualche priorità cronologica.

Comunque sia *Art Brut* non ha rappresentato per Dubuffet una nuova fonte di ispirazione che sia ancor più anti-accademica dei modelli scelti precedentemente; *Art Brut*, piuttosto, lo ha spinto a ripudiare ogni eredità e ad impegnarsi in una creazione veramente *orpheline*. L'unica lezione che Dubuffet ha tratto da *Art Brut* è di non accettare più alcuna lezione, nemmeno da *Art Brut*. Questa esposizione permetterà precisamente di verificare che, dal punto di vista strettamente formale, Dubuffet non è stato influenzato per niente dalle opere da lui collezionate. L'unica influenza che da quel momento ha accettato, spinta addirittura fino al delirio, è quella del suo stesso quadro in corso, considerato come tavolo da veggente o sfera di cristallo degli spiritisti. Tuttavia se esiste un legame di parentela con Wölfl, Aloïse, Carlo, Doudin e gli altri, non è quello, proprio dell'arte colta, di filiazione o di mimetismo, è quello allo stesso tempo più selvaggio e più fraterno che lega degli artisti-orfani ribelli a ogni integrazione

as to the liberating force which it precipitated". The painting now took control, generating forms without precedent either in reality or in the spirit of the painter, and even less in any pictorial tradition.

It is remarkable that this liberating incident, which finally launched the artistic production that the forty year old Dubuffet fostered, coincided with a growing interest, first as commentator and then as collector, in what he designated in 1945 *Art Brut*. Dubuffet discovered that certain isolated and outcast "creators" achieve their goals in a really confused, unprogrammatic way; in other words there is an art free from any formal heritage and every cultural influence, an art disdainfully indifferent to any social approbation or commercial gain. An art too febrile and frenzied to lend itself to even a minimal requirement to communicate. Was it the discovery of *Art Brut* that launched Dubuffet's truly original work? Or was it the abdication of his prerogative as "artist-maestro" of his works that sparked his interest in *Art Brut*? It is the typical academic question of the chicken and the egg and it would be idle to try to solve the question of chronological priority.

Whatever it was for Dubuffet, *Art Brut* was not a new source of inspiration, even more anti-academic than the models; rather, *Art Brut* strengthened his resolve to repudiate his heritage in favour of an art without antecedents. The only lesson he learned from *Art Brut* was to learn no lesson, not even from *Art Brut*. The present exhibition will show precisely this, that from a strictly formal point of view, Dubuffet was not in the slightest influenced by the works he collected. Henceforth the only influence he would allow, even to the point of rapture, was that of the work in progress, conceived as a kind of medium's table or crystal ball. Nevertheless, if there existed any kind of bond to Wölfl, Aloïse, Carlo, Doudin and others, it was not of the kind usual in cultured art, of affiliation or imitation. It was that both fiercer and more fraternal bond shared by "orphaned" artists resisting social or aesthetic integration. In particular, like the creators of *Art Brut*, Dubuffet maintained a strictly dualistic relationship with his work which, at least at the

estetica o sociale. Più precisamente, come gli autori di *Art Brut*, Dubuffet intrattiene con il quadro a cui lavora un rapporto strettamente *duel* che, perlomeno in un primo tempo, esclude l'intervento di terzi, cioè lo sguardo altrui.

L'attesa sociale e soprattutto l'approvazione e gli applausi non possono, ai suoi occhi, che distrarre l'artista, sviarlo e adulterare la sua opera.

Interrogato un giorno sui consigli che potrebbe dare ad un artista debuttante, Dubuffet si limitò a questo: «impegnatevi a rendere i vostri quadri invendibili».

Dubuffet ha sempre insistito sul carattere fondamentalmente antistituzionale ed anche antisociale, in poche parole *autiste*, di *Art Brut*. Le rivoluzioni pittoriche di questo secolo, che fondamentalmente hanno sconvolto i principi figurativi generati dal Rinascimento, hanno tuttavia lasciato intatto il sistema di formazione, sacralizzazione e di commercializzazione dell'arte, cioè le scuole, le accademie, le gallerie, i musei, i gruppi di esperti e di mercanti e l'ambiente degli amatori. Per quanto siano ribelli alla tradizione, gli artisti continuano a rifornire questa apparecchiatura senza intaccarne la struttura, fatto che non potrebbe rimanere senza conseguenza sulla loro produzione: tanto è vero che «il messaggio è il medium». La galleria d'arte, come il quadro da cavalletto e il colore a olio, prescrivono il loro uso estetico, tanto che non si saprebbe usarli innocentemente, senza assumere più o meno coscientemente la loro eredità culturale. Solamente una pratica artistica indifferente ed anche refrattaria alla comunicazione, così come si è stabilita nella società occidentale, è in grado di liberare l'opera da questa eredità socio-artistica.

Non si saprebbe far meglio che citare ancora quei propositi del *Questionnaire à bâtons rompus* nei quali, del resto, Dubuffet enuncia con lucidità ciò che lo distingue in ultima analisi dagli autori di *Art Brut*: «Le produzioni artistiche devono essere come dei funghi cresciuti nella solitudine. Sono dei funghi falsi se sono stati fatti con lo scopo di metterli in mostra. Sicuramente, io sono il solo destinatario della mia opera nel momento in cui la creo, sono anche incline a realizzarla in tal modo da essere il solo ad averne le chiavi. Ma è umano

outset, shut out third parties or any outside intervention. Social expectations, and to an even greater extent the approval or applause of society, could only in his eyes deform or adulterate his work. Questioned one day about the advice he would give to a young artist, Dubuffet offered only this: "Try to make your paintings unsellable". Dubuffet always argued vehemently for the profoundly anti-institutional, anti-social, ultimately autistic nature of *Art Brut*. The artistic revolutions of this century which so fundamentally upset Renaissance principles of figuration left untouched the systems of art education, of ritualization and commercialization – in other words, the *écoles*, the academies, galleries and museums, the whole band of art experts and dealers, the *milieu* of the amateurs. However much they may rebel against tradition, artists continue to fuel this apparatus without altering its structure, aware that this would not be without consequence for their production – how true it is that "the message is the medium". The art gallery, the easel and the oil painting presuppose their proper aesthetic *mode d'emploi* to the extent that it is impossible to work with them and not more or less consciously take on their cultural heritage. Only a working practice indifferent, even blind to communication as established in western society is capable of any degree of liberation from this socio-artistic legacy. One cannot do better than quote again from the *Questionnaire à bâtons rompus* in which Dubuffet lucidly defines what in the last resort characterizes the authors of *Art Brut*: "Works of art are like mushrooms growing in the wild. They are artificial mushrooms if they are intended for show. Assuredly my work is destined only for myself at the time that I am making it; I even arrange that only I should have the key. But it is human to wish to share the solitude and share the fruits... It is the human condition that one cannot resist subordinating the existence of things to that which can be seen by eyes other than one's own. We experience with some difficulty the existence of things which only we can see. It is from a desire to substantiate the existence of my works that I exhibit them. The same thing drives an author to publish his writings. The heroes of *Art*

aspirare a far condividere la propria solitudine ed i frutti di questa... È proprio della condizione umana non poter fare a meno di subordinare l'esistenza di qualsiasi cosa alla possibilità che questa sia vista da altri occhi che non siano i nostri. Risentiamo come problematica, quasi potenziale, l'esistenza di ciò che non è visibile che a noi stessi. Io obbedisco al desiderio di rafforzare l'esistenza delle mie opere, mostrandole. È lo stesso sentimento che spinge lo scrittore a desiderare che il suo testo venga stampato. Gli eroi di *Art Brut* (i miei modelli) non sentivano questo bisogno. Nascondevano le loro opere sotto i materassi o le chiudevano in scatole. Erano arrivati ad attribuire un'esistenza totale a ciò che vedevano con i loro occhi senza preoccuparsi minimamente di essere i soli a vederlo. Mi rimprovero di non avere questo loro potere se non in quantità più limitata. Provo, ciononostante, ad esercitarlo».

In altri termini, Dubuffet è arrivato, per via insurrezionale, ad una posizione di spirito molto vicina a quella che risulta da uno stato di incultura. Ciò che lo distingue dagli autori di *Art Brut*, tutto sommato, è la coscienza della posta sociale di questa asocialità, e l'esultanza di vederne l'effetto sovversivo nel campo stesso della cultura, secondo il principio del cavallo di Troia. Dubuffet si è ingegnato a realizzare questo paradosso. Non è quindi più artista nel senso istituzionale del termine di quanto non sia autore di *Art Brut*. Ancor meno egli è in una posizione intermedia. Piuttosto bisognerebbe definirlo in termini strategici come un doppio agente, o come un *ennemi de l'intérieur*, che si serve degli strumenti e delle istituzioni culturali – di cui le circostanze hanno voluto che potesse disporre – contro la cultura stessa. È nello stesso tempo che bisogna considerare la sua attività di collezionista. Se Dubuffet ha messo tanta passione, tempo, viaggi, studi e denaro per accogliere delle opere di *Art Brut*, nel momento stesso in cui la sua opera era introdotta nei circoli culturali, forse tutto ciò fu fatto a titolo di controparte, al fine di riparare per essersi rassegnato ad esporre e a vendere. Pensava sinceramente che l'irruzione di *Art Brut* stesse per provocare il crollo di tutti i valori fittizi su cui si fonda il mercato dell'arte – d'altra parte

Brut (my models) did not feel this need. They hid their works in mattresses or shut them up in boxes. They reached the point where they could be certain of the full existence of things which they themselves perceived without the least anxiety that no one else could. I blame myself that I have this ability only relatively feebly. Even so, I try".

In other words, Dubuffet gained by way of insurrection a spiritual position close to that arising from a condition of "un-culture". What differentiated him from the authors of *Art Brut* was his awareness of the social position of his a-sociality, and the thrill of seeing its subversive effect in the field of culture itself, in the manner of the Trojan Horse. Dubuffet used all his wits to make this paradox work. He was then no longer an artist in the established sense, no more than he was an author of *Art Brut*. Even less was he in an intermediary position. He should rather be defined in strategic terms as a double agent, or as an inside enemy who made use of the cultural weapons and institutions which circumstances placed at his disposal against culture itself. It is in this sense that one must regard his activity as a collector. If Dubuffet invested so much passion, time, travel, study and money in gathering the works of *Art Brut*, precisely at the time that his own work was beginning to be received in the cultural *milieux*, perhaps it was a sort of reparation for the fact that his work was beginning to be exhibited and sold. He sincerely expected that the emergence of *Art Brut* would lead to the collapse of all the false values on which the art market is based – a hope not yet entirely abandoned...

Let us return however to the facts in their chronological development. Dubuffet's idea, around 1944, was to gather material for a work on cases of creativity estranged from consecrated art. As for the choice of the term *Art Brut*, he gave the following explanation in a letter to René Auberjonois, published in *Prospectus aux amateurs de tout genre* (Gallimard, 1946, pp. 145-146): "I preferred 'l'Art Brut' to 'l'Art Obscur' because the art of the professionals did not seem to me more clairvoyant, more lucid, but rather the opposite. It would lead to confusion and I would

non tutte le speranze sono ancora perdute...

Ma torniamo ai fatti nel loro sviluppo cronologico. Il proposito di Dubuffet, verso il 1944, era di riunire dei documenti in vista di un'opera su casi di creazione estranei all'arte consacrata. Per ciò che riguarda la scelta del termine *Art Brut*, egli darà questa spiegazione a René Auberjonois, in una lettera riprodotta nel *Prospectus aux amateurs de tout genre* (Gallimard 1946, pp. 145-146): «Ho preferito "Art Brut" ad "Art Obscur" poiché l'arte dei professionisti non mi sembrava più chiaroveggente e più lucida: è piuttosto il contrario. Questo si presterebbe a delle confusioni ed io avrei l'aria di dichiararmi colpevole. Perché dunque scrivere che l'oro allo stato grezzo è più falso del falso? Io preferisco le pepite piuttosto che le casse degli orologi. Viva il latte di bufala, crudo, caldo, appena munto». Nel luglio del 1945 Dubuffet intraprende, con i suoi amici Jean Paulhan e Paul Budry, un viaggio esplorativo in Svizzera che sarà determinante. Il dottor Georges de Morsier gli fa conoscere le opere medianiche di Marguerite Burnat-Provins, di René Auberjonois e quelle di Louis Soutter. Ma Dubuffet è impressionato soprattutto dalla scoperta della collezione del dottor Paul Ladame di Ginevra (che del resto ne farà dono alla "Compagnie de l'Art Brut"), dalle opere di Aloïse presso l'Ospedale Psichiatrico di Cery-sur-Lausanne, da quelle di Adolf Wölflì presso l'ospedale vallese a Berna, e da quelle di Giovanni Giavarini, detto il Prigioniero di Basilea, presso la prigione di Basilea.

Nel 1946 Dubuffet entra in trattative con le Editions Gallimard per la creazione di un *Almanach de l'Art Brut*. I primi quaderni annunciati dovevano essere dedicati ai Barbus Müller (un gruppo di sculture di anonimo, appartenente alla raccolta Müller), al Cabinet del dottor Ladame, a Aloïse Corbaz e a Louis Soutter. Non appena il primo di questi quaderni fu approntato, Gaston Gallimard desistette, sgomento dall'ampiezza che, nel frattempo, Dubuffet aveva dato al suo progetto, cosicché questa pubblicazione dovette essere rinviata.

Ma Dubuffet riuscì a far condividere il suo interesse per *Art Brut* al suo mercante, René Drouin, dal quale ottenne che una stanza del

feel guilty about this. Why then do you write that raw gold is more false than counterfeit gold? I actually prefer nuggets to watchcases. Long live buffalo milk, crude, warm and fresh". In July 1945 Dubuffet embarked on an exploratory trip to Switzerland with his friends Jean Paulhan and Paul Budry, and this was to be decisive. Through Dr. Georges de Morsier he became acquainted with the mediumistic works of Marguerite Burnat-Provins and through René Auberjonois with those of Louis Soutter. But Dubuffet was most impressed by the discovery of the collection of Dr. Paul Ladame in Geneva (which is about to be donated to the Compagnie de l'Art Brut), of the works of Aloïse in the psychiatric hospital of Cery-sur-Lausanne, of those of Adolf Wölflì in the hospital of the Waldau in Bern, and of Giovanni Giavarini, the so-called Prisoner of Basle, in the gaol at Basle in Switzerland.

In 1946 Dubuffet went to Paris where he began talks with the famous Editions Gallimard for the publication of an *Almanach de l'Art Brut*. The first issues that were announced were to have been dedicated to Müller's Barbus (a group of anonymous sculptures from the Müller Collection), to the collection of Dr. Ladame, to Aloïse Corbaz and to Louis Soutter. But as the first of these was in preparation, Gaston Gallimard withdrew, alarmed by the scale on which in the meantime Dubuffet was developing his project, and so this publication was postponed. But Dubuffet convinced his dealer René Drouin to share his interest in *Art Brut* and obtained from him the use of a room in the basement of his gallery in the Place Vendôme which became, from November 1947 on, the "Foyer de l'Art Brut". Michel Tapié became the supervisor. Several works were shown there including those of Joseph Crépin, Aloïse, Salingardes, Miguel Hernandez and Juva. The Foyer was transferred on September 7 1948 to a pavilion in the Rue de l'Université lent by Editions Gallimard. At the same time a non-profit association was created, the "Compagnie de l'Art Brut", founded by Jean Dubuffet, André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri Pierre Roche and Michel Tapié, for the purpose of collecting, studying, and making known the works of *Art Brut*. The association

seminterrato della sua galleria in Place Vendôme, diventasse, a partire dal novembre del 1947, il “Foyer de l’Art Brut”. Michel Tapié ne assicurò il funzionamento. Molte opere, tra le quali quelle di Joseph Crépin, di Aloïse, di Salingardes, di Miguel Hernandez e di Juva vi furono presentate nei mesi seguenti. Quindi il Foyer fu trasferito il 7 settembre 1948 in un padiglione prestato dalle Editions Gallimard, in rue de l’Université. Allo stesso tempo veniva a crearsi un’associazione non a scopo di lucro, la “Compagnie de l’Art Brut”, fondata da Jean Dubuffet, André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri Pierre Roche e Michel Tapié, che si proponeva di raccogliere, studiare e far conoscere le opere di *Art Brut*. L’associazione contò ben presto una sessantina di membri.

Sotto l’impulso di Jean Dubuffet e del pittore Slavko Kopac, che assicurava il funzionamento, furono organizzate delle mostre, in particolare quella delle opere di Adolf Wölfli, di Gironella, di Aloïse, di Heinrich Anton Müller, di Jeanne Tripier, di Auguste Forestier e di Miguel Hernandez. Le collezioni si ingrandirono per merito di queste manifestazioni e di molti aiuti benevoli. Nell’ottobre-novembre 1949, nei locali della Galerie René Drouin fu presentata una mostra con circa 200 opere di 63 autori. Dubuffet pubblicò nel catalogo un testo equivalente ad un manifesto, intitolato *L’Art Brut préféré aux arts culturels*, in cui veniva sviluppata la definizione di *Art Brut*. Tra il 1948 e il 1949 furono pubblicati dei fascicoli, stampati in modo artigianale dagli autori stessi: Jean Dubuffet, Miguel Hernandez, Slavko Kopac e Jean L’Anselme. Ma l’esiguità dei locali, la cui disponibilità non era assolutamente sicura a lunga scadenza, la mancanza di personale e di risorse finanziarie, congiuntamente ad una certa passività dei membri della “Compagnie”, portarono Dubuffet ad accettare nel 1951 l’offerta del pittore Alfonso Ossorio, di allestire le collezioni nei locali spaziosi della sua casa a East Hampton, vicino a New York. Prima di tutto fu deciso di interrompere ogni attività in Francia e di sciogliere l’associazione. Questo scioglimento ebbe perlomeno come risultato quello di provocare degli equivoci circa l’appartenenza di alcune persone alla “Compagnie”. Così, in una lettera in cui

soon numbered about sixty members.

At the suggestion of Jean Dubuffet and of the painter Slavko Kopac, who acted as custodian, exhibitions were organised, notably those of the works of Adolf Wölfli, of Gironella, of Aloïse, of Heinrich Anton Müller, of Jeanne Tripier, of Auguste Forestier and of Miguel Hernandez. On account of these exhibitions and of favourable support the collection began to grow large. In October-November 1949, an exhibition was held in the complex of spaces in the Galerie René Drouin, with as many as 200 works by 63 authors. Dubuffet published a text in the catalogue that amounted to a manifesto entitled *L’Art Brut préféré aux arts culturels*, which included a lengthy definition of *Art Brut*. Some small volumes were published between 1948 and 1949, printed by artisans for the authors themselves: Jean Dubuffet, Miguel Hernandez, Slavko Kopac and Jean L’Anselme.

But the cramped spaces, whose availability was not even assured for very long, the lack of personnel and of financial resources, as well as a certain passivity on the part of the members of the Compagnie, provoked Dubuffet to accept in 1951 the offer of the painter Alfonso Ossorio to install the collections in the ample rooms of his East Hampton home, near New York. Above all it was decided to cease all their activities in France and to disband the association. This terrible disbanding at least had the positive result of bringing to light disagreements about the membership of certain people in the Compagnie. In a letter contesting the dissolution of the association, André Breton argued – not without incoherence – that within the concept of *Art Brut* the art of the mad should be treated as a distinct entity.

Research began again in 1959 and led to the considerable enrichment of the collection which was to be returned from America to Paris after an exhibition at the Cordier and Eckström Gallery in New York in February 1962. It was re-installed in a four storey building with fourteen rooms, that Dubuffet acquired in the Rue de Sèvres. It was intended both for conserving and for studying the collection and although it was not open to the public, interested visitors were admitted. Slavko

16 protestava contro la liquidazione dell'associazione, André Breton contesta, non senza incoerenza, il concetto stesso di *Art Brut*, sostenendo che «l'arte dei pazzi» doveva essere distinta come entità separata.

Le ricerche ripresero nel 1959 e permisero di arricchire in modo considerevole la collezione, che stava per essere rispedita dall'America a Parigi nel 1962, dopo essere stata oggetto di una mostra presso la Galerie Cordier e Eckström a New York nel febbraio del 1962. Fu riallestita in uno stabile di quattro piani e di quattordici sale, acquisito da Dubuffet in rue de Sèvres, adibito a luogo di conservazione e centro studi, chiuso al pubblico ma aperto ai visitatori particolarmente interessati.

Slavko Kopac tornò ad essere il conservatore delle collezioni. Inoltre, la "Compagnie de l'Art Brut" fu ricostituita nel luglio del 1962 con un centinaio di membri. Così le attività furono rilanciate. Ebbero come risultato molte acquisizioni, sia per acquisto che per donazione. Inoltre il progetto relativo alle pubblicazioni periodiche di *Art Brut* fu, finalmente, realizzato nella forma di fascicoli, apparsi dopo il 1964. I 13 numeri finora pubblicati consistono di monografie dei principali autori di *Art Brut*. Fino al fascicolo n. 8, la maggior parte dei testi è stata redatta da Dubuffet. Nell'aprile-giugno del 1967, una selezione delle collezioni (700 opere di 75 autori) fu oggetto di una mostra importante al Musée des Arts Décoratifs di Parigi. Jean Dubuffet scrisse la prefazione al catalogo, dal titolo *Place à l'incivisme*. Nel 1971 apparve il *Catalogue de la Collection de l'Art Brut*, in cui si trovano elencate 4104 opere di 133 autori. Più di 1000 altre opere, che sono a mezza via tra *Art Brut* e arte colta, o i cui autori hanno partecipato all'attività delle gallerie o dei musei, sono classificate in una collezione acclusa che ha preso il nome di "Neuve invention".

Desideroso di assicurare l'avvenire e lo sviluppo delle collezioni, Jean Dubuffet cominciò a cercare una collettività che potesse definitivamente garantir loro uno statuto pubblico. Si tennero delle trattative con le autorità municipali della città di Losanna, in particolare con George-André Chevallaz che ne era sindaco. Arrivarono ad un accordo: le collezioni venivano cedute alla città di Losanna che s'impegnava ad assicurarne

Kopac became curator of the collections, and in July 1962 the Compagnie de l'Art Brut was re-constituted with about one hundred members. Hence activity started up once more. There were important acquisitions, by purchase or gift. The project for a periodical publication was at last realised, in the form of *L'Art Brut*, which since its launching in 1964 has appeared in thirteen issues. These take the form of monographs on the principal authors of *Art Brut*. The first eight issues were mainly edited by Dubuffet himself. In April-June 1967, a selection of the collections (700 works by 75 authors) were the object of an important exhibition at the Musée des arts décoratifs in Paris. Jean Dubuffet prefaced the catalogue with an essay entitled *Place à l'incivisme*. In 1971, the *Catalogue de la Collection de l'Art Brut* listed 4104 works by 133 authors. A further 1000 other works, mid-way between *Art Brut* and cultural art, including the works of authors who had participated in gallery and museum shows, were grouped in a pendant collection which has been given the name "Neuve invention".

Wishing to guarantee the future and the expansion of the collections, Jean Dubuffet began seeking some kind of collective ownership which could establish it by public statute. Discussions were begun with the Municipality of Lausanne, and with the mayor, Georges-André Chevallaz, in person. Agreement was reached: the collections were ceded to the town of Lausanne which was obligated to assure their conservation, their administration and their permanent public display. The Château de Beaulieu, a noteworthy eighteenth century building, was adapted for these purposes. Questioned about the reasons for this choice, Dubuffet stated: "For friendship. I had strong ties of friendship with Paul Budry, Charles-Albert Cingria, Auberjonois. I had started my researches in 1945 in the Waldau, where Adolf Wölfl stayed, and in Geneva where I saw Professor Ladame's collection of drawings by ill people. It was also in Lausanne that I met Aloïse. The fact is that in Switzerland I have found more guidance and comprehension in my researches, especially from the doctors, than I have found anywhere else".

la conservazione, la gestione, l'esposizione permanente al pubblico e ad adattare a questo scopo lo Château di Beaulieu, un palazzo del XVIII secolo. Interrogato sulle ragioni di questa scelta, Dubuffet dichiarò: «Per amicizia. Ero legato da un'affettuosa amicizia a Paul Budry, Charles-Albert Cingria, Auberjonois. Ho cominciato le mie ricerche nel 1945 a Waldau, dove aveva soggiornato Wölflì, e a Ginevra, dove ho visto le collezioni di disegni dei malati del professor Ladame. E a Losanna che ho conosciuto anche Aloïse. Il fatto è che nelle mie ricerche ho trovato più aiuto e comprensione in Svizzera, in particolar modo presso i medici, che da qualsiasi altra parte».

La Collection de l'Art Brut fu inaugurata ufficialmente nella sua sede di Losanna, il 26 febbraio 1976. Piuttosto che rinchiudere l'insieme in una sorta di "museo-cimitero", fu presa la decisione, secondo lo stesso desiderio di Dubuffet, di animarlo con mostre temporanee e di svilupparlo con ricerche e acquisizioni. La sua apertura al pubblico e la conquistata notorietà internazionale hanno convinto collezionisti, mecenati e psichiatri a donare importanti insiemi, in particolare nuove opere di Aloïse, di Jules Doudin, di Carlo, di Vojislav Jakic e composizioni inedite di Samuel Failloubaz, di Célestine, di Johann Hauser, di August Walla, di Reinhold Metz, ecc. Così, dopo il suo trasferimento a Losanna, la collezione si è arricchita di circa 4000 opere. Quanto a Jean Dubuffet, che ha tenuto a disfarsi di qualsiasi opera, archivio o documento riguardante la Collection de l'Art Brut, perché essa volasse con le sue stesse ali, non di meno egli ha assicurato un sostegno morale o finanziario indefettibile. Egli si è recato più volte a Losanna fino a che glielo ha permesso il suo stato di salute.

The Collection de l'Art Brut was officially inaugurated in its new premises in Lausanne on 26 February 1976. Rather than close the collection in a sort of "museum-mausoleum", a decision was taken, in accordance with Dubuffet wishes, to enliven the Collection with temporary exhibitions, with research and with acquisitions. The Collection's opening to the public and the international reputation it quickly achieved encouraged collectors, dealers and psychiatrists to make gifts of important groups of works (notably, new works by Aloïse, Jules Doudin, Carlo, Vojislav Jakic, and previously unknown works by interesting painters such as Samuel Failloubaz, Célestine, Johann Hauser, August Walla, Reinhold Metz, etc.). Since its move to Lausanne, the collection has been enlarged by some 4,000 works. As for Jean Dubuffet, who gave over any work, archive or document related to *Art Brut* in order that it should fly with its own wings, he gave unfailing moral and financial support. As far as his health permitted, he visited Lausanne frequently.

Jean Dubuffet (1901-1985) Un riassunto

Quando Jean Dubuffet irruppe sulla scena negli anni del dopoguerra, lo fece in un modo aritmico e sconnesso che impressionò il pubblico quanto Beckmesser in occasione della presentazione, sui campi di festa, della sua versione mutilata della canzone vincitrice destinata ai Maestri Cantori di Norimberga. Al contrario di Beckmesser, Dubuffet sapeva ciò che stava facendo quando voltò le spalle alla tendenza prevalente della pittura astratta che in Europa tentava di attingere direttamente all'eredità dei grandi maestri del passato. L'artista francese, allora quarantenne, si rivelò con una pittura così rozza e spiacevole che un pubblico sensibile, dopo essere stato educato al modernismo per cinquant'anni, avrebbe dovuto coglierne perlomeno l'avvertimento di un possibile significato. In un periodo in cui astrazioni armoniose, omogenee, negli esemplari migliori formalmente coerenti, dominavano i gusti del mondo artistico parigino, le tele di Dubuffet, dalle figure beffarde inserite in ambienti urbani o rurali, rese con materiali economici e sconvenienti, non solo disturbò il *bon ton* della pittura, ma sembrò esigere troppo dalla nostra credibilità provocandoci con un insulto e uno scherno appena velati.

Non fu d'aiuto a Dubuffet il trasferire la sua attività in Africa per far sì che le sabbie desertiche diventassero messaggio ed anche materia di una nuova sensibilità. A Parigi, gli amici dell'artista, che erano i suoi modelli principali, accettavano coraggiosamente le interpretazioni della loro immagine fatte da Dubuffet, ma non ci fu molto entusiasmo quando la fragile *matière* di farfalle catturate dallo stesso Dubuffet divenne sia contenuto sia forma nelle mani irriverenti dell'artista. L'apice dell'offesa pubblica, comunque, che ormai cominciava ad andare al di là dei brevi orizzonti di un piccolo mondo artistico per raggiungere pubblici più ampi, si verificò attorno al 1950, quando Dubuffet presentò la sua serie dal titolo *Corps de Dame*, un'insistenza particolarmente implacabile sulla femminilità non glorificata. Sebbene fosse al di là della sua idea o della sua intenzione, l'impressione di tale violazione del nudo tradizionale era quella di una dissacrazione della condizione femminile. Dubuffet così, volente o nolente, seguì i passi dei

Jean Dubuffet (1901-1985) A Summary

When Jean Dubuffet burst upon the scene in the postwar years, he did so with a jerky, arhythmic movement that impressed his audiences much as Beckmesser did when he presented his maimed version of the prize song on the festive meadows reserved for the Meistersingers of Nuremberg. But unlike Beckmesser Dubuffet knew what he was about when he turned away from the prevalent mode of abstract painting that in Europe attempted to draw directly from the heritage of the grand old masters. The then forty year old French artist came up with painting so rough and displeasing that a more perceptive public, having had half a century of modernism as schooling, might have seen in them at least a warning of possible significance. At a time when smooth, well-tempered and at their best formally coherent abstractions dominated the tastes of the Parisian art world, Dubuffet's canvases of grimacing figures cast in urban or rural environments and rendered in cheap and unseemly materials, not only disturbed the *bon ton* of painting but appeared to strain our credibility and provoke us by a barely veiled element of insult and mockery. >

It did not help when Dubuffet transferred his activity to Africa in order to allow the desert sands to become message as well as medium of a new sensibility. In Paris, the artist's friends who were his prime models manfully bore Dubuffet's renderings of their likeness, but there was not much cheering when the frail *matière* of self-netted and conserved butterflies became both content and form in the painter's irreverent hands. The height of public outrage, however, which by now began to extend beyond the low horizons of a small art world into broader and more public theaters, came around 1950 when Dubuffet rendered his *Corps de Dame* series, a particularly relentless insistence upon unglorified femininity. Though far from his mind or intention, the prevailing impression of such a violation of the traditional nude was one of desecrated womanhood.

Dubuffet thus, willy-nilly, followed in the footsteps of *les grand épateurs de la bourgeoisie*, or at least came to be seen as such in France, where more than anywhere else his sins against

grands épateurs de la bourgeoisie o per lo meno fu considerato tale in Francia dove più che altrove i suoi peccati contro la tradizione e i precetti del buon gusto avevano colpito il punto debole. Tuttavia Jean Dubuffet, allora e in seguito, dimostrò poca comprensione per i miti creati dall'avanguardia e piuttosto deliberatamente prese le distanze dai semidei allora ancora in auge, quando essi lo chiamavano dal loro Parnaso. Più giovane di una buona generazione rispetto a coloro che furono testimoni della creazione delle *Demoiselles d'Avignon*, Dubuffet scese a patti con la loro eredità nel corso di due frustranti decenni, per gran parte degli anni Venti e Trenta, durante i quali, mentre lavorava occasionalmente come commerciante di vini, egli dovette affrontare simultaneamente due problemi: uno, come sopravvivere economicamente senza dipendere dalle attività familiari e da esigenze a lui non congeniali; l'altro, come far fronte in modo convincente all'urgente necessità di definire lo scopo e il significato della sua arte. I due problemi si presentarono intrecciati tra loro ed anche la loro soluzione fu simultanea. Quando Dubuffet afferrò pienamente il significato del suo essere artista, egli riuscì anche a soddisfare le sue esigenze personali. Egli abbandonò il commercio del vino nel momento in cui risolse i dubbi su se stesso. Il risultato di tale chiarificazione fu l'apparizione di opere che non portavano alcun segno dei precedenti sforzi d'apprendimento, largamente scartati, opere in cui non era più possibile discernere alcun tipo di "influenza", anche intesa nel significato più restrittivo del termine. I quadri e le stampe di Dubuffet degli anni Quaranta a loro modo erano finiti, rivelatori ed indipendenti così come la sua complessa creazione nei quarantacinque anni seguenti che fu interrotta solo dalla sua morte a ottantaquattro anni. Ma allora cos'è che provocò una reazione di shock e di incredulità così pronunciati nei confronti delle prime opere di Jean Dubuffet? Senza esitazione si può asserire che non fu desiderio particolare dell'artista evocare tale effetto. Per coloro che conoscevano Dubuffet di persona, era chiaro che non fosse un selvaggio. Abilissimo e consumato artigiano, profondamente istruito ed informato, parlava e scriveva un francese che riscuoteva

tradition and against the precepts of good taste had struck a raw nerve. Yet Jean Dubuffet then and thereafter had little sympathy with avant-garde myth-making and rather deliberately distanced himself from the still reigning demigods when they beckoned him from their Parnassus. Younger by one good generation than the eye-witnesses to the creation of the *Demoiselles d'Avignon*, Dubuffet had come to terms with their legacy during two frustrating decades, throughout most of the 1920s and 30s, during which, as an on-and-off wine merchant, he faced two problems simultaneously: one, how to survive economically without depending upon the family business and its uncongenial demands; the other, how to respond convincingly to the urgent need to define the purpose and meaning of his art. The two issues presented themselves in an interrelated way and their solution, too, came about simultaneously. When Dubuffet fully grasped what as an artist he was about he also knew how to solve the exigencies of his life. The wine business became expendable at the moment at which his self-doubts were resolved. The result of such clarification was the appearance of works that bore no marks of preceding, largely suppressed learning efforts; nor were "influences" in the restrictive sense of this term any longer discernible. Dubuffet's paintings and prints of the 1940s were in their way as accomplished, self-revealing and independent as his complex creation during the following forty-five years that came to an end only with his death at the age of eighty-four. What was it that caused so pronounced a reaction of shock and disbelief to Jean Dubuffet's early work? Not, one may assert without hesitation, any particular desire on the part of the artist to evoke such responses. To those who knew Dubuffet personally rather than through the media, it was clear that he was anything but wild. Highly skilled and a consummate craftsman, broadly educated and informed, he spoke and wrote a French that called forth the admiration of his literary peers and that furthermore was capable of expressing complex thought in simple and comprehensible speech. As a result of such powers, both literary

l'ammirazione dei suoi pari in letteratura e con il quale, per di più, era capace di esprimere pensieri complessi con frasi semplici e comprensibili. Come risultato di tali capacità sia letterarie che visive, l'autorità s'irradiava prepotentemente da quest'uomo minuto e calvo, dalle orecchie grandissime che parevano sempre captare segnali lontani e solitamente indistinguibili, mentre una straordinaria espressività del viso palesava ampie gamme di stati d'animo e di temperamento che andavano dal calore solare, dal fascino di un ampio sorriso e dalla comprensione fino ad una avversione fredda e minacciosa espressa con occhi di ghiaccio. Tuttavia l'eccentricità di Jean Dubuffet non era predeterminata, e il suo atteggiamento personale tanto autentico e spontaneo, quanto lo era la sua arte. Una visita alla casa dei Dubuffet, in un *arrondissement* del centro di Parigi, non poteva non impressionare per la sua semplicità schietta e ben ordinata, che ci si aspetterebbe in casa di un banchiere. Dubuffet infatti era chiaramente intenzionato ad essere normale, ed i suoi atteggiamenti ambigui verso tali questioni lo portarono a cercare un'identificazione con l'uomo comune piuttosto che con l'élite intellettuale di cui di certo egli era un membro insigne.

C'erano comunque più ragioni per il disagio che Dubuffet ispirò in un primo momento come del resto per l'opposizione ampiamente riscontrata nei confronti della sua arte. Prima fra tutte c'era la sua identificazione istintiva con ciò che si potrebbe definire, in opposizione agli ideali classici, una tendenza arcaizzante. L'arcaismo in Dubuffet implica una libertà di grande portata rispetto alle costrizioni formali, una diffidenza nelle essenze pure, un confidare su movimenti apparentemente senza soluzione, spesso goffi, attraverso i quali viene scoperto in modo convincente ed espressivo ciò che si trova sotto la superficie dell'uomo civile. «I greci non mi piacciono» è, tra gli aforismi di Dubuffet, quello che meglio sottolinea l'avversione verso le calme e chiare armonie presenti nelle forme di Pericle, in particolar modo se riadattate e applicate in un'era che, come la nostra, ha perso ogni pretesa su di loro. Il primitivismo contemporaneo di Dubuffet, altamente sofisticato e allo stesso tempo autentico, trovò così mezzi

and visual, authority radiated overwhelmingly from this diminutive, bald-headed man with extra large ears that ever seemed to be the recipient of distant, normally inaudible signals, while an extraordinary facial expressiveness was capable of broadcasting wide ranges of mood and disposition from sunny warmth, broadly-smiling charm and sympathy to steely-eyed, icy and forbidding detestation. Yet, Jean Dubuffet was not by design eccentric and his personal posture was as authentic and unaffected as was his art. A visit to the Dubuffet's home in a centrally located Parisian *arrondissement* could not but impress with a well-ordered, wholly unmannered simplicity that might be expected in the domicile of a banker. To be ordinary was in fact a stated intention with Dubuffet whose ambiguous attitudes toward such matters made him seek identification with the common man rather than with an intellectual élite of which, to be sure, he was a distinguished member.

There were, however, several reasons for the unease that Dubuffet originally inspired as well as for the widely felt opposition to his art. First among these was his instinctive identification with what one may call in opposition to classical ideals, an archaic mode. Archaism in Dubuffet's hands implies far-reaching freedom from formal constraints, a distrust of pure essences, a reliance upon often awkward, seemingly unresolved movements whereby that which lies under the surface of civilized man is uncovered convincingly and expressively. ("The Greeks I don't like", is among Dubuffet's aphorisms that signify an aversion toward the calm and resolved harmonies found in Periclean forms, particularly when readopted and applied by an age that, like ours, has lost its claim upon them. Dubuffet's highly sophisticated and at the same time authentic, contemporary primitivism thus found expressive means in his work in the 1940s and 50s. Its iconoclasm may perhaps be seen in terms parallel to those of an earlier pioneering generation of modern artists but as Michel Thévoz brilliantly argues in the preface to this catalogue, Dubuffet not only avoided the language of his precursors but the entire value system upon which the great formal innovations of the Picasso generation

espressivi nella sua opera degli anni Quaranta e Cinquanta, la cui iconoclastia può essere forse considerata parallelamente a quella di una precedente generazione precorritrice di artisti moderni. Come afferma brillantemente Michel Thévoz nel saggio in catalogo, Dubuffet, però, non solo rifiutò il linguaggio dei suoi precursori, ma l'intero sistema di valori sul quale erano basate le grandi innovazioni formali della generazione di Picasso.

Indirettamente collegato a tale posizione anticlassica è l'atteggiamento anticulturale di Dubuffet, espresso nel corso di una famosa conferenza tenuta a Chicago nel 1951 e ribadito più tardi in una serie di manifesti ritraenti dei *pisseurs* che spargono il loro sdegno per l'ipocrisia della civiltà su di un ambiente corrotto, vergognoso e dubbioso di se stesso. E con tali gesti che Dubuffet sottolineò la sua solidarietà con ciò che chiamò *Art Brut*. Chi non era corrotto dalle convenzioni culturali veniva considerato da Dubuffet perlomeno come un artista potenziale, capace di dare forma grafica alle profonde correnti umane. Gli alienati, i pazzi ed i bambini erano le categorie favorite poiché meno soggette agli effetti debilitanti di un consenso culturale che, secondo Dubuffet, aveva il potere di sopprimere l'arte e l'umanità. Al fine di evitare qualsiasi equivoco a tale proposito, bisogna sottolineare che la sensibilità per le questioni vitali e la capacità dimostrata da Dubuffet di trasformarle in vigorose opere d'arte, era di un tipo del tutto diverso rispetto all'approccio spontaneo degli artisti *brut*, le cui espressioni naïve Dubuffet preferiva rispetto alle convenzioni limitanti dei professionisti dell'arte. Parlando della creatività dei bambini, Dubuffet ne spiegò nel suo modo magistrale la differenza affermando che: «con le mie gambe più lunghe posso correre più velocemente di loro e quindi più lontano»: questa esposizione ha proprio lo scopo di mettere in evidenza le gambe più lunghe di Dubuffet.

L'arte di Jean Dubuffet era sostenuta molto meno dall'ideologia che dai dettami di un temperamento impetuoso e ossessivo. La sua vitalità e aggressività creativa contraddicevano quindi spesso le sue stesse teorie che, in considerazione dell'ambiguità dell'artista

were based.

Obliquely related to such an anti-classical stance is Dubuffet's anti-cultural attitude articulated in a famous lecture delivered in Chicago in 1951 and later reinforced by a poster series of *pisseurs* who pour out their disdain for civilized hypocrisy upon a corrupted, ashamed and self-doubting environment. It is through such gestures that Dubuffet stressed his solidarity with what he came to call *Art Brut*. He saw every one not corrupted by cultural conventions as at least a potential artist capable of giving graphic form to deeply flowing human currents. The alienated, the mad and the child were favored categories because they were less subject to the debilitating effects of a cultural consensus that in Dubuffet's thinking had the power of killing art and humanity alike. But to avoid any misunderstanding on this point, let it be stressed that Dubuffet's sense for vital issues and his capacity to transform them into powerful works of art was of a wholly different order than the untaught approach of the *brut* practitioners. Speaking about the creativity of children Dubuffet stated: "I'm able, on my longer legs, to run much faster than they, and hence much further". It is Dubuffet's longer legs that the current exhibition is dedicated to illuminate. Jean Dubuffet's art was predicated much less upon ideology than upon the dictates of an impetuous, obsessive temperament. His vitality and creative aggressiveness therefore often contradicted his own theories which in view of the artist's ambiguity and self-contradiction are at times reduced to mere rationalizations. But while Dubuffet's reasoning is at times inconsistent, his art and its morphological sequences retain their continuity and eventually form a coherent unity. Such a result was attained through working habits that are recognizable as a natural reflection of Dubuffet's restless mind, his concentration to the point of obsessiveness. A subject like beards, a medium like the aluminum foil of his materiologies, or a technique like the *découpage* through which he would imbue new work with the vitality of former creations that were cut up and reassembled for the purpose, would take total possession of the artist to stay with him until all expressive possibilities were exhausted. New

e dell'autocontraddizione, sono talvolta ridotte a pure razionalizzazioni. Ma mentre il ragionare di Dubuffet è talvolta inconsistente, la sua arte e le sue sequenze morfologiche mantengono la loro continuità e danno luogo alla fine ad una unità coerente. Tale risultato fu raggiunto mediante abitudini lavorative che sono riconoscibili come un riflesso naturale della mente agitata di Dubuffet, del suo concentrarsi fino al punto dell'ossessione. Un soggetto come le barbe, un materiale come i fogli di alluminio appartenenti alla sua materiologia, o una tecnica come il *découpage*, con il quale avrebbe impregnato la nuova opera con la vitalità delle creazioni precedenti, tagliate e ricomposte per l'occasione, si sarebbero impossessati totalmente dell'artista per rimanergli accanto fino a che tutte le possibilità espressive fossero stabilite. Nuove intuizioni sarebbero state ripetute per settimane e per mesi; le immagini sarebbero state variate, congiunte e trasferite dal dipinto alla stampa o a paralleli scultorei non lasciando intentata alcuna visione, alcuna evocazione. Solamente a questo punto sarebbe emersa una certa stanchezza e una nuova visione si sarebbe impossessata dell'artista in modo analogo.

Nonostante tale frammentazione, è possibile arrivare ad un concetto generalizzato e ad interpretare l'opera di Dubuffet in modo unitario come ha fatto il filosofo Max Loreau nella sua *grand oeuvre* intitolata *Délits, Déportments, Lieux de haut jeu*. Loreau scorge una rottura fondamentale nell'opera dell'artista prima e dopo il 1960. Mentre il primo di questi due periodi gli sembra essere dedicato ad uno scambio tra l'artista, il suo soggetto ed il mezzo, che assume una posizione di comando crescente come *matière*, i periodi successivi, fino ad arrivare circa al 1980, quando termina il commento di Loreau, vedono Dubuffet in una posizione superiore che guida, piuttosto che partecipare in modo attivo ad un dialogo tra un mezzo smaterializzato ed un soggetto che ora funziona ad un livello distaccato ed effettivo. La rottura si verifica dopo le cosiddette materiologie, allorché una sostanza terrena lascia il campo improvvisamente ad illustrazioni transitorie di una fase dedicate al circo seguita in breve spazio da un idioma

insights would be repeated for weeks and months; images would be varied, conjugated and transferred from painting to print or to sculptural parallels, until no further views, no further evocations remained untried. Only at this point a certain fatigue would set in and a new vision would emerge to take hold of the artist in a similar way.

But despite such fragmentation it is possible to arrive at a generalized concept and to comprehend Dubuffet's life work as a unity, as the philosopher Max Loreau has done in his *grand oeuvre* entitled *Délits, Déportments Lieux de haut jeu*. Loreau sees a fundamental break between the artist's work before and after ca. 1960. While the earlier of the two periods seems to him devoted to an exchange between the artist, his subject matter and the medium, with the latter assuming an increasingly commanding position as *matière*, the successive periods up to ca. 1980 when Loreau's commentary ends, sees Dubuffet in a sovereign position guiding rather than actively participating in a dialogue between a dematerialized medium and a subject matter that now functions on a detached, virtual plane. The break occurs after the so called materiologies when an earthy substance suddenly yields to the transitional illustrations of a Circus phase, to be followed in short order by a highly formalized idiom in which under the name of *L'Hourloupe* the images of the anti-cultural incarnation, are radically reconsidered.

L'Hourloupe thus signalled the end of the preeminence of *matière* and with it the artist's concentration upon a concrete and palpable reality. The richness of the earth's surface with its natural coloration, its mineral and organic wealth as suggested in the artist's phenomenological approaches, the sensuous, tactile pleasures that constituted Dubuffet's media through one half of his mature creative life, all became at this juncture a matter of the past never to be returned to. What took their place were drawing, painting and eventually sculpture that would fall back upon the artificial materials of the *métier*, enriched to be sure by the results of the artist's technical curiosity and his knack for original deployment. Having abandoned the multifarious material world

altamente formalizzato nel quale le immagini dell'incarnazione anticulturale sono riconsiderate in modo radicale sotto il nome di *L'Hourloupe*. *L'Hourloupe* metteva così in evidenza la fine del prevalere della *matière* e con essa la concentrazione dell'artista su una realtà concreta e palpabile. La ricchezza delle superfici terrene, con la loro colorazione naturale, la ricchezza minerale ed organica, come suggerito dagli approcci fenomenologici dell'artista, i piaceri tattili e dei sensi, che costituirono gli strumenti di Dubuffet per metà della sua matura vita creativa, tutto in questo momento critico entrò a far parte del passato per non essere più considerato. Il disegno, la pittura e quindi la scultura ne presero il posto, ricorrendo a materiali artificiali del *métier*, arricchiti certamente dai risultati della curiosità tecnica dell'artista e dalla sua abilità nel loro originale utilizzo. Dubuffet, abbandonando il multiforme mondo materiale a favore di una superficie ideata come il nuovo ricettacolo del suo pensiero e della sua conformazione, ora poteva rimuovere con uguale logica dal suo vocabolario tutte le allusioni fenomenologiche e, al contrario, comunicare i suoi contenuti tramite uno schema cromatico riduttivo. Dopo il momento di rottura del 1960, con relativamente poche eccezioni, Dubuffet divenne un pittore e scultore in rosso e blu entro una struttura in bianco e nero. Il suo precedente soggetto, come i suoi contenuti innovativi, non fu messo da parte ma riapparve come ombra di una vita precedente in un più grande universo di esistenza virtuale. Come Goethe, la cui seconda parte del *Faust* è una ricreazione della sua azione mondana ad un livello cosmico, anche Dubuffet, con *L'Hourloupe* iniziò un'espressione simbolica in cui le rese materiali della sua opera precedente sarebbero state soggette a una ricreazione entro un contesto formale.

Lo stile striato de *L'Hourloupe* di Dubuffet occupò e ossessionò l'artista più a lungo e forse più intensamente di ogni altra delle sue precedenti o successive tendenze. Nonostante un metodo e talvolta un soggetto che continuino a mettere in rilievo la solidarietà con *Art Brut*, chiaramente *L'Hourloupe* è un'espressione di arte somma e probabilmente la reinterpretazione strutturale più

in favor of an ideated surface as the new depository of his thinking and shaping, Dubuffet could now with equal logic remove from his vocabulary all phenomenological allusions and instead convey his contents through a reductive color scheme. With relatively few exceptions Dubuffet, after the 1960 watershed, became a painter and sculptor in red and blue within a framework of black and white. His old subject matter, and novel contents as well, were not discarded but reappeared like shadows of a previous life in a larger universe of virtual existence. Not unlike Goethe whose *Faust* part II is not so much a continuation of part I as it is a recreation of its mundane action on a cosmic plane, Dubuffet too, with *L'Hourloupe*, embarked upon a symbolic expression in which the material renditions of his earlier work would become subject to re-creation within a formal context. Dubuffet's striated *L'Hourloupe* style occupied and obsessed the artist longer and perhaps more intensely than any of his earlier or his subsequent modes. Notwithstanding an approach and at times a subject matter that continues to emphasize solidarity with *Art Brut*, *L'Hourloupe* clearly is high art and arguably the most radical structural reinterpretation since Cubism. Dubuffet's new style rehearses the dichotomies between form and image, between form and expression and between abstraction and figuration and in all these categories appears to prepare for the eventual dominance of the former over the latter. It is difficult to avoid the conclusion that despite himself and certainly contrary to stated intentions, *L'Hourloupe* is emerging as the link between Dubuffet's cultural subversiveness and the traditions of which he was inevitably a part; but the artist now is in a position to forge such a link on his own terms. His subsequent, retrospective *Théâtre de Mémoire*, other stylistic sub-categories of recent years, as well as the wholly abstracted contents of his late *Mire* paintings appear to be closing the circle to let us see this very French artist in his full and now undisguised rationality, perhaps not reconciled but nonetheless merged with the vanguard of an age that he himself had so strongly shaped.

There remains a moving post-script, the so called

radicale sin dal cubismo. Il nuovo stile di Dubuffet racconta le dicotomie tra forma e immagine, tra forma ed espressione e tra astrazione e figurazione; in tutte queste categorie esso sembra prepararsi per la vittoria finale delle prime sulle seconde. Si giunge alla conclusione che, nonostante se stesso e certamente al contrario delle intenzioni da lui sostenute, *L'Hourloupe* emerge come il legame tra la sovversività culturale di Dubuffet e le tradizioni di cui egli inevitabilmente è una parte: l'artista, però, ora è nella posizione di forgiare tale legame a suo piacimento.

Il successivo e retrospettivo *Théâtre de Mémoire*, altre sottocategorie stilistiche recenti, così come i contenuti del tutto astratti dei suoi ultimi quadri *Mire*, sembrano chiudere il cerchio per farci vedere questo artista francese nella sua razionalità completa e ora schietta, forse non del tutto riconciliato, ma ciononostante fuso all'avanguardia di un'epoca da lui stesso così modellata.

Resta un commovente poscritto, il cosiddetto *Non-lieux* dei suoi ultimi mesi, nel quale, tutte le categorie cadono e tutta la terminologia diversificata perde il proprio significato. Dubuffet condivide con noi un'intuizione trascendentale, tramite immagini prevalentemente incolori, il cui tragico stato d'animo è comunicato per mezzo di insinuazioni pienamente figurative.

* * *

L'opera di un artista e il suo valore possono essere giudicati in base a molte convenzioni, ma due criteri mi sembrano essere in più diretta relazione con l'espressione qualitativa. Uno è il grado di intensità largamente inesplicabile e di vitalità che irradia da una singola opera; l'altro è la continuità e l'assoluta distanza determinata dagli sviluppi morfologici. Nelle sue opere migliori Jean Dubuffet ha dimostrato un livello d'intensità straordinariamente alto e allo stesso tempo ha dato prova di un arduo e lungo processo mentale che è riflesso nel suo sviluppo artistico. Si può immaginare un maggior contributo creativo alla cultura?

Thomas M. Messer

Non-lieux of his last months in which, as with the dying Paul Klee, all categories fall and all dividing terminology loses its meaning. Through often colorless images whose tragic mood is conveyed by mere figurative insinuations, Dubuffet shares with us a transcendental intuition.

* * *

An artist's work and its value may be judged by many standards; but two measures seem to me to have the most direct bearing upon the qualitative proposition. One is the degree of a largely inexplicable intensity and vitality that radiates from a single work. The other is the continuity and sheer distance established by morphological developments. Jean Dubuffet in his best works has demonstrated an extraordinarily high intensity level and at the same time provided proof of a long and arduous thinking process that is reflected in his development as an artist.

Can one imagine a greater creative contribution to culture?

x Ho!

Thomas M. Messer

..O conscience! A laquelle
il faut toujours
et toujours des événements!
Il suffit que tu sois
pour être rempli,
Toujours, tu préfères
le hasard au vide,
et le chaos au rien. »

Paul Valéry
Poésie Brute

Ne *Il lupo della steppa* di Hesse, il narratore riceve un misterioso invito ad uno spettacolo anarchico di second'ordine contrassegnato dalle scritte "entrata riservata" e "solo per dementi". L'attuale esposizione è altrettanto insidiosa nella sua minaccia di pericolo: non che gli artisti, le cui opere sono esposte, siano necessariamente pazzi (la loro pazzia, se esiste, non è pertinente alle immagini da essi prodotte); ma essa obbliga, se esaminata seriamente, a mettere in questione tutte quelle convenzioni e modelli con i quali alcuni di noi sperano di definire e raggiungere la normalità o una comoda stabilità. Visitare la mostra priva il visitatore quasi automaticamente di tutti i sistemi di sicurezza che tutti si costruiscono al fine di scansare i pericoli implicati in ogni forma di esistenza civile.

L'arte a cui siamo abituati, l'arte che è stata prodotta sin dall'unificazione del Basso con l'Alto Nilo, è un'arte di comunicazione in cui la grammatica e la sintassi sono concordate a priori. L'artista può essere certo che 1. o il suo pubblico lo capirà direttamente (come nel caso dell'arte di tutte le società organizzate religiosamente, sia essa l'arte dell'Antico Egitto, medioevale, greca o oceanica, poiché l'artista e il pubblico condividono un patrimonio comune di credenze, aspirazioni ed obblighi) 2. o il suo pubblico sarà capace di comprendere il suo lavoro nel momento in cui un mediatore, chiamato in genere critico, lo ha interpretato facendo ricorso ad un linguaggio convenzionale. Facendo riferimento ai precedenti (esempio, Delacroix è influenzato da Rubens, Cézanne è ispirato da Poussin ecc.) il critico può persuadere i propri lettori a seguire l'artista di sua scelta mettendo in relazione le sue opere a quelle già accettate di un'epoca precedente. I processi razionali di pensiero vengono comunicati in modo razionale. Noi afferriamo un *continuum* di sforzi culturali umani che è tanto soddisfacente, quanto confortante: la speranza di godere le nostre vite ed i nostri privilegi, come esseri civili che hanno raggiunto una relazione armoniosa con il mondo che ci circonda, è del tutto salva.

Le opere attualmente esposte con la denominazione di *Art Brut*, termine creato da Jean Dubuffet, sono di tipo e dimensione totalmente diversi. La solidarietà tra artista,

In Hesse's *Steppenwolf*, the narrator is handed a mysterious invitation to an anarchist side-show marked "Admission Not For Everyone" and "Only For The Demented". Our present exhibition is similarly insidious in its menace of danger. Not that the artists whose work is shown are necessarily mad (their madness, if it exists at all, is irrelevant to the images they produce). But it forces, if examined seriously, a questioning of all those conventions and standards by which some of us hope to define and attain normality or comfortable stability. Entering the exhibition deprives the visitor almost automatically of all the safety devices which we all construct for ourselves in order to slip past the dangers that are implied by all forms of civilized existence.

The art we are used to, the art that has been produced since the unification of the Upper with the Lower Nile, is an art of communication in which the grammar and syntax are agreed upon *a priori*. The artist can rest assured that 1. either his public will understand him directly (as is the case with the art of all religiously organized societies, be they Ancient Egyptian, Medieval, Greek or Oceanic, because artist and public share a common ground of beliefs, aspirations and obligations) or 2. his public will be able to understand his work once a mediator, generally called critic, has interpreted his work by recourse to conventional language. Referring to precedents (e.g. Delacroix is influenced by Rubens, Cézanne is inspired by Poussin, etc.) the critic can persuade his readers to follow the artist of his choice by relating his work to the already accepted work of an earlier epoch. Rational processes of thought are conveyed in a rational manner. We apprehend a continuum of human cultural efforts that is as satisfying as it is comforting. Our hopes of enjoying our lives and our privileges as civilized creatures who have reached a harmonious relationship with our surroundings are fully preserved.

The work of the artists presently exhibited under the heading of *Art Brut*, a term devised by Jean Dubuffet, is of a totally different genre and dimension. The solidarity between artists, critic and public is exploded. We are not presented with a further development in the life of human

critico e pubblico è demolita. Non ci viene presentato un ulteriore sviluppo della vita della civiltà umana ma, al contrario, ci è permesso uno sguardo a tutte quelle forze che sono in moto in tutti noi e alle quali noi non osiamo dimostrarci sensibili. Gli artisti di questa mostra non si ispirano ad alcuna tradizione. Essi ignorano alquanto l'idea di comunicarci qualcosa: in effetti ignorano l'esistenza stessa di un pubblico. Il punto di partenza, nel caso di ognuna delle opere di questa mostra, è precisamente il coraggio con cui questi artisti "inconsapevoli di essere tali" hanno affrontato ciò che in tutti noi è più imperiosamente vivo, ma che la maggior parte di noi elude privilegiando pochi "leaders" scelti (sacerdoti, psichiatri o ciarlatani) ai quali noi deleghiamo il capire e il domare tutti quegli impulsi, tutti quei riconoscimenti di un mondo al di là della nostra logica e della nostra esperienza fisica. Riconoscimenti che, nel loro potere generativo, minacciano di sopraffare e sommergere le isole tranquille da noi scalate alla ricerca della salvezza. I creatori di *Art Brut* non chiedono di essere compresi, né ci invitano a seguirli nelle loro esplorazioni. È a nostro rischio che osserviamo queste opere e ne meditiamo l'importanza. Ciò che ne ricaviamo è una visione estesa dei confini dell'arte ed una maggiore libertà rispetto ai modelli convenzionali. Ciò che abbiamo da perdere è la nostra tranquillità, la soddisfazione nell'aver deciso ciò che "fa" l'arte e ciò che "non la fa", la capacità, anche, di circoscrivere i limiti del genio umano indicando come "pazzia" tutto ciò che è contro o al di là dei nostri modelli. Certamente, se si crede nella propria normalità e si crede che vi sia un grande valore legato a tale normalità, il rischio è grande. Questi artisti sono degli acrobati che si esibiscono senza rete. Freud ha messo in evidenza il paradosso intrinseco del nostro atteggiamento moderno nei confronti della facoltà umana non logica che è la fantasia, paragonandola al turista in visita al Parco di Yellowstone che si vanta di aver visto com'era l'America al momento della sua scoperta, sebbene egli, a differenza degli antichi pionieri, possa salire nella sua Chevrolet e dirigersi verso un motel con l'aria condizionata. Quando visitiamo una mostra di uno dei grandi artisti del nostro tempo, visitiamo il Parco di

civilization but are instead afforded a glimpse of all those forces that are astir in all of us but to which we dare not respond. The artists of this exhibition do not draw on any tradition. They are quite oblivious to the notion of conveying anything to us; indeed they are oblivious to the very existence of a public. The point of origin in the case of each one of the works of this exhibition is precisely the courage with which these (artists-unaware-of-being-artists) faced what is most imperiously alive in all of us but which most of us elude by extending high privileges to a few chosen leaders (priests, psychiatrists or charlatans) whom we delegate to comprehend and tame all those impulses, all those recognitions of a world beyond our logic and our physical experience which, in their generative power threaten to overwhelm and flood the tranquil islands onto which we have climbed for safety.

The creators of *Art Brut* do not ask to be understood nor do they beckon us to follow them on their explorations. It is at our own risk that we look at these works and ponder their importance. What we stand to gain is an extended vision of the boundaries of art and a greater freedom from conventional standards. What we have to lose is our tranquility, our satisfaction at having decided what constitutes art and what does not, our ability also to circumscribe the limits of human genius by designating anything that goes against or beyond our standards as "madness". Certainly, if one believes in one's own normality and if one believes that there is great value attached to such normality, the risk is great. These artists are acrobats who exhibit themselves without safety nets. Freud has pointed out the inherent paradox of our modern attitude towards the non-logical human faculty of fantasy by likening it to the tourist who visits Yellowstone Park and prides himself on having got to know what America was like when it was first discovered... even though he, unlike the early pioneers, can get into his Chevrolet and drive off to an air-conditioned motel. When we visit an exhibition by any of the great artists of our time, we visit Yellowstone Park. Since neither the artist nor the spectator has committed himself wholly to the forces of fantasy and to the dangerous obscurity from which

Yellowstone. Dato che né l'artista né lo spettatore si sono affidati completamente alle forze della fantasia e alla pericolosa oscurità da cui derivano tutti gli impulsi creativi, è possibile visitare il grandioso ma austero territorio della fantasia sfrenata e quindi tornare alla sicurezza della nostra routine quotidiana. Non è così per le opere in discussione: poiché gli artisti responsabili di queste immagini hanno fatto molto di più che visitare il Parco di Yellowstone. Essi hanno penetrato una landa non ancora liquidata dalle agenzie ufficiali come una sicura "riserva": hanno voltato le spalle a tutto ciò che noi accettiamo come normalità ed hanno imparato a trattare con il territorio vergine della loro scoperta tramite le immagini della loro creazione. C'è qui una forte tentazione di guardare più a fondo nelle nostre regioni inesplorate. Qualora seguissimo questa tentazione, potremmo diventare anche noi degli emarginati dal mondo civile: "entrata riservata". La maggior parte dell'arte moderna promette di cambiare le nostre vite. Il futurismo, del quale aspettative e risultati sono stati così recentemente celebrati a Venezia, è solamente l'esempio più esauriente. Tuttavia, tutte queste diverse tendenze, inclinazioni e scuole dell'arte moderna, rimangono essenzialmente distinte dalla nostra vita. La terra di nessuno del museo, un luogo dove andiamo quando abbiamo la libertà di farlo e al quale domandiamo di essere liberati proprio da quelle preoccupazioni di cui in genere siamo prigionieri, è la loro vera dimora. Se noi esponiamo esempi di *Art Brut* sulle pareti di ciò che ora è diventato un museo, ciò è solo per mancanza di un luogo di incontro più adeguato. Poiché queste opere non riguardano né l'arte, né la vita: al contrario, sono particelle d'esperienza dragate da una zona fondamentale ma innominabile dell'esistenza umana individuale. Michel Thevoz, meglio che qualsiasi altro, ha circoscritto l'essenziale e sconvolgente novità della scoperta di una categoria creativa fatta da Dubuffet per la quale egli scelse il nome di *Art Brut*. Egli ha descritto in modo attento, sobrio e convincente la distinzione vitale tra essa e l'arte dei primitivi etnici, dei "Primitifs" come Rousseau e dei bambini. Egli ha anche definito le condizioni in cui *Art Brut* può prosperare e che, purtroppo,

all creative impulses derive, it is possible to visit the grandiose but forbidding territory of the savagely imaginative and then return to the safety of our everyday routine. Not so with the works under discussion. For the artists responsible for these images have done more than visit Yellowstone Park. They have penetrated into a wilderness not yet set aside as a safe "Reserve" by official agencies. They have turned their back on everything we accept as normal and have learned to deal with the virgin territory of their discovery by means of images of their own creation. There is a strong temptation here to look deeper into our own unexplored regions. If we follow that temptation, we too may become outcasts of the civilized world. "Admission not for everyone!" —

at the Brass
Much of modern art promises to change our lives. Futurism, whose promises and achievements were so recently celebrated in Venice, is only the most pungent example. Yet all these various trends and tendencies and schools of modern art remain essentially distinct from our life. The no-man's land of the museum, a place to which we go when we have the leisure to do so and from which we demand release from precisely the concerns to which we are usually captive, is their proper home. If we display examples of *Art Brut* on the walls of what has now become a museum, it is only for lack of a more adequate meeting ground.

(For these works are neither *about* art nor *about* life.) They are instead particles of experience dredged up from a fundamental but unnameable region of individual human existence.

(Michel Thévoz, better than anyone else, has circumscribed the essential and staggering novelty of Dubuffet's discovery of a category of creation for which he chose the name of *Art Brut*. He has carefully, soberly and convincingly described its vital distinction from the art of ethnic primitives, of "primitifs" such as Rousseau, and of children. He has also defined the conditions under which *Art Brut* can flourish and which, alas, have almost vanished from our world. It is perhaps wrong to do what art historians do: to try to bring *Art Brut* into some kind of historical relationship with other arts. But these images are so commanding that one longs, even at the risk of distortion, to know

sono quasi svanite dal mondo. È forse sbagliato fare ciò che fanno gli storici dell'arte: tentare di mettere *Art Brut* in una qualche relazione storica con altre arti. Ma queste immagini sono così imperiose che si desidera ardentemente, anche a rischio di una distorsione, di saperne di più, per assimilarle intimamente avvicinandole lungo strade conosciute con metodi provati. Sebbene questi metodi debbano alla fine dimostrarsi inadeguati, precisamente perché formati per l'esame di fenomeni molto diversi, ciononostante si può sperare che iniziando con gli strumenti che abbiamo a disposizione, seppur maldestri, possiamo aprire una strada verso la forgiatura di attrezzi più adatti in un qualche distante futuro. Poche immagini illustrano la rottura tra i modi artistici tradizionali e quelli moderni in modo più sorprendente del *Capriccio* di Goya intitolato *Il sonno della ragione genera mostri* e la celebrata serie di "quadri neri" dello stesso artista. Il primo fa una affermazione comprensibile in termini perfettamente intelligibili e soddisfa tutte le esigenze dell'eccellenza artistica, dall'*Estetica* di Aristotele ai *Salons* di Diderot. Il secondo è la prima testimonianza che abbiamo di un artista che viene a patti con tutto ciò che è fermento sotto la superficie del conosciuto. Goya dipinse queste illustrazioni di panico, paura ed isolamento sulle pareti della casa in cui si era ritirato nei giorni di pericolo in cui le guide e i sostegni abituali della sua vita erano stati eliminati dalla repressione sociale e politica e dalla malattia mortale. *Il sonno della ragione* doveva essere capito e goduto da un pubblico su cui l'artista potesse contare: esso insegna e delizia. I "quadri neri" possono essere stati tanto enigmatici per Goya stesso quanto lo sono per noi. Il primo appartiene al regno dell'"Arte colta", il secondo appartiene quasi al regno di *Art Brut*. Quasi perché, sebbene Goya abbia dipinto questi quadri con un abbandono ed un tipo di grossolanità tecnica e cromatica abbastanza dissimile rispetto alle altre opere, ciononostante egli non riuscì a ripudiare la competenza altamente qualificata di tutta una vita, mentre gli artisti ora esposti con il nome di *Art Brut* non hanno goduto di alcuna istruzione in gioventù e non hanno sviluppato alcuna tecnica sofisticata nella loro graduale maturazione quali

more, to assimilate them more intimately by approaching them along familiar avenues with tested methods. Though these methods must ultimately prove inadequate precisely because they were formed for the examination of very different phenomena, it can nevertheless be hoped that by beginning with what instruments we have at hand, no matter how clumsy, we may open the way towards the forging of more suitable tools in some distant future.

Few images illustrate the break between traditional and modern modes of art more strikingly than Goya's *Capriccio* entitled *The Sleep of Reason Produces Monsters* and the same artist's celebrated series of *Black Paintings*. The former states a comprehensible proposition in perfectly intelligible terms and fulfills all requirements for artistic excellence from Aristotle's *Esthetics* to Diderot's *Salons*. The latter is the first record we have of an artist coming to terms with all that seethes beneath the surface of the known. Goya painted these pictures of panic, fear and isolation on the walls of the house to which he had withdrawn in dangerous days when all the habitual props and guides of his life had been eliminated by social and political repression as well as by deadly disease. *The Sleep of Reason* was meant to be understood and enjoyed by an audience that the artist could count on. It teaches and delights. The *Black Paintings* may well have been as enigmatic to Goya himself as they are to us. The former belongs to the realm of "cultured art", the latter belongs... almost... to the realm of *Art Brut*. Almost... because even though Goya painted these pictures with an abandon and a kind of technical and chromatic coarseness quite unlike his other work, he nevertheless could not possibly cast off a lifetime of highly skilled competence, whereas the artists presently exhibited under the heading of *Art Brut* enjoyed no training in their youth and developed no technical sophistication as they gradually matured as image-makers. Still, no artist before or after Goya has ever gone so far towards annihilating conventional bonds of communication, towards starting out from zero. Regarding mankind's estate in a cruelly sober light, Goya recognized that underneath the

creatori di immagini. Tuttavia, nessun artista prima o dopo Goya è mai andato tanto al di là verso l'annientamento dei legami convenzionali della comunicazione, verso un nuovo inizio da zero. Nell'osservare lo stato dell'umanità in una luce crudelmente sobria, Goya riconobbe che al di sotto della struttura dell'ordine etico e sociale esistevano degli impulsi di una tale oscurità ma anche di una tale forza da poter essere espressi solo in modo diretto e senza i sotterfugi di immagini tecnicamente abili e intellettualmente razionali. Alcuni dei "quadri neri" nella loro forza sono tanto primordiali quanto il primo urlo di paura di un bambino appena nato. Allo stesso tempo riecheggia il grido di Baudelaire «au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau».

Baudelaire esprime la sfiducia nelle convenzioni, nella tradizione e nella civiltà che caratterizza ogni generazione successiva di artisti e poeti ad una velocità accelerata per tutto il XIX e XX secolo. Sebbene la grande maggioranza dell'umanità occidentale cominci sempre a disapprovare gli istinti rivoluzionari dei suoi artisti, finisce sempre per assimilare e sfruttare a suo uso e consumo le scoperte e le conquiste della sua avanguardia. La vita di ogni grande artista

(e anche quella di molti mediocri) è caratterizzata, nell'età moderna, dall'intolleranza alla sottomissione di tutto ciò che è libero e nuovo alle convenzioni morte o morenti. Ogni generazione reagisce alle inibizioni del passato in modo caratteristico ed altamente differenziato. Jean Dubuffet prese forza e convinzione dei suoi sforzi autoliberatori tramite la scoperta di ciò che egli chiamò *Art Brut*, avvenuta in un particolare momento della sua storia personale, della storia della sua nazione e della storia dell'umanità: la fine della seconda guerra mondiale. Artisti come Léger, che era scappato per salvarsi, o artisti come Matisse, che si era ritirato nel proprio atelier, potevano tornare sulla scena di Parigi per vivere e lavorare più o meno come avevano fatto prima del 1939. Potevano accettare un mito drammaticamente soddisfacente dell'aggressione malvagia vinta dalla nobile resistenza. Questa strategia era impossibile per Dubuffet che durante la guerra aveva vissuto in Francia (e non proprio nel suo atelier). Molto similmente agli artisti che

structure of social and ethical order lay impulses of such darkness but also of such force that they could be expressed only directly and without the subterfuges of technically skilled and intellectually rational images. Some of the Black Paintings are as primordial in their power as is the infant's first panic-stricken scream. At the same time they point ahead to Baudelaire's cry "au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau".

Baudelaire expresses the distrust of convention, of tradition, of civilization that marks each succeeding generation of artists and poets at an accelerated rate throughout the 19th and 20th centuries. And though the vast majority of western mankind always begins by disapproving of the revolutionary instincts of its artists, it always ends by assimilating and exploiting for its own ends the discoveries and conquests of its avant-garde. An intolerance of the subjugation of all that is free and fresh to dead or dying convention marks the life of every great artist (and of many mediocre artists as well) during our modern epoch. Each generation reacts against the inhibitions of the past in a characteristic and highly differentiated way. Jean Dubuffet gathered strength and conviction of his self-liberating efforts by means of his discovery of what he termed *Art Brut* at a particular time in his personal history, in the history of his nation and in the history of humanity: the end of the second World War. Artists like Léger who had fled to safety or artists like Matisse who had withdrawn to the atelier could return to the Parisian scene to live and work more or less as they had before 1939. They could accept the dramatically satisfying myth of evil aggression having been overcome by noble resistance. To Dubuffet who had lived through the war in France (and not just in his atelier) such a strategy was impossible. Much like the artists who had lived through the French Revolution and its aftermath, he could not accept any of the traditions, any of the myths that had made life liveable before the decisive event of the war. Like Goya, like the "Primitifs", Dubuffet fought to attain the purity of a *tabula rasa*, of a new beginning, of raw materials instead of prefabricated, inherited ideas and ideals. It was while visiting Swiss friends who happened

32 avevano vissuto la rivoluzione francese e le sue conseguenze, egli non poté accettare alcuna tradizione, alcun mito che aveva reso la vita tollerabile prima dell'evento decisivo della guerra. Come Goya, come i "Primitifs", Dubuffet combatté per raggiungere la purezza di una *tabula rasa*, di un nuovo inizio, di materie prime non prefabbricate, di idee e ideali ereditati. Dubuffet fu introdotto a ciò che egli stava cercando in modo così disperato durante una visita ad amici svizzeri, interessati a manifestazioni artistiche eterodosse. Può sembrare strano che egli dovesse trovare la nuova partenza proprio in Svizzera, l'unica nazione che non era stata toccata dalla guerra. Solo chi veniva in Svizzera dalle macerie della Francia, della Germania e dell'Italia, può aver avuto un'idea dell'impressione che faceva la Svizzera in quei giorni. Il caos del collasso totale che si sperimentava dovunque in Europa, era una realtà incontrovertibile: era prova concreta di una pazzia universale. La calma prosperità della piccola Svizzera rispetto all'ampio sfondo del resto del mondo era un'astrazione, il miraggio di uno stato d'esistenza che era totalmente irreale, una specie di pazzia. Bastava solamente passare il confine per capire con devastante chiarezza che tutto ciò che aveva il nome di civiltà era la più tenue e la più evanescente delle allucinazioni, un'aberrazione tanto miracolosa nella sua preservazione quanto l'ornitorinco. Entro l'incredibile aberrazione della tranquillità svizzera, che non andava al passo con l'umanità, Dubuffet trovò tuttavia un altro modo di rifiutare la normalità, la conoscenza logica che si suppone acquisita tramite l'intelletto e l'esperienza dei sensi: scoprì artisti come Aloïse, artisti che non si ribellavano contro l'ordine (poiché la ribellione contro l'ordine implica necessariamente il riconoscimento dell'ordine stesso), ma che ignoravano imperiosamente qualsiasi ordine eccetto la loro stessa ossessione per la creazione di immagini. Alla fine questo era un modo di trattare la sua irrimediabile necessità di creare immagini che si disfaccessero di tutte le tradizioni, di tutte le definizioni preformulate circa la costituzione della realtà. Non era in obbligo con la società ed era dimentico del fatto che la società esistesse: era il modo per dimenticare l'istruzione, tutte le *idées*

to be interested in heterodox manifestations of art that Dubuffet was introduced to what he had been hunting for so desperately. It may seem odd that he should have found just such a new departure in Switzerland, the one nation that had been left unaffected by the war. Only whoever came to Switzerland from the rubble of France, Germany or Italy can have had an inkling of the impression Switzerland made in those days. The chaos of total collapse that one experienced everywhere in Europe was an incontrovertible reality. It was concrete evidence of universal madness. The calm prosperity of minute Switzerland against the vast background of the rest of the world was an abstraction, the mirage of a state of existence that was utterly unreal, a kind of madness. One had only to cross the border to realize with devastating clarity that everything that went by the name of civilization was the most tenuous and evanescent of hallucinations, an aberration as miraculous in its preservation as the platypus. And within the unbelievable aberration of Swiss tranquillity that was out of step and out of keeping with the whole of mankind, he found yet another way of rejecting all normality, all the supposedly logical knowledge acquired by intellect and sensuous experience: he found artists like Aloïse, artists who did not rebel against order (for rebellion against an order implies necessarily the recognition that such an order exists) but who were imperiously ignorant of any order but their own obsession with image-making. Here at last was a way of dealing with his own irrepressible urge to create images which did away with all traditions, with all preconceived definitions of what constitutes reality. It owed no obligations to society and was oblivious to the fact that society existed. The way lay open to forgetting all education, all *idées reçues*. Adolf Wölfli, the greatest of these artists, described his own path towards autonomy as a faculty for forgetting. His true life, Wölfli wrote, began: "after a serious illness when I was eight years old I directly and radically forgot EVERYTHING". What Dubuffet discovered¹ was not the art of madmen. In fact, Dubuffet quite rightly refused to recognize that there is any such thing as "the art of the mad anymore than there is an art of people

reques. Adolf Wölfl il più grande di questi artisti, descrisse il suo cammino verso l'autonomia quale facoltà per dimenticare. Wölfl scrisse che la sua vera vita cominciò «a otto anni dopo una grave malattia quando dimenticai TUTTO in modo radicale e immediato». Ciò che Dubuffet scoprì non era l'arte dei pazzi. Infatti Dubuffet rifiutò giustamente che ci possa essere un qualcosa come «l'arte dei pazzi distinta da ciò che potrebbe essere l'arte di coloro dalle ginocchia ammalate». Ciò che scoprì era l'esistenza di un gruppo di uomini e di donne che, ognuno nel proprio modo, lavorava con materie prime e con le forze originali dell'arte, creando immagini di incontrovertibile autorità. Quest'arte era al di là di ogni classificazione, tendenza e sviluppo conosciuti. Indubbiamente stava al di là del regno della storia e della critica dell'arte. L'effetto che questa scoperta ebbe sull'arte di Dubuffet è risaputo. Ciò che si sa meno è la natura, l'apparenza stessa della sua scoperta. Sebbene gran parte di *Art Brut* sia stata esposta prima a Parigi e quindi a Losanna, in effetti è stata vista da un pubblico comparativamente esiguo. Per coloro che hanno goduto il privilegio di vagabondare per uno dei più eccitanti musei d'Europa, la Collection de l'Art Brut a Losanna, può sembrare una benedizione non dover combattere contro le folle che si devono affrontare nei musei più famosi. Ma questa benedizione ha lo svantaggio di escludere un vasto pubblico, genuinamente interessato, dal porsi tutte quelle domande vitali alle quali non si può sfuggire visitando la Collection de l'Art Brut. Sono domande scomode poiché minano tutto ciò che accettiamo per abitudine o convinzione. Anche se il museo di Losanna fosse conosciuto meglio, non è certamente ovvio che il numero dei visitatori aumenterebbe in modo significativo poiché è un museo che insiste a farci correre dei rischi. "Entrata riservata": è un alto prezzo da pagare il rinunciare alla propria rispettabile istruzione, raggiunta con difficoltà. Noi tutti siamo cresciuti in un mondo che ci incoraggia a tentare di avere qualcosa per niente, mentre ci dice in un modo ipocrita che si ottiene ciò che si dà. Nel caso di *Art Brut* tentiamo di evitare di pagare il prezzo dell'estraneità sia liberandocene come un controsenso, che

with sick knees". What he discovered was the existence of a group of men and women who each in his own way worked with the raw materials and the raw forces of art and who thereby created images of incontrovertible authority. This art lay beyond all known classifications, tendencies and developments. It lay, indeed, outside the realm of art history and art criticism. The effect that this discovery had on Dubuffet's art is common knowledge. What is less known is the nature, the very appearance of his discovery. Though much *Art Brut* has been exhibited first in Paris and then in Lausanne, it has been actually seen by only a comparatively exiguous public. For those who have enjoyed the privilege of wandering through one of the most exciting museums in Europe, the "Collection de l'Art Brut" in Lausanne, it may seem like a blessing not to have to fight against the crowds one has to face in more famous museums. But this blessing has the disadvantage of keeping a vast, genuinely interested public from having to ask itself all the vital questions that one cannot escape while visiting the "Collection de l'Art Brut". They are uncomfortable questions because they undermine everything which we accept by habit or conviction. Even if the museum in Lausanne were better known, it is doubtful that the number of visitors would increase significantly because it is a museum that insists on our taking risks. "Admission not for everybody..." (Giving up one's respectable and arduously gained education is a high price to pay. We are all brought up in a world which encourages us to try to get something for nothing while hypocritically telling us that you only get out of something what you have put into it. In the case of *Art Brut*, we try to avoid paying the price of unfamiliarity either by putting it off as nonsense or else by associating it with something we already know. One can hardly go through displays of *Art Brut* without repeatedly being reminded of Paul Klee, of Kandinsky, of certain passages in Picasso or Tanguy. But that is hardly the point. Just as there is no point in equating certain startling achievements of Picasso's by assiduously interpreting them in the light of African sculptures. That does not mean, on the

34 associandola ad un qualcosa di già conosciuto. Difficilmente si possono osservare opere di *Art Brut*, senza ricordarsi di continuo di Paul Klee, di Kandinsky o di certi momenti di Picasso o Tanguy. Ma non è questo il punto. Proprio come non serve paragonare alcuni incredibili risultati di Picasso interpretandoli in modo assiduo alla luce delle sculture africane. Questo non significa d'altro canto che non ci sia nesso tra l'arte di Klee e *Art Brut* proprio come c'è un nesso tra Paul Klee e Leonardo da Vinci. Quando tentiamo comunque di rendere nobile un'arte per mezzo di un'altra, ne ricaviamo molto poco, a parte la compiaciuta soddisfazione di essere stati abbastanza bravi ad aver colto un'"influenza". Si dice che Benjamin West (più precisamente nel momento in cui il primitivismo diventò attuale) abbia esclamato: «come assomiglia ad un guerriero Mohawk!» quando gli fu mostrato per la prima volta l'Apollo Belvedere. La sua esclamazione era il trucco di un abile addetto alle pubbliche relazioni: confermava in un modo audace precisamente ciò che i suoi sofisticati amici di Roma volevano sentire e faceva del crudo artista nordamericano, nuovo alla realtà selvaggia dell'America, il beniamino di Roma. Tutti erano contenti di sapere che la più ammirata statua dell'antichità era anche dotata dell'ideale romantico del "nobile selvaggio". Ma la furba esclamazione di Benjamin West, che si sospetta non del tutto spontanea, non ci dice nulla che valga la pena di essere appreso sui guerrieri Mohawk, proprio come non ci avvicina al mondo ellenico che creò l'Apollo Belvedere. Quasi lo stesso concetto si applica al nostro piacere nel trovare delle similarità tra i maestri riconosciuti dell'arte moderna e i professionisti di *Art Brut*. Michel Thévoz nelle sue pubblicazioni straordinariamente complete e profonde² ha proposto un vasto numero di questioni vitali che derivano da *Art Brut*. Egli ha sostenuto anche, in modo abbastanza persuasivo, che *Art Brut*, come la conosciamo dalla definizione di Dubuffet, è in un certo modo già un fenomeno che appartiene al passato. Proprio come i bambini che, se attentamente incoraggiati e lodati per i loro disegni, perdono repentinamente la loro spontaneità ed immediatezza, così i potenziali professionisti di *Art Brut* hanno ineluttabilmente

other hand, that there is no connection between the art of Klee and *Art Brut* just as there is a connection between Paul Klee and Leonardo da Vinci. But we gain very little except the smug satisfaction of having been clever enough to detect an "influence" when we try to ennoble one art by means of another. Benjamin West (precisely at the time when primitivism became an issue) is said to have exclaimed "How like a Mohawk warrior!" when he was first shown the Apollo Belvedere. His exclamation was the ruse of a clever public relations man. It confirmed in a strikingly audacious way precisely what his sophisticated Roman friends wanted to hear, and made of the raw Yankee artist fresh from the wilderness of America the toast of Rome. Everyone was delighted to know that the most admired statue of antiquity was also endowed with their romantic ideal of the "noble savage". But Benjamin West's clever (and one suspects, far from spontaneous) exclamation tells us nothing worth knowing about Mohawk warriors just as it does not bring us any nearer to the Hellenistic world which produced the Apollo Belvedere. Much the same applies to our delight in finding similarities between the recognized masters of modern art and practitioners of *Art Brut*.

Michel Thévoz in his extraordinarily profound and extensive publications² has proposed a vast number of vital questions that derive from *Art Brut*. He has also quite persuasively argued that *Art Brut* as we know it from Dubuffet's definition is, in many ways, already a phenomenon that belongs to the past. Just as children who are attentively encouraged and appreciatively praised for their drawings immediately lose their spontaneity and directness, so the potential practitioners of *Art Brut* have ineluctably lost their former authenticity. This does not mean that all the energies emanating from Dubuffet's discoveries are spent. On the contrary, as our knowledge of this vast material deepens and broadens, the influence of these images on our art, on our thought, our intuition, our sensibilities is bound to become ever more apparent. Michel Thévoz' pioneering work has brought up any number of questions to which he has given provocative, speculative answers. By refuting

perso la loro precedente autenticità. Questo non significa che le energie che emanano le scoperte di Dubuffet siano perse. Al contrario, con l'approfondirsi e l'ampliarsi della nostra conoscenza di questo vasto materiale, l'influenza di queste immagini sulla nostra arte, sul nostro pensiero, sulla nostra intuizione, sulla nostra sensibilità deve diventare sempre più evidente.

Il lavoro da pioniere di Michel Thévoz ha fatto emergere ogni tipo di domande alle quali ha dato risposte provocatorie e speculative confutando interpretazioni puramente cliniche; egli ci ha chiarito la strada per dar forma a strumenti critici che renderanno giustizia ad un'arte che crebbe da condizioni del tutto diverse rispetto a quelle perfino della più ribelle avanguardia. Le difficoltà sono molte. Provate solo a considerare il fatto che *Art Brut* confuta tutte le nostre idee e nozioni di stili storici. Comparativamente, ci vuole poca competenza per capire che in tutta la loro ampia diversità la *Pesca di notte ad Antibes* di Picasso e il *Tamburino* di Paul Klee appartengono ai tardi anni Trenta del nostro secolo, proprio come possiamo mettere in relazione le opere di Rubens, Rembrandt e Bernini a caratteristiche stilistiche penetranti che (goffamente ma all'uopo) chiamiamo "barocche". Questi artisti erano consapevoli della loro epoca anche se grazie al loro grande talento sorpassarono le aspirazioni della maggior parte dei loro contemporanei. Ma artisti quali Wölflì o Aloïse vivono al di fuori del tempo comunitario. A tutt'oggi non c'è modo pratico di mettere in relazione le loro opere, le une alle altre o ad eventi, paure e speranze del periodo in cui vissero. Tutte le nozioni di stile che ci siamo create sin dall'inizio della storia e della critica dell'arte vengono totalmente demolite dalla loro arte. Nietzsche, il quale così spesso ha indicato le nuove consapevolezze, sembra aver previsto il fascino esercitato su di noi da *Art Brut*: «Una delle cose che possono portare i pensatori alla disperazione è il dover riconoscere che l'illogico è necessario all'uomo e che dall'illogico deriva molto bene. Esso è così saldamente radicato nelle passioni, nella lingua, nell'arte, nella religione e generalmente in ogni cosa che conferisca valore alla vita, che non si può eliminarlo senza danneggiare tutte queste belle cose. Solo una persona troppo ingenua è capace di

purely clinical interpretations, he has cleared the way for us to fashion critical tools that will do justice to an art that grew from conditions totally different from those of even the most rebellious avant-garde.

The difficulties are many. Just consider the fact that *Art Brut* confutes all our ideas and notions of historic styles. It takes comparatively little expertise to see that for all their vast differences Picasso's "Night Fishing at Antibes" and Paul Klee's "Drummer" belong to the late thirties of our century just as we can relate the work of Rubens, Rembrandt and Bernini to pervasive stylistic characteristics which we (clumsily but serviceably) call "Baroque".

These artists were aware of their epoch even though, by dint of their great talent they went beyond the aspirations of the majority of their contemporaries.

But artists such as Wölflì or Aloïse live outside communal time. There is as yet no practicable way of relating their work to each other or to the events, fears and hopes of the time in which they lived. All notions of style that we have formed since the beginning of art history and art criticism are thoroughly exploded by their expressive art. Nietzsche, who so frequently formulated new sensibilities, seems to have foretold our present fascination with *Art Brut*: "One of the things that may drive thinkers to despair is the recognition of the fact that the illogical is necessary for man and that out of the illogical comes much that is good. It is so firmly rooted in the passions, in language, in art, in religion and generally in everything that gives value to life, that it cannot be withdrawn without thereby injuring all these beautiful things. It is only the all-too-naïve person who can believe that the nature of man can be changed into a purely logical one; but if there were degrees of approaching this goal, how many things would not be lost in the process. Even the most rational man has need of nature again from time to time i.e. his illogical fundamental attitude towards all things". Admission not for everyone? Whether we wish to enter or wish to withdraw, we are participants in the great mystery of human self-recognition.

Fred Licht

pensare che la natura dell'uomo possa essere cambiata in una natura puramente logica, ma se ci si avvicinasse a questa meta per gradi, quante cose non andrebbero perse nel corso di questo procedimento! Anche il più razionale degli uomini ha talvolta bisogno della natura, cioè il suo

atteggiamento di fondo illogico verso tutte le cose». Entrata riservata? Sia che desideriamo entrare o che desideriamo ritirarci, noi siamo partecipi al grande mistero dell'introspezione umana.

Fred Licht

1. Strettamente parlando non è esatto parlare di *Art Brut* come di una scoperta di Jean Dubuffet. Il materiale era conosciuto e raccolto perlomeno già negli anni Novanta del secolo precedente. La collezione Prinzhorn e la monumentale pubblicazione *Die Bildneri der Geisteskranken* (La figuratività dei malati di mente) dello stesso Prinzhorn erano conosciute non solo nei circoli medici ma anche tra gli artisti. Prinzhorn e dopo di lui Mogenthaler avevano già intuito l'importanza di questo materiale al di là del suo valore sintomatico e diagnostico. Tuttavia fu Dubuffet che riconobbe il suo vero

significato e piegò le sue energie verso la propagazione di tutte le questioni e possibilità che la sua speculazione sul tema di *Art Brut* apriva all'arte ed agli artisti negli anni Cinquanta e Sessanta.

2. Oltre ai contributi regolari, e di grande importanza, a «Les Cahiers de l'Art Brut», egli è autore di: *Louis Soutter ou l'écriture du désir*, Losanna, 1974; *L'Art Brut*, Losanna, 1975 (riedito nel 1980); *Le langage de la rupture*, Parigi, 1980; *L'Académisme et ses fantasmes*, Parigi, 1980; *Art, folie, graffiti, LSD, etc.*, Losanna, s.d.

1. Strictly speaking it is wrong to speak of *Art Brut* as a discovery of Jean Dubuffet's. The material was known and collected at least as early as the nineties of the past century. The Prinzhorn Collection and Prinzhorn's monumental publication *Die Bildneri der Geisteskranken* was known not only in medical circles but among artists as well. Prinzhorn and after him, Mogenthaler, had already intuited the importance of this material beyond its diagnostic, symptomatic value. Still, it was Dubuffet who recognized its true meaning and bent his energies towards propagating all the questions and

possibilities that his speculation on the theme of *Art Brut* opened up to art and artists in the fifties and sixties.

2. Besides his regular contributions, of great significance, to *L'Art Brut*, he has also written the following: *Louis Sutter ou l'écriture du désir*, Lausanne, 1974; *L'Art Brut*, Lausanne, 1975 (2nd edition, 1980); *Le langage de la rupture*, Paris, 1980; *L'Académisme et ses fantasmes*, Paris, 1980; *Art, folie, graffiti, LSD, etc.*, Switzerland, n.d.

Jean Dubuffet

38 Le opere di Jean Dubuffet provengono dalle collezioni della Fondazione Solomon R. Guggenheim e di Pierre Matisse.

Le opere di *Art Brut* sono state gentilmente prestate dalla Collection de l'Art Brut di Losanna.

All works by Jean Dubuffet come from the collections of The Solomon R. Guggenheim Foundation and Pierre Matisse.

The works of *Art Brut* have been made available by courtesy of the Collection de l'Art Brut, Lausanne.

1.

Piccolo sergente maggiore

Febbraio 1943

Olio su tela

61 x 50 cm

Collezione: Mrs Pierre Matisse

Petit Sergent-Major

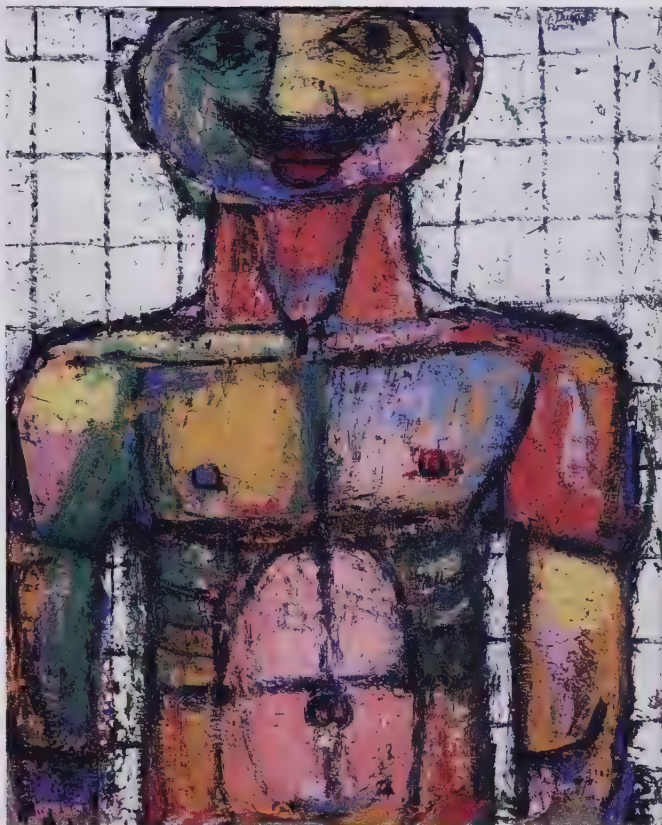
Little Sergeant-Major

February 1943

Oil on canvas

61 x 50 cm

Collection: Mrs Pierre Matisse



2. **Mucca e allevatore**
Settembre 1943
Olio su tela
92 x 73 cm
Collezione Privata

Vache et éleveur
Cow and Breeder
September 1943
Oil on canvas
92 x 73 cm
Private Collection



3. Archetypes

Archetipi

Maggio 1945

Impasto spesso inciso e
materiali vari su tela
100 x 80,6 cm

Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum,
New York
74.2075

Archetypes

May 1945

Incised thick impasto
and mixed media on canvas
100 x 80.6 cm

Collection Solomon
R. Guggenheim Museum,
New York
74.2075



4.

Miss Choléra

Miss Cholera

Miss Cholera

Gennaio 1946

January 1946

Olio, sabbia, ghiaia e
paglia su tela

Oil, sand, pebbles
and straw on canvas

54,6 x 45,7 cm

54.6 x 45.7 cm

Collezione Solomon R.

Collection Solomon

Guggenheim Museum, New York,
donazione di Katherine Kuh, 1972

R. Guggenheim Museum, New York,
Gift, Katherine Kuh, 1972

72.2007

72.2007



5.*Voglia di potere*

Gennaio 1946

Olio, ghiaia, sabbia e
vetro su tela

116,2 x 88,9 cm

Collezione Solomon R.

Guggenheim Museum,

New York

74.2076

Volonté de puissance*Will to Power*

January 1946

Oil, pebbles, sand
and glass on canvas

116.2 x 88.9 cm

Collection Solomon

R. Guggenheim Museum,

New York

74.2076



6. **La vita in campagna**
La vita in campagna
Maggio 1949
Tempera su tela
116 x 89 cm
Galleria Pierre Matisse
- La vie à la campagne**
The Country Life
May 1949
Tempera on canvas
116 x 89 cm
Pierre Matisse Gallery



**7. Labonfam Abeber
Par Inbo Nom**

1950	1950
Libro con testo e	Book with text
6 litografie su carta	and 6 lithographs on paper
28,6 x 23 cm ciascuno	each 28,6 x 23 cm
Edizione di cinquanta copie	Limited edition of fifty copies
Collezione Solomon R.	Collection Solomon
Guggenheim Museum,	R. Guggenheim Museum,
New York, donazione di Mr.	New York, Gift, Mr.
e Mrs. Daniel Catton Rich,	and Mrs. Daniel Catton Rich,
Worcester, Massachusetts,	Worcester, Massachusetts,
1961, 61.1601	1961, 61.1601



8.

Trionfo e gloria
Dicembre 1950
Olio su tela
129,5 x 96,5 cm
Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum,
New York
71.1973

Triomphe et gloire

Triumph and Glory
December 1950
Oil on canvas
129.5 x 96.5 cm
Collection Solomon
R. Guggenheim Museum,
New York
71.1973



9.

Brunetta dal volto carnoso
Agosto 1951
Materiali vari a base
di olio su tavola
64,9 x 54 cm
Collezione Peggy
Guggenheim, Venezia
76.2553 PG 121

Châtaines aux hautes chairs

Fleshy Face with Chestnut Hair
August 1951
Oil based mixed media
on board
64.9 x 54 cm
Peggy Guggenheim
Collection, Venice
76.2553 PG 121



10.
*Tavolo con bottiglia
incravattata*
8-15 Agosto 1951
Olio su isorel,
65 x 81 cm
Galleria Pierre Matisse

Table au flacon cravaté
*Table with a Bottle Wearing
a Necktie*
August 8-15, 1951
Oil on isorel,
65 x 81 cm
Pierre Matisse Gallery



11.

Pietra di Dordogna

Giugno 1952

Olio su isorel,

91 x 122 cm

Collezione: Pierre Matisse

Pierre de Dordogne

Stone of Dordogne

June 1952

Oil on isorel,

91 x 122 cm

Collection: Pierre Matisse



12.
Il poggio delle visioni
23 agosto 1952
Olio su masonite
150 x 195 cm
Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum,
New York
74.2077

La Butte aux visions
Knoll of Visions
August 23, 1952
Oil on masonite
150 x 195 cm
Collection Solomon
R. Guggenheim Museum,
New York
74.2077



13.

Porta con gramigna

31 ottobre 1957

Olio su tela e
materiali vari

189,2 x 146 cm

Collezione Solomon R.

Guggenheim Museum,

New York

59.1549

Porte au chiendent

Door with Couch Grass

October 31, 1957

Oil on canvas
with assemblage

189.2 x 146 cm

Collection Solomon

R. Guggenheim Museum,

New York

59.1549



**14. Hauts Lieux de mariage
(Portraits de Werner
et Nora Schenk)**

*Alti luoghi di matrimonio
(Ritratti di Werner
e Nora Schenk)*

7 Giugno-Ottobre 1958

Olio su tela

92 x 73 cm

Galleria Pierre Matisse

*The Heights of Marriage
(Portraits of Werner
and Nora Schenk)*

June 7-October 1958

Oil on canvas

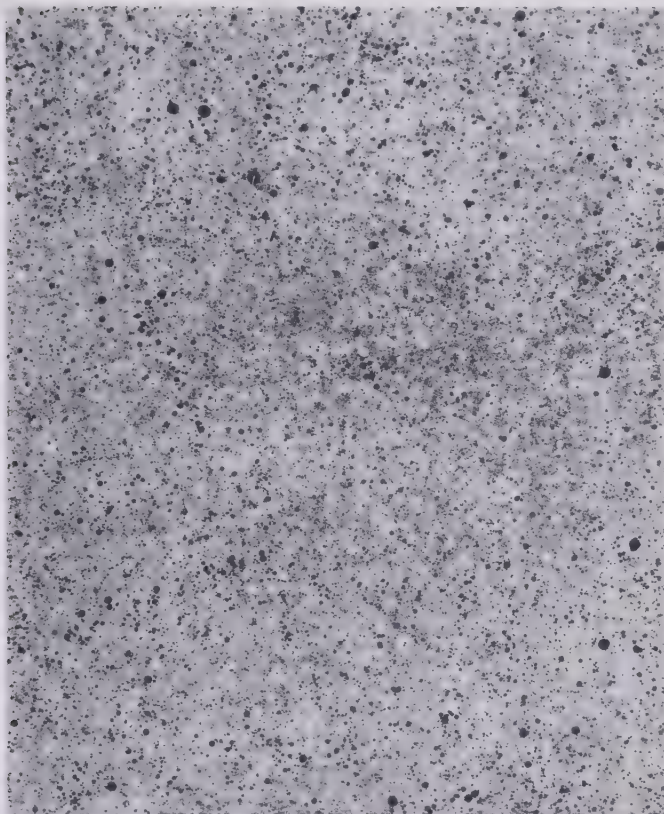
92 x 73 cm

Pierre Matisse Gallery



Banalità
1958-1959
6 stampe da una cartella di 10
litografie su carta
Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum,
New York, donazione di Mr. e
Mrs. Ralph F. Colin,
New York, 1971
71.1984. 1-6

Banalités
Banalities
1958-1959
6 prints from portfolio
of 10 lithographs on paper
Collection Solomon
R. Guggenheim Museum,
New York, Gift, Mr.
and Mrs. Ralph F. Colin,
New York, 1971
71.1984. 1-6



15 D

15.A **Esplanade ombreuse**
Spianata ombrosa
Tavola II. 1958
63,5 x 45,3 cm

15.B **Bain d'ombre**
Bagno d'ombra
Tavola III. 1959
63,5 x 45,3 cm

15.C **Intimité**
Intimità
Tavola V. 1959
63,5 x 45,3 cm

15.D **Fragilité**
Fragilità
Tavola VI. 1959
63,5 x 45,3 cm

15.E **Fleur d'air**
Fiore d'aria
Tavola IX. 1959
63,5 x 45,3 cm

15.F **Mûrissement**
Maturazione
Plate X. 1959
63,5 x 45,3 cm

Fragilité
Fragility
Plate VI. 1959
63.5 x 45.3 cm

Fleur d'air
Flower of Air
Plate IX. 1959
63.5 x 45.3 cm

Mûrissement
Ripening
Plate X. 1959
63.5 x 45.3 cm

16. Les Yeux cerclés
Gli occhi cerchiati
27 Novembre 1959
Cartapesta,
28 cm
Collezione privata, New York

Les Yeux cerclés
The Ringed Eyes
November 27, 1959
Papier mâché
28 cm
Private Collection, New York



Aree e luoghi
 1959. Album di 10 stampe
 a colori
 facente parte di *Les*
Phénomènes (Fenomeni),
 serie di 22 albums contenenti
 347 litografie su carta
 Collezione Solomon R.
 Guggenheim Museum,
 New York, donazione di Mr. e
 Mrs. Morton L. Janklow
 in onore dell'Artista, 1982
 82.2973. 14a-j

Aires et lieux

Areas and Places
 1959. Album of 10 color
 prints from
Les Phénomènes (The
Phenomena), series of 22
 albums containing 347
 lithographs on paper
 Collection Solomon R.
 Guggenheim Museum,
 New York, Gift, Mr.
 and Mrs. Morton L. Janklow
 in Honor of the Artist, 1982
 82.2973. 14a-j



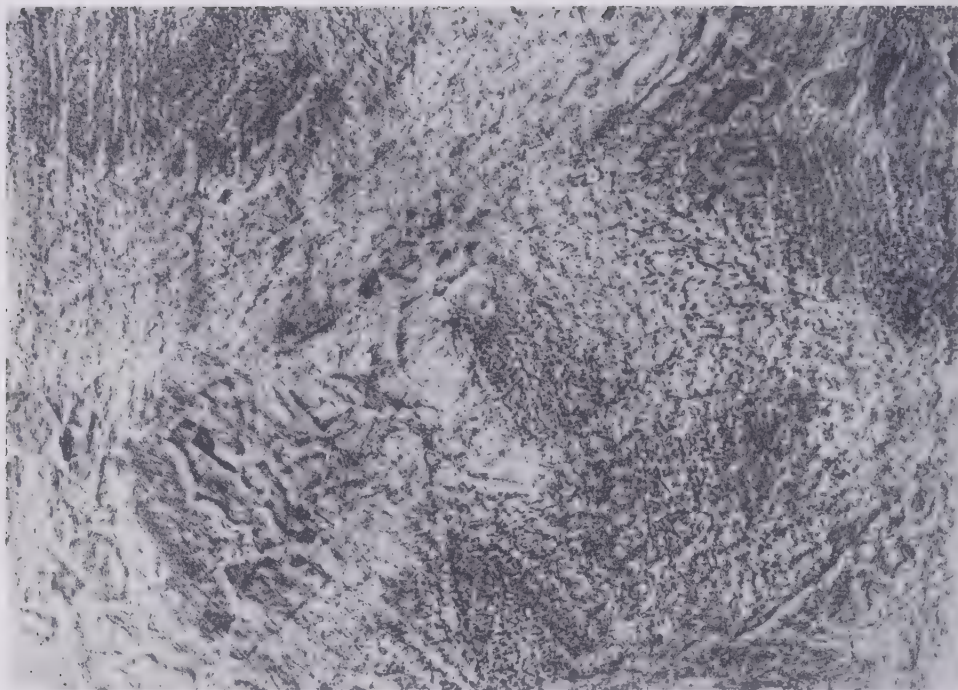
17 B

17.A
L'antilope
 63,5 x 45,1 cm

L'antilope
Antelope
 63.5 x 45.1 cm

17.B
L'acqua
 63,5 x 45,1 cm

L'eau
Water
 63.5 x 45.1 cm



17.E

- | | | | |
|---|---|---|--|
| 17.C
<i>Texturologia</i>
63,5 x 45,1 cm | Texturologie
<i>Texturology</i>
63.5 x 45.1 cm | 17.G
<i>Ori bruniti del suolo</i>
63,5 x 45,1 cm | Ors brunis du sol
<i>Burnished golds of the Soil</i>
63.5 x 45.1 cm |
| 17.D
<i>Strada terrosa</i>
63,5 x 45,1 cm | Chaussée terreuse
<i>Earthy Way</i>
63.5 x 45.1 cm | 17.H
<i>Pulverulenza terrosa</i>
63,5 x 45,1 cm | Pulvérulence terreuse
<i>Earthy Pulverulence</i>
63.5 x 45.1 cm |
| 17.E
<i>Elemento di suolo</i>
63,5 x 45,1 cm | Élément de sol
<i>Element of Soil</i>
63.5 x 45.1 cm | 17.I
<i>Terra familiare</i>
63,5 x 45,1 cm | Terre familière
<i>Familiar Earth</i>
63.5 x 45.1 cm |
| 17.F
<i>Texturologia II</i>
63,5 x 45,1 cm | Texturologie II
<i>Texturology II</i>
63.5 x 45.1 cm | 17.L
<i>Muro sbrecciato</i>
63,5 x 45,1 cm | Mur délabré
<i>Ramshackle Wall</i>
63.5 x 45.1 cm |

18.*L'albero d'ombra*

1959. Litografia su carta

66 x 50,1 cm

70/75

Collezione Solomon R.

Guggenheim Museum,

New York, donazione di Mr. e

Mrs. Morton L. Ostow, 1979

79.2650

L'arbre d'ombre*Shade Tree*

1959. Lithograph on paper

66 x 50.1 cm

70/75

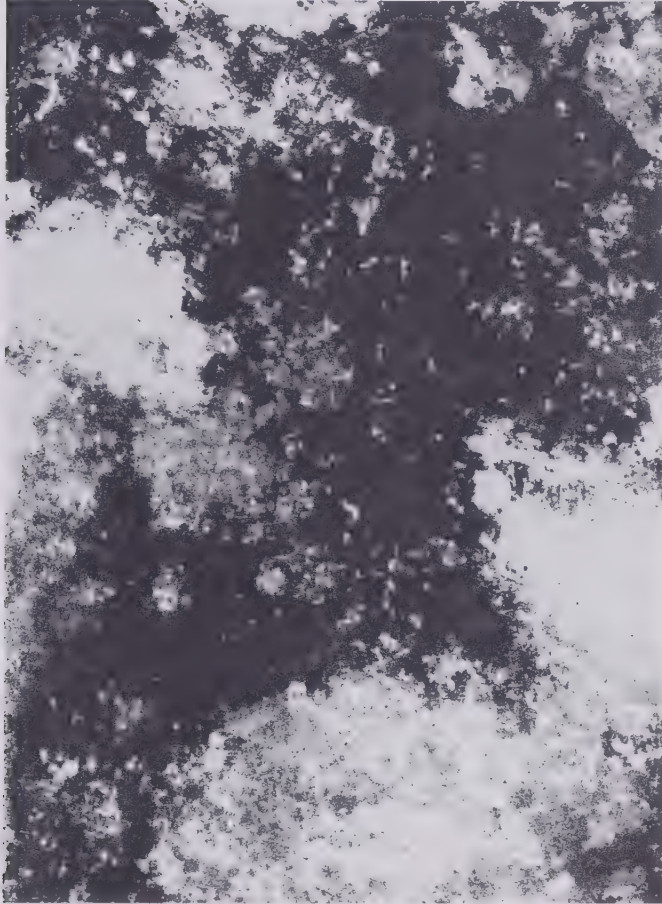
Collection Solomon

R. Guggenheim Museum,

New York, Gift, Mr. and

Mrs. Morton L. Ostow, 1979

79.2650



19.	Substance d'astre
<i>Sostanza astrale</i>	<i>The Substance of Stars</i>
Dicembre 1959	December 1959
Foglia di metallo su masonite	Metal foil on masonite
195 x 150 cm	195 x 150 cm
Collezione Solomon R.	Collection Solomon
Guggenheim Museum,	R. Guggenheim Museum,
New York	New York
74.2078	74.2078



Spettacoli
1959-1961
4 stampe da una cartella di 10
litografie su carta
Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum,
New York, donazione di Mr. e
Mrs. Ralph F. Colin,
New York, 1971
71.1983.1-4

Spectacles

Spectacles
1959-1961
4 prints from portfolio
of 10 lithographs on paper
Collection Solomon
R. Guggenheim Museum,
New York, Gift, Mr.
and Mrs. Ralph F. Colin,
New York, 1971
71.1983.1-4



20.C

20.A
Noncuranza
Tavola IV, 1961
63,3 x 45,4 cm

Insouciance
Carelessness
Plate IV, 1961
63.3 x 45.4 cm

20.B
Impermanence
Tavola VI, 1959
63,5 x 45,7 cm

Impermanence
Impermanence
Plate VI, 1959
63.5 x 45.7 cm

20.C
Risonanze
Tavola VII, 1961
63,5 x 45,4 cm

Résonances
Resonances
Plate VII, 1961
63.5 x 45.4 cm

20.D
Simbiosi
Tavola X, 1959
66 x 50,2 cm

Symbioses
Symbioses
Plate X, 1959
66 x 50.2 cm

21.
L'istante propizio
2-3 Gennaio 1962
Olio su tela
200 x 165 cm
Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum,
New York
74.2080

L'Instant propice
Propitious Moment
January 2-3, 1962
Oil on canvas
200 x 165 cm
Collection Solomon
R. Guggenheim Museum,
New York
74.2080



22.

Profilo di destra I-XIV

Ottobre 1962

Serie cromatica di 14

litografie su carta

63,5 x 44,8 cm ciascuna

Collezione Solomon R.

Guggenheim Museum,

New York, donazione di Mr. e

Mrs. Ralph F. Colin,

New York, 1971

71.1982.1-.14

Profil à droite I-XIV

Profile to the Right I-XIV

October 1962

Chromatic suite

of 14 lithographs on paper

each 63.5 x 44.8 cm

Collection Solomon

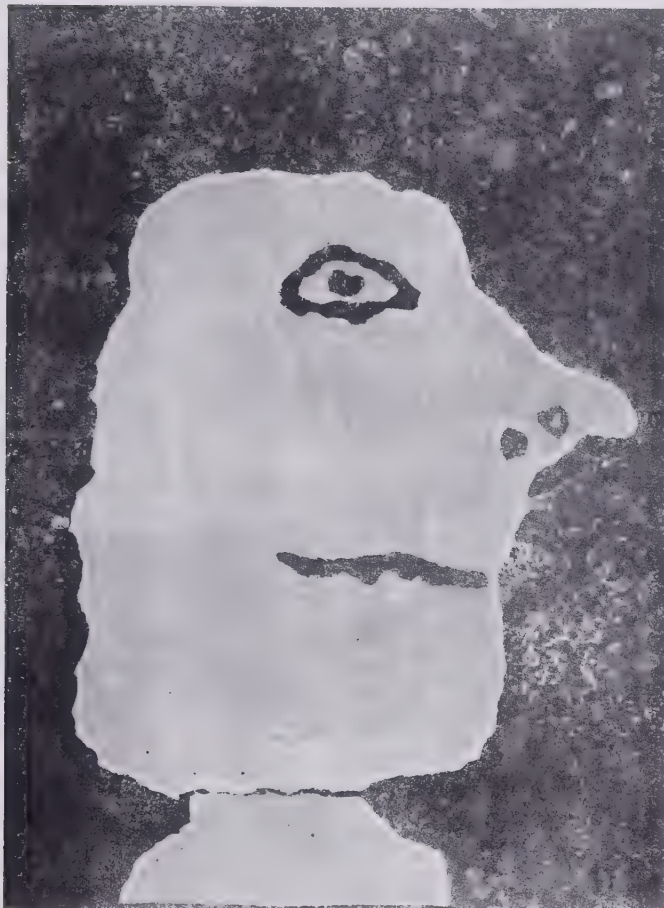
R. Guggenheim Museum,

New York, Gift, Mr.

and Mrs Ralph F. Colin,

New York, 1971

71.1982.1-.14



23.*Nunc Stans*

16 Maggio - 5 Giugno 1965

Pittura vinilica su tela,

3 pannelli

161,9 x 274 cm ciascuno

Collezione Solomon R.

Guggenheim Museum

New York

66.1818

Nunc Stans*Nunc Stans*

May 16 - June 5, 1965

Vinyl on canvas,

3 panels

161.9 x 274 cm each

Collection Solomon

R. Guggenheim Museum

New York

66.1818





24.

Sabato presto o tardi
 Estate 1964
 Litografia a colori su carta
 65,4 x 50,1 cm
 Collezione Solomon R.
 Guggenheim Museum,
 New York, per scambio, 1965
 65.1744

Samedi tantôt

Saturday Anon
 Summer 1964
 Color lithograph on paper
 65.4 x 50.1 cm
 Collection Solomon
 R. Guggenheim Museum,
 New York, by exchange, 1965
 65.1774



25.

Bidone l'Imbroglia

11 Dicembre 1967

Acrilico su resina poliestere
rinforzata con fibra di vetro
h. 167 cm

Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum,
New York, donazione
dell'Artista in onore di Mr. e
Mrs. Thomas M. Messer, 1970
70.1920

Bidon l'Esbroufe

Bidon l'Esbroufe

December 11, 1967

Acrylic on fiberglass
reinforced polyester resin
167 cm high

Collection Solomon
R. Guggenheim Museum,
New York, Gift of the Artist
in Honor of Mr. and Mrs.
Thomas M. Messer, 1970
70.1920



26.*Il furfante*

24 Luglio 1971

Acrilico su klegecell

182 x 87 cm

Collezione Solomon R.

Guggenheim Museum, New York,

donazione anonima, 1981

81.2836

L'Espiegle*Mischievous One*

July 24, 1971

Acrylic paint on klegecell

182 x 87 cm

Collection Solomon

R. Guggenheim Museum,

New York, Anonymous Gift, 1981

81.2836



27.

Il ficcanaso

Marzo 1972

Vinilico su fibra di
vetro rivestita di
poliestere su klegecell

235,5 x 129 cm

Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum, New York,
donazione dell'Artista, 1973
73.2041

Le Tracassier

Busybody

March 1972

Vinyl paint on polyester
coated fiberglass
on klegecell

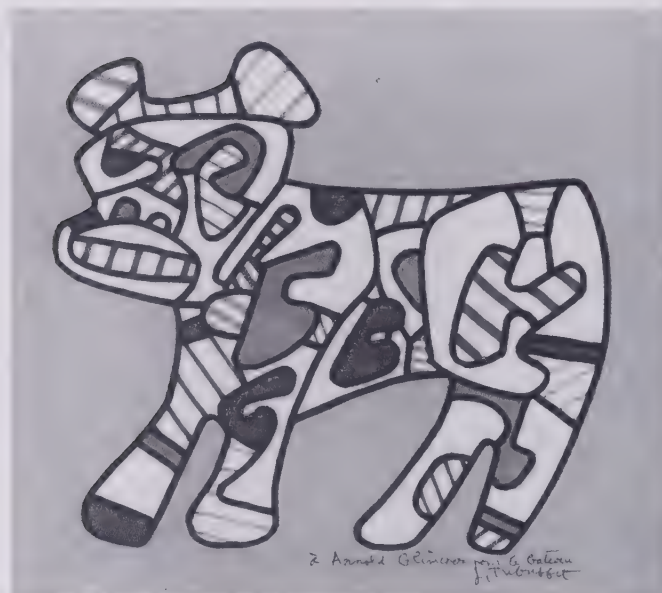
235.5 x 129 cm

Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum, New York,
Gift of the Artist, 1973
73.2041



28.
Cane (Profilo di sinistra)
 Gennaio 1973
 Pennarello colorato su
 carta, collage
 24,3 x 27,6 cm
 Collezione Solomon R.
 Guggenheim Museum,
 New York, donazione di
 Milly e Arnold Glimcher, 1981
 81.2838

Chien (Profil à gauche)
Dog (Profile to the Left)
 January 1973
 Colored marker
 on paper, collage
 24.3 x 27.6 cm
 Collection Solomon
 R. Guggenheim Museum,
 New York, Gift, Milly
 and Arnold Glimcher, 1981
 81.2838



29.

Parachiffre LXIII

23 Febbraio 1975

Vinilico su carta

montata su tela

64,8 x 92 cm

Collezione Solomon R.

Guggenheim Museum,

New York, donazione

dell'American Art

Foundation, 1978

78.2450

Parachiffre LXIII

Parachiffre LXIII

February 23, 1975

Vinyl paint on paper

mounted on canvas

64.8 x 92 cm

Collection Solomon

R. Guggenheim Museum,

New York, Gift,

American Art

Foundation, 1978

78.2450



30.*Mondanità IX*

4 Marzo 1975

Vinilico su carta

montato su tela

64,5 x 92 cm

Collezione Solomon R.

Guggenheim Museum,

New York, donazione dell'Artista,

1981, 81.2835

Mondanité IX*Mundaneness IX*

March 4, 1975

Vinyl on paper

mounted on canvas

64.5 x 92 cm

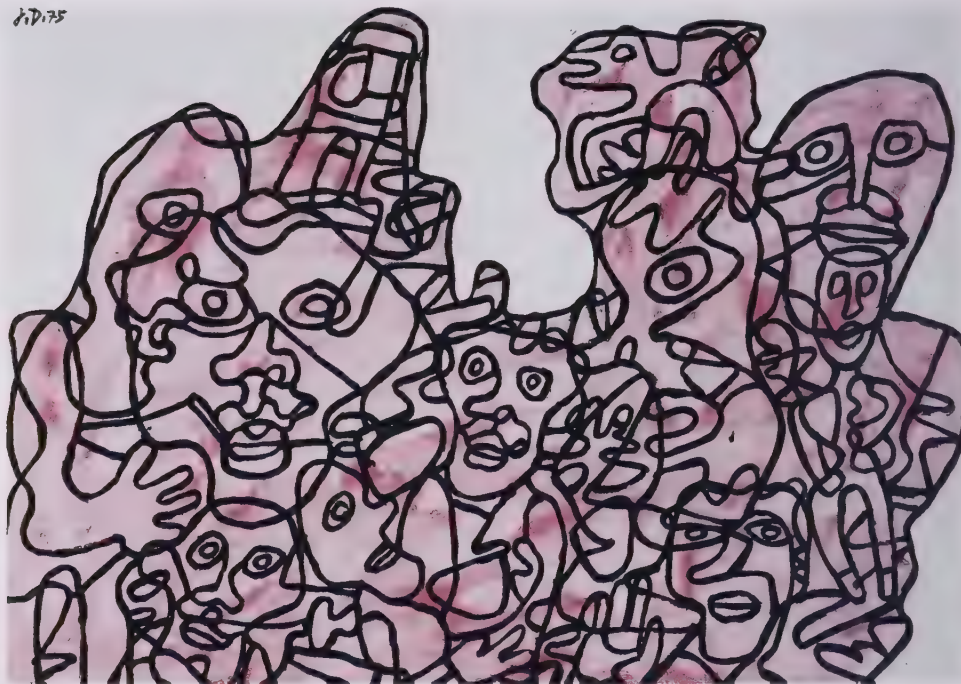
Collection Solomon

R. Guggenheim Museum,

New York, Gift of the Artist,

1981, 81.2835

A.D. 75



31.

Luogo memorizzato
5 Agosto 1975
Acrilico su tela
72,7 x 91,9 cm
Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum,
New York, donazione
dell'American Art
Foundation, 1981
81.2837

Site mémorisé

Memorized Site
August 5, 1975
Acrylic on canvas
72.7 x 91.9 cm
Collection Solomon
R. Guggenheim Museum,
New York, Gift,
American Art
Foundation, 1981
81.2837



**32. Théâtre de Mémoire:
«La Mesentente»**

Teatro di memoria:

«Il malinteso»

12 Marzo 1978

Acrilico su carta montato su
tela, 36 sezioni

140 x 243 cm

per promessa di scambio

86.3405

Theatre of Memory:

«The Misunderstanding»

March 12, 1978

Acrylic on paper mounted
on canvas, 36 pieces

140 x 243 cm

Promised exchange

86.3405



33.

**Psycho-sites: «Site
avec trois personnages»**

*Psico-luoghi: «Sito
con tre personaggi»*

*Psycho-sites: «Site
with Three People»*

12 Luglio 1981

July 12, 1981

Acrilico su carta

Acrylic on paper

montato su tela

mounted on canvas

67 x 50 cm

67 x 50 cm

Collezione Solomon R.

Collection Solomon

Guggenheim Museum,

R. Guggenheim Museum,

New York, per scambio,

New York, by exchange,

1986; 86.3406

1986, 86. 3406



34. **Sites aléatoires:**

**«Site aléatoire
avec trois personnages»**

*Luoghi aleatori: «Sito
aleatorio con tre personaggi»*

12 Febbraio 1982

Acrilico su carta

montato su tela

67 x 100 cm

Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum,
New York, per scambio,
1986, 86.3407

*Aleatory Sites: "Aleatory Site
with Three People"*

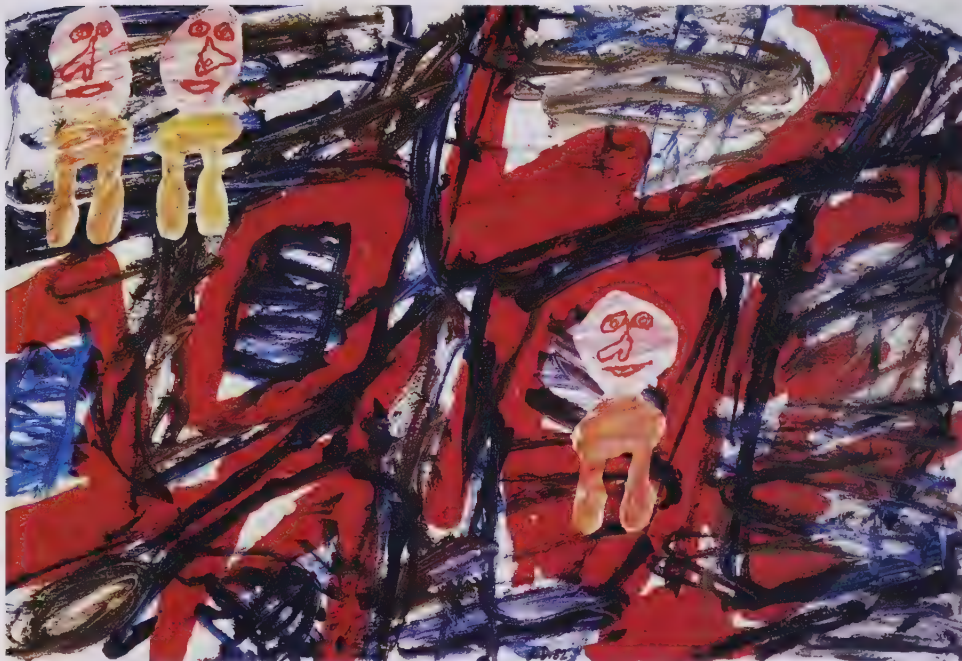
February 12, 1982

Acrylic on paper

mounted on canvas

67 x 100 cm

Collection Solomon
R. Guggenheim Museum,
New York, by exchange,
1986, 86.3407



35. Sites aléatoires:

**«Site aléatoire
avec deux personnages»**

*Luoghi aleatori: «Sito
aleatorio con due personaggi»*

30 Marzo 1982

Acrilico su carta
montato su tela

67 x 100 cm

Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum,
New York, per scambio,
1986, 86.3408

*Aleatory Sites: "Aleatory Site
with Two People"*

March 30, 1982

Acrylic on paper
mounted on canvas

67 x 100

Collection Solomon
R. Guggenheim Museum,
New York, by exchange,
1986, 86.3408



36.

Mira: «Mira Bolero»
4 Febbraio 1984
Acrilico su carta
montato su tela, 3 fogli
100 x 201 cm
Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum,
New York, per scambio,
1986, 86.3409

Mires: «Mire Boléro»

Aims: "Aim Bolero"
February 4, 1984
Acrylic on paper
mounted on canvas, 3 sheets
100 x 201 cm
Collection Solomon
R. Guggenheim Museum,
New York, by exchange,
1986, 86.3409



37.

Non luoghi: «Data»

20 Aprile 1984

Acrilico su carta

montato su tela

67 x 100 cm

Collection Solomon R.

Guggenheim Museum,

New York, per scambio

1986, 86.3410

Non lieux: «Donnée»

Non-places: «Given»

April 20, 1984

Acrylic on paper

mounted on canvas

67 x 100 cm

Collection Solomon

R. Guggenheim Museum,

New York, by exchange,

1986, 86.3410

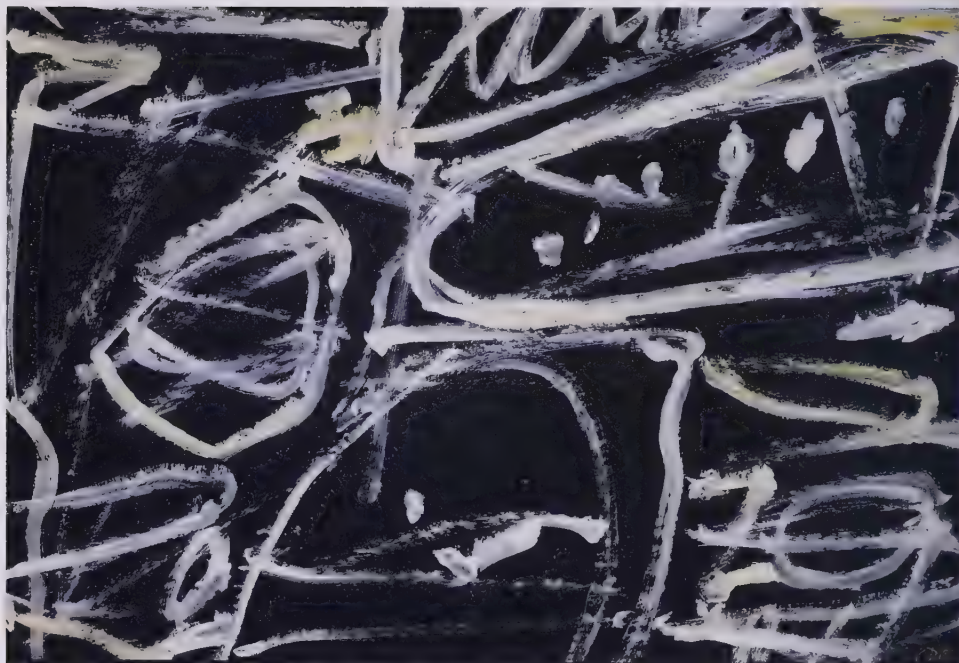


38.

Non luoghi: «Data»
23 Maggio 1984
Acrilico su carta
montato su tela
67 x 100 cm
Collezione Solomon R.
Guggenheim Museum,
New York, per scambio,
1986, 86.3411

Non lieux: «Donnée»

Non-places: «Given»
May 23, 1984
Acrylic on paper
mounted on canvas
67 x 100 cm
Collection Solomon
R. Guggenheim Museum,
New York, by exchange,
1986, 86.3411



Art Brut

Le brevi biografie siglate *J.D.* sono state scritte da Jean Dubuffet. Non seguono l'impostazione tipica di un catalogo, ma sono caratteristiche dei particolari mutamenti di stile di Dubuffet e quindi preziose, in questo senso, come indicatori dell'atteggiamento di Dubuffet nei confronti degli artisti di cui scrive. Si possono trarre ulteriori indicazioni dai diversi fascicoli dell'opera citata «*L'Art Brut*». Alcune di queste monografie pubblicate a regolari intervalli dalla Collection de l'Art Brut di Losanna sono reperibili al banco di vendita. Generalmente gli artisti vengono citati solo per nome. Questo non per una nostra ignoranza del loro cognome ma perché è pratica generale nelle cliniche psichiatriche di chiamare o menzionare i pazienti solo con il loro nome di battesimo.

The brief biographies signed *J.D.* were written by Jean Dubuffet. They do not follow standard catalogue practice but they are characteristic of Dubuffet's own shifts of style and therefore valuable in their own right as indicators of Dubuffet's attitudes to the artists he writes about. More information can be gathered from the various issues of *L'Art Brut* cited. Some of these monographs, issued at regular intervals by the Collection de l'Art Brut in Lausanne, are available at the desk. Some of the artists are usually mentioned only by their given names, this is not due to our own ignorance of their family names, but because it is general practice for institutionalised patients to be called or referred to by their first names only.

Nato nella regione di Berna da genitori miserabili, Adolf Wölfli (1864-1930) lavora dall'età di otto anni come guardiano di capre. Quindi lavora come taglialegna, garzone di fattoria e manovale in città. A venticinque anni dimostra un'inclinazione anormale per delle giovinette che gli varrà molti arresti e, quindi, una reclusione di due anni. Qualche anno dopo, a trentun anni, un nuovo atto simile ai precedenti causa il suo internamento definitivo presso l'ospedale di Waldau. Le sue turbe psichiche ben presto si aggravano, tanto da dover essere isolato in una cella, quasi in permanenza, per circa vent'anni. Verso il 1899, a trentacinque anni, comincia a disegnare, a scrivere e a comporre della musica, lavorando senza posa dalla mattina alla sera. Talvolta è violento, brucia i mobili, colpisce guardiani e malati. La sua produzione che, a parte qualche interruzione, si sviluppa in un periodo di trent'anni, è considerevole: molte centinaia di disegni, una pila di scritti più alta di lui ed un gran numero di fogli riportanti partiture musicali, artisticamente decorati, che fino ad ora non ci è stato dato di leggere. Esse sembrano tendere ad un effetto visivo piuttosto che ad una funzione strumentale.

Cfr. «L'Art Brut», fascicolo II.

Adolf Wölfli (1864-1930) was born near Bern into wretched family circumstances. At the age of eight he became a goat-herd and later was employed as woodsman, farm worker and as a day-labourer in town. At twenty-five he showed abnormal tendencies towards very young girls for which he was arrested on various occasions and finally imprisoned for a term of two years. Later, when he was thirty-one, an episode of the same kind caused his permanent reclusion to the Waldau Hospital. His psychological disturbances soon became so marked that he was confined to an isolation cell for nearly twenty-five years. Towards 1899, at the age of thirty-five, he began to draw, to write and to compose music, working unceasingly from morning until night. There were moments of great violence when he broke furniture and struck wardens and patients. His production which continued with minor interruptions for some thirty years is of considerable dimensions. Several hundred drawings, a stack of writings taller than he, as well as a great number of beautifully decorated musical scores which, to date, no one has been able to read. They seem to aspire to a visual effect rather than aiming at instrumental performance.

Cf. *L'Art Brut*, number II.

39.
Crocifissione di Gesù Cristo
Matite colorate su carta
100 x 72,5 cm
1914
922

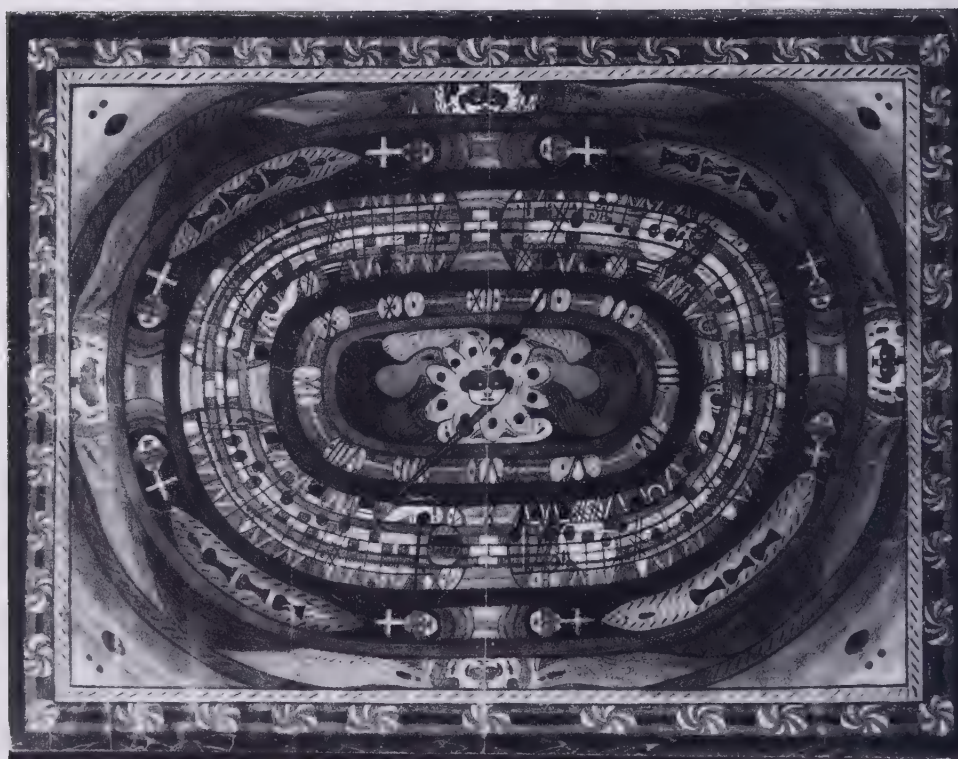
Crucifixion of Jesus Christ
Coloured crayons on paper
100 x 72.5 cm
1914
922

41.
La sala da ballo di Sant'Adolfo
Matite colorate su carta
100 x 72 cm
1918
923

The Ballroom of Saint Adolf
Coloured crayons on paper
100 x 72 cm
1918
923

40.
La violetta gigantesca
Matite colorate su carta
47 x 62 cm
1916
710

The Giant Violet
Coloured crayons on paper
47 x 62 cm
1916
710

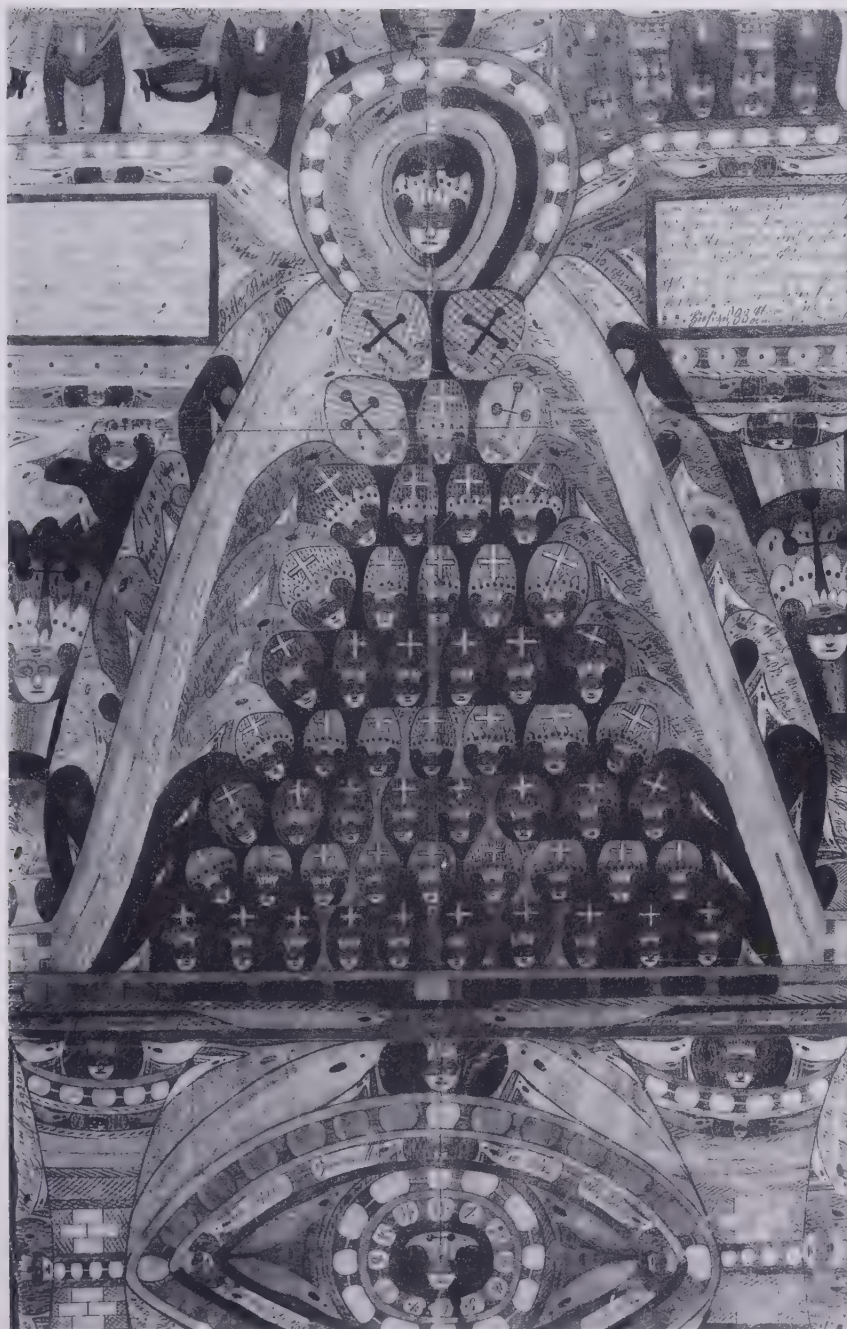


**42. The Tower of Eggs of Diamond of
Saint Adolf of Hasli-Thal**

*La torre delle uova di
diamante di Sant'Adolfo di
Hasli-Thal*

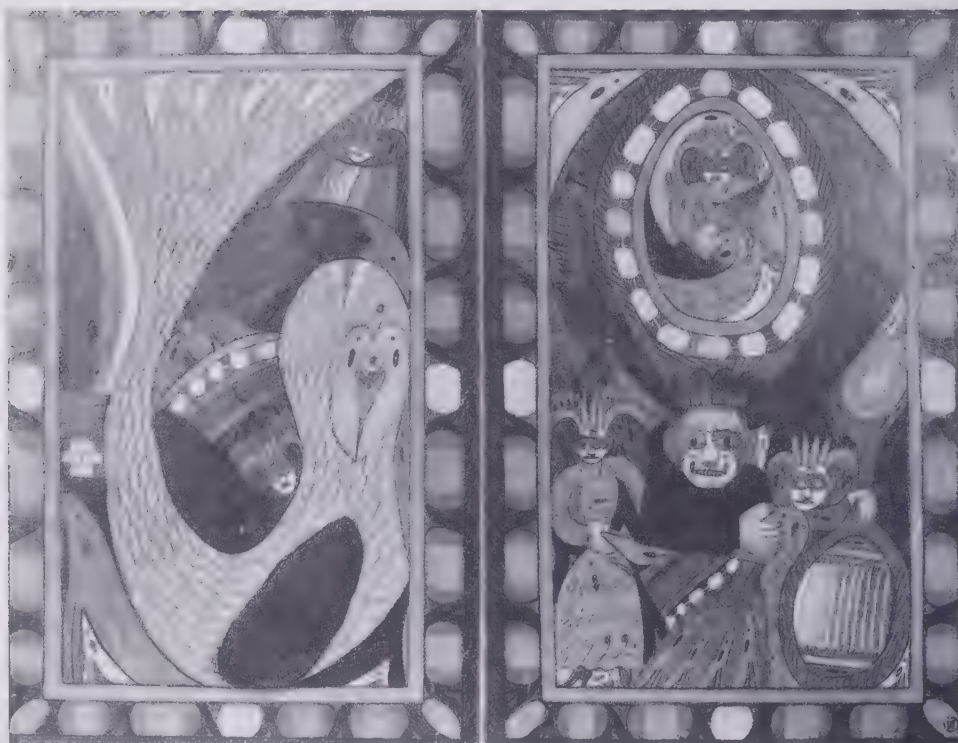
Matite colorate su carta
139 x 69 cm
Fra il 1917 e il 1920
915

Coloured crayons on paper
139 x 69 cm
Between 1917 and 1920
915



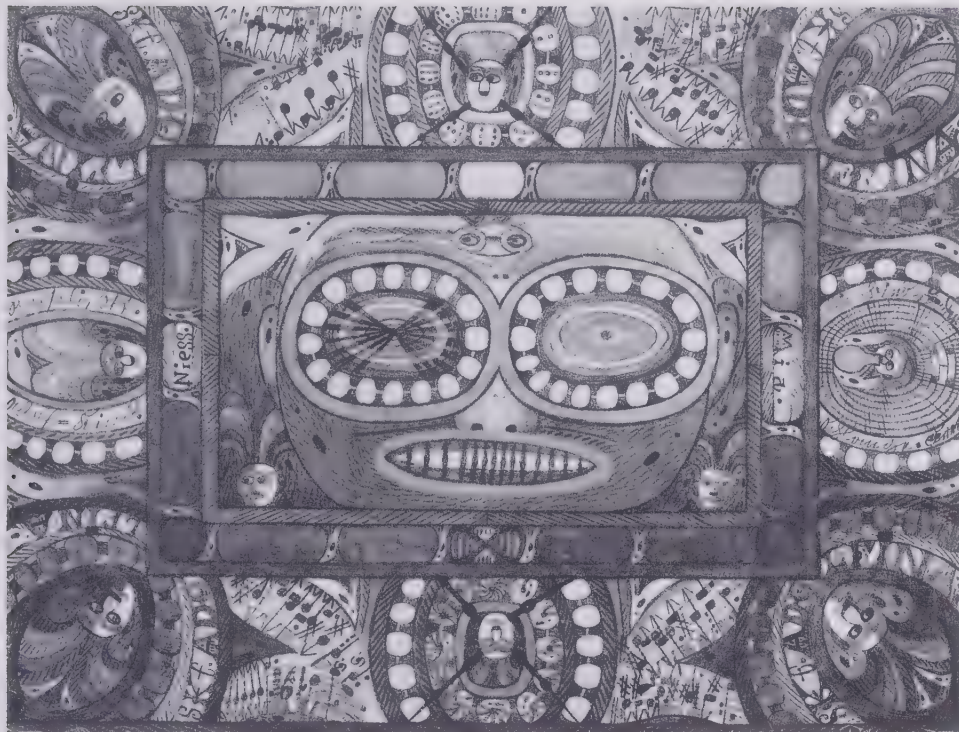
43.
*La balena Karo e
 il diavolo Sarton I*
 Matite colorate su carta
 50 x 65,5 cm
 1922
 976

**The Whale Karo
 and the Devil Sarton Ist**
 Coloured crayons on paper
 50 x 65.5 cm
 1922
 976



44. **Saint Adolf
con Biancanere**
Matite colorate su carta
50 x 65,5 cm
1922 circa
974
- Saint Adolf
with Snow White**
Coloured crayons on paper
50 x 65,5 cm
Ca. 1922
974

45. **Saint Adolf wearing
spectacles, between
the two Giant Towns
Niess and Mia**
*Sant'Adolfo con gli occhiali
fra le due città giganti*
Niess e Mia
Matite colorate su carta
51 x 68 cm
1924
973
- Coloured crayons on paper
51 x 68 cm
1924
973



86 Proprio come Aloïse si interessa sempre alle forze centrifughe che distruggono tutti i limiti e ogni sequenza ordinata, Wölfli, il maestro più prolifico e più versatile di *Art Brut*, è teso in modo austero verso il raggiungimento di una logica interiore e di un sistema ferreo di eventi correlati puntualmente. I suoi quadri non trasgrediscono mai il formato della pagina e c'è una fermezza e un equilibrio architettonici espressi in ogni sua composizione, che ci fa avvicinare per scoprire l'intricato schema strutturale che informa tutti i suoi quadri. La maggior parte delle sue opere, nella loro simmetria, nel loro uso omogeneo di tutta la superficie e nei loro ritmi modulati ci ricordano i giochi da tavolino in cui tutte le mosse, di casella in casella, hanno un valore designato, conosciuto solo dagli iniziati del gioco. Considerata nella sua interezza, l'opera di Wölfli è un tentativo verso la cosmogonia, uno stimolo verso la creazione di un mondo dalle dimensioni e coordinate diverse. È forse un mondo in cui l'ordine è espresso con la stessa inesorabile obbedienza alle leggi fissate, quale è la legge della nostra società misteriosamente ostile che ha bandito Wölfli da se stessa. C'è un impulso di ritorsione che emana dall'opera di Wölfli: dobbiamo seguire le sue regole proprio come Wölfli doveva seguire le regole di una struttura sociale incomprensibile. Con questo segno, piuttosto che con qualsiasi altro metodo, siamo condotti a percepire la natura artificiale dei nostri modelli e il prezzo crudele che è richiesto a qualsiasi persona che sfidi i tenui criteri delle istituzioni stabilite.

Just as Aloïse is always concerned with centrifugal forces that explode all boundaries and all orderly sequence, Wölfli, the most prolific and the most versatile of *Art Brut* masters, is austere bent on achieving an inner logic and an iron-bound system of mutually related events. His paintings never transgress the format of his page and there is an architectural tightness and balance expressed in each of his compositions that makes us draw closer to discover the intricate structural scheme that informs all his paintings. Much of his work, in its symmetry, in its even use of the entire surface and in its patterned rhythm is reminiscent of board games in which all the moves from field to field have a designated value known only to the initiates of the game.

Considered in its entirety, Wölfli's work is an attempt at cosmogony, an urge to create a world of different dimensions and coordinates. It is perhaps a world in which order is expressed with the same inexorable obedience to established law as is the law of our own mysterious hostile society that expelled Wölfli from its midst. There is a retaliatory impulse that emanates from Wölfli's work. We are made to follow "his" regulations just as Wölfli was made to follow the rules of an incomprehensible social structure. By this token better than by any other method we are led to perceive the artificial nature of our standards and the cruel price that is exacted of anyone who challenges the tenuous criteria of established institutions.

Laure (1882-1965), bretonne, si separa dal marito dentista, a cinquantun anni. Vive quindi in solitudine in un appartamento dei sobborghi parigini. Poco dopo la separazione dimostra una certa predilezione per lo spiritismo e comincia a fare dei disegni ai quali ella attribuisce carattere medianico. Da quel momento continua a produrre regolarmente dei disegni che non mostra a nessuno, parecchie centinaia dei quali vengono ritrovati nel suo appartamento alla sua morte avvenuta all'età di ottantatré anni.
Cfr. «L'Art Brut», fascicolo VI.

Breton by birth, Laure (1882-1965) left her husband, a dentist, when she was fifty-five. Afterwards, she lived in a suburban apartment near Paris. Shortly after her separation from her husband she drew close to spiritualism and began to make drawings which she attributed to occult forces. From that moment on, she regularly produced drawings which she never showed to anyone. Hundreds of these drawings were found when she died at eighty-three.

Cf. *L'Art Brut*, number VI.

46.*Disegno*

Inchiostri blu e
nero su carta
48,5 x 61 cm

«Commencé le 9 janvier 1935,
terminé le 23 janvier 1935»
1733

Drawing

Blue and black ink
on drawing paper
48.5 x 61 cm

“Commencé le 9 janvier 1935,
terminé le 23 janvier 1935”
1733

47.*Disegno*

Inchiostro su carta
48 x 63 cm

«18 décembre 1948»
2253

Drawing

Ink on drawing paper
48 x 63 cm

“18 décembre 1948”
2253

48.*Disegno*

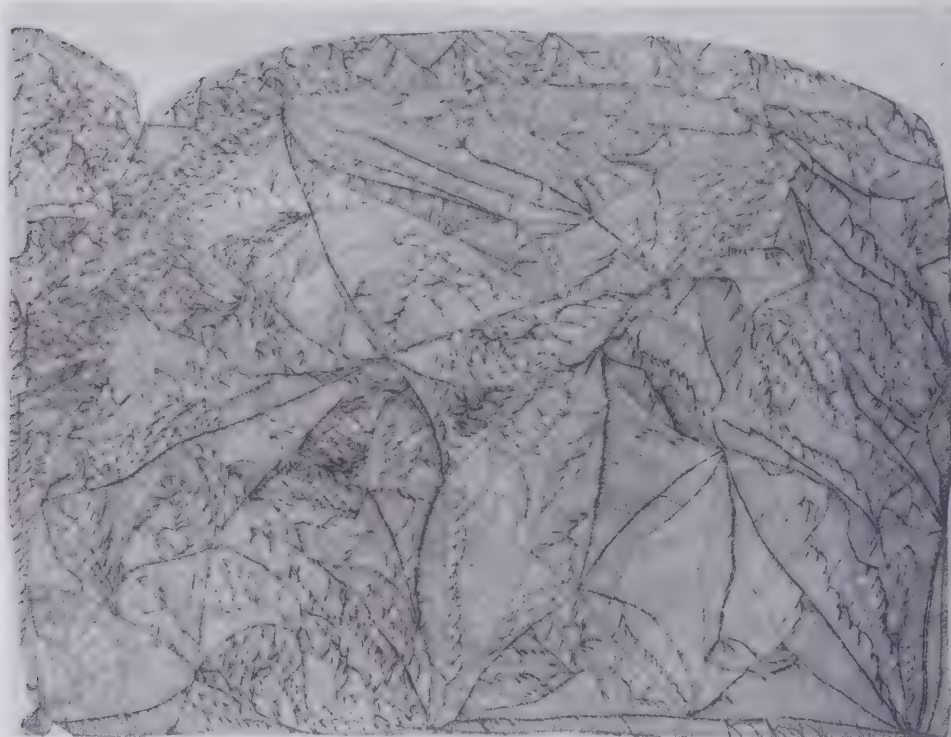
Inchiostro blu su carta
49 x 64 cm

«18 août 1954»
1760

Drawing

Blue ink on drawing paper
49 x 64 cm

“18 août 1954”
1760



49. Drawing

Disegno

Inchiostro blu su carta
50 x 65 cm
«4 mai 1954»
1755

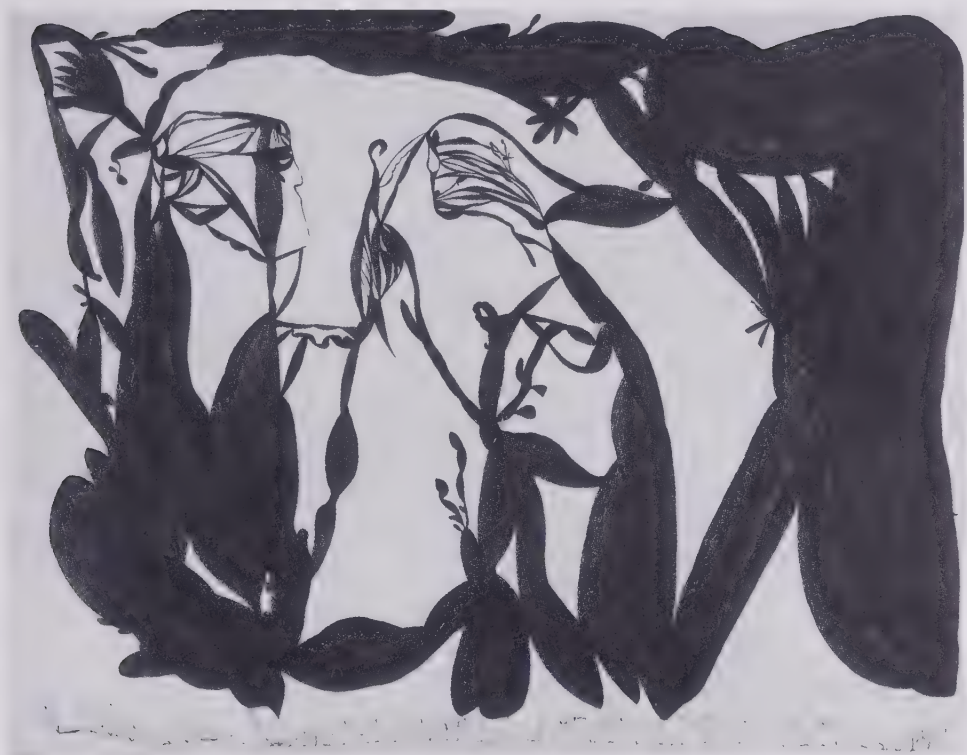
Blue ink on drawing paper
50 x 65 cm
"4 mai 1954"
1755

50. Drawing

Disegno

Inchiostro blu su carta
50 x 65 cm
«15 décembre 1961»
1900

Blue ink on drawing paper
50 x 65 cm
"15 décembre 1961"
1900



90 Laure appartiene ad un gruppo abbastanza ben definito di artisti la cui vita non è distinta rispetto a quella di un cittadino normale in base ad un confino forzato (Aloise, Wölfl, ecc.) o da un deliberato ritirarsi dalla quotidianità (Metz). La loro arte non è una reazione a condizioni interne, ma piuttosto il prodotto delle loro facoltà medianiche. Laure, per esempio, non si considera un'artista ma solo uno strumento di registrazione di immagini create da uno spirito che si appropria della mano di Laure e la conduce sulla pagina. Sia che crediamo nelle capacità medianiche di Laure, sia che ci dimostriamo scettici, non è importante; così come è irrilevante credere o dubitare che Mr. W.H. fosse "il generatore" dei sonetti di Shakespeare.

Tecnicamente, la ferma gamma di linee di Laure rappresenta un fatto di per se stesso sorprendente. Questi moduli sismografici, costantemente in variazione, hanno una sorta di convinzione estetica che è tanto irrefutabile quanto lo è un grafico matematico: e come un grafico matematico, può essere capito solo dagli iniziati. È dubbio se Laure stessa abbia mai tentato di decifrare il significato dei messaggi trasmessi, suo tramite, dal mondo dello spiritismo. Serenamente indiscutibile, ella ha attentamente conservato i suoi disegni per un'età futura che, credeva, sarebbe stata intellettualmente abbastanza raffinata da capirli.

Laure belongs to a fairly well-defined group of artists whose life is not distinguished from the life of any ordinary citizen by enforced confinement (Aloise, Wölfl etc.) or by a deliberate withdrawal from everyday affairs (Metz). Their art is not a response to inner conditions but rather the product of their mediumistic faculties. Laure, for instance, did not consider herself an artist but merely an instrument for registering images contrived by a spirit who took command of Laure's hand and drew it across the page. Whether we have faith in Laure's mediumistic prowess or whether we are sceptical is as irrelevant as our believing or doubting that Mr. W.H. was the begetter of Shakespeare's sonnets. Technically, the steady range of Laure's lines is an astonishing feat in itself. These constantly varying seismographic patterns have a kind of esthetic conviction to them that is as irrefutable as a mathematical graph. And like a mathematical graph, it is understandable only to initiates. It is doubtful whether Laure herself ever tried to decipher the meaning of the messages she transmitted from the spirit world. Serenely unquestioning, she carefully preserved her drawings for a future age which, she trusted, would be intellectually fine enough to understand them.

Madge Gill nasce nel 1884 e muore nel 1961 a settantasette anni. Rimasta vedova, si stabilisce a Londra dove vive da sola. Ella inizia a disegnare nel 1919 continuando fino al 1958. Madge Gill non ha mai seguito studi specifici: «mi sento guidata da uno spirito chiamato Myrninerest», dice, e in altri momenti: «mi sento guidata da una forza invisibile di cui non saprei dire la natura». Ella però continua a credere fino alla fine che la sua opera sarebbe stata riconosciuta dopo la sua morte. Madge Gill vive sola con il suo cane e alla morte di questo ella organizza dei veri funerali con un'impresa di pompe funebri. Alla morte di lei, invece, nessuno è presente alla sepoltura: non ha amici e la famiglia è assente essendo il figlio unico, commerciante di ombrelli a Rainham, nell'Essex, in quel momento ricoverato in ospedale. Cfr. «L'Art Brut», fascicolo IX.

Born in 1884, Madge Gill died in 1961 aged seventy-one. She was widowed and lived practically all her life in London.

Madge Gill started to draw in 1919 and continued to do so until 1958. She never studied. "I feel guided by a spirit called Myrninerest", she said, or on other occasions: "I feel myself guided by an invisible force the nature of which I cannot describe". But she always believed that her work would be recognized after her death. She lived alone with her dog. When it died, she gave it a real funeral arranged through an undertaker. When she herself died, nobody attended her burial for she had no friends and her only family – a son who kept an umbrella shop in Rainham (Essex) – happened to be hospitalized just then.

Cf. *L'Art Brut*, number IX.

51. Composition with Several People

*Composizione di diversi
personaggi*

China su tela di lino Indian ink on linen
89,5 x 77,5 cm
s.d. n.d.
3149 3149

52.

The Transfiguration

La trasfigurazione

China su calico
213 x 86,5 cm
s.d.
6892

Indian ink on calico
213 x 86.5 cm
n.d.
6892

53.

**Elaborate Figures
in Architecture**

*Figure elaborate in
architettura*

China su calico
180 x 96,5 cm
1951
6893

Indian ink on calico
180 x 96.5 cm
1951
6893



51

94 Stile, formato e alta tensione emotiva differenziano le immagini medianiche di Madge Gill dalla purezza calligrafica dei disegni di Laure. Come succede nel caso di molti artisti che appartengono ad *Art Brut*, così come fu definita da Dubuffet, la dimensione ed il formato di ogni immagine cambiano di frequente da composizioni contenute ad altre caratterizzate da una fluidità continua, il cui inizio e fine sono determinati solo da circostanze fisiche come nel caso in cui Gill improvvisamente rimane senza calico. Moduli creati tramite l'incrociarsi di linee, schemi decorativi e segni casuali spesso si fondono per formare una sorta di prospettiva che, inaspettatamente, mette in rilievo un viso od una figura ad una distanza indeterminata dalla superficie dell'immagine. Sebbene non sia presente sicuramente alcun tema letterario nelle opere di Madge Gill, si percepisce un senso di trama simile alla fiaba nella connessione tra visi e figure (tanto innocenti e tuttavia così consapevolmente diabolici come lo sono talvolta i bambini) che appaiono e svaniscono alla vista. Ugualmente persuasiva è l'abilità di Madge Gill nel muoversi liberamente tra l'organico e l'inorganico, tra il decorativo e il figurativo senza perdere, per un secondo di esitazione, l'unità visiva dei suoi grandi panorami. Oltre a creare un'ampia opera di disegni, Madge Gill ha anche creato un certo numero di abiti. Questi vestiti multicolori, dal taglio del tutto anomalo, hanno una qualità ossessionante che spesso si rifà a costumi di noti personaggi della *Commedia dell'Arte* come Arlecchino, Colombina o Pantalone. Solo nel caso della produzione di Madge Gill, i costumi danno luogo a dei personaggi invece del contrario. Ancora più curiosamente, non conosciamo le convenzioni della *Commedia dell'Arte* per cui Madge Gill ha creato questi abiti. Le trame stilizzate e le coreografie che ci suggeriscono questi costumi sono perduti per sempre.

Style, format and emotional high voltage differentiate Madge Gill's mediumistic images from the calligraphic purity of Laure's drawings. As happens in the case of many artists belonging to Jean Dubuffet's notion of *Art Brut*, the size and format of each image frequently change from self-contained to endlessly flowing compositions whose beginning and conclusion are only determined by physical circumstances such as Gill's simply running out of calico.

The patterns made by networks of lines, decorative patterns and random markings sometimes coalesce to form a kind of perspective which unexpectedly brings a face or a figure into focus at indeterminate distance from the surface of the image. Although there is certainly no literary theme treated in any of Madge Gill's works, one perceives a sense of fable-like plot connecting the figures and faces (as innocent and yet as devilishly knowing as children sometimes are) that appear and vanish from view. Equally persuasive is Madge Gill's ability to move freely between organic and inorganic, decorative and figural without for one hesitant second losing the visual unity of her grand panoramas.

Besides creating a vast œuvre of drawings, Madge Gill also fabricated a number of clothes. These motley dresses of utterly unorthodox cut have a haunting quality that often attaches to costumes of recognizable *Commedia dell'Arte* figures such as Harlequin, Columbine or Pantalone. Only in the case of Madge Gill's fabrications, the costumes give rise to characters instead of the other way around. More tantalizing still, we do not know the conventions of the *Commedia dell'Arte* for which Madge Gill fashioned these clothes. The stylized plots, the choreography suggested by these costumes are forever lost to us.

Aloïse (1886-1964), nata a Losanna, conduce dei buoni studi, conseguendo la maturità. Rimane nubile. Dopo aver lavorato come governante in Svizzera ed in Germania, a ventisette anni dà i primi segni di schizofrenia e viene internata cinque anni più tardi, nel 1918, in un ospedale psichiatrico del cantone di Vaud dove passerà il resto della vita. Comincia a scrivere e a disegnare in modo episodico poco dopo il suo ricovero. A partire dal 1941, all'età di cinquantacinque anni, i suoi disegni cominciano ad occuparla in modo molto assiduo, contemporaneamente alla stiratura della biancheria dell'istituzione che ella esegue puntualmente, fino alla morte.
Cfr. «L'Art Brut», fascicolo VII.

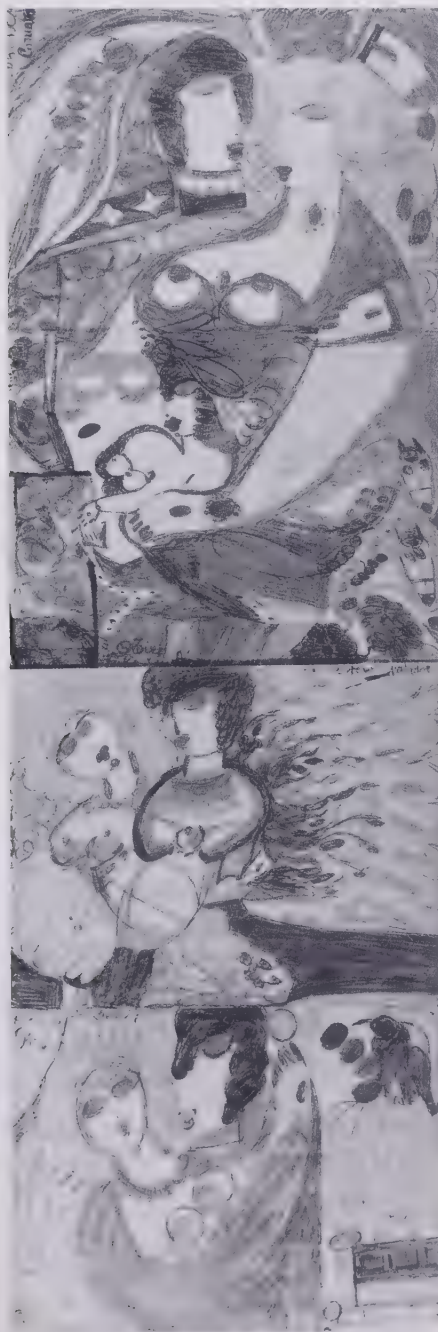
Aloïse (1886-1964), born in Lausanne, distinguished herself in her studies and received her Baccalauréat. She remained single. At twenty-seven years old after filling several positions as governess in Switzerland and Germany, she began to show signs of schizophrenia. Five years later in 1918 she was interned in an asylum in the Canton Vaud and spent the rest of her life there. She began writing and drawing desultorily shortly after entering the asylum but only after 1941 (at the age of fifty-five) did she begin drawing assiduously until she died. Concurrently she also served in the laundry-room where she punctiliously ironed the linens of the institution.
Cf. *L'Art Brut*, number VII.

54. **Napoleone**
Napoleone
 Matite colorate su carta
 58 x 45 cm
 1943
 205

55. **Cleopatra**
Cleopatra
 Matite colorate su carta
 58 x 45 cm
 1943
 204

56. **Cleopatra Moonchild**
Cleopatra figlia di luna
 Matite colorate su carta
 117 x 45 cm
 Fra il 1946 e il 1947
 201

57. **The Matador's Cloak**
Il mantello del matador
 Matite colorate su carta
 171 x 58 cm
 Fra il 1948 e il 1950
 2147



58.**Baptism of Pius XII**

Battesimo di Pio XII
 Matite colorate su carta
 150 x 100 cm
 1955 circa
 2164

Coloured crayons on paper
 150 x 100 cm
 Ca. 1955
 2164



**59. The Ship Santa Maria
Christmas 1962 Crystal
Palace**

La nave Santa Maria Noël
1962 palazzo di cristallo
Matite colorate su
carta Bristol
70 x 50 cm
1962
1394

Coloured crayons
on Bristol paper
70 x 50 cm
1962
1394



100 La maggior parte del linguaggio figurato di Aloïse trae il suo fascino da un paradosso irresistibile che coinvolge sia lo stile che il contenuto. Forme insidiosamente erotiche e piene in modo opulento descrivono figure e facce cariche di impulsi sensuali. Tuttavia sia la composizione che il tema sono ugualmente astratti e non hanno alcun riferimento carnale. C'è un qualcosa di meccanicamente voluttuoso, nella maggior parte delle opere di Aloïse, che inibisce le reazioni erotiche da parte dello spettatore. Per tutta l'opulenta, curvilinea morbidezza della forma, le immagini mantengono un qualcosa di diagrammatico come se fossero copie cianografiche di una passione, piuttosto che una diretta esperienza di sensualità. Lo stesso può essere detto del suo modo di colorare che è coraggiosamente febbrile nella gamma di rosa, verdi lussureggianti e gialli radiosi. Ma l'alto tono di tutti questi colori produce un senso di luce diffuso che preclude tutto il calore o l'intimità. E questa prodigalità glaciale, seppur aggressiva, questa mancanza di tenerezza che a molti critici ha ricordato le minacciose eroine di Richard Lindner. Particolarmente rilevante è la grande padronanza di *mise-en-page* di Aloïse. Più e più volte ella riempie le sue composizioni fino al punto di scoppiare, senza mai darci la sensazione di un goffo affollamento e senza mai scontrarsi con il formato base. La sua intolleranza dei limiti talvolta la porta a preferire lunghi formati, simili a rotoli, o a cucire assieme pagine separate in lunghi fregi verticali. Guardando più da vicino, comunque, non c'è continuità visiva o narrativa tradizionale da pagina a pagina. Né esiste la sequenza ritmica di crescendo e diminuendo che troviamo nei rotoli cinesi. Al contrario, ogni composizione mantiene la sua monumentalità autonoma dando luogo ad anomalie visive stuzzicanti che sono legate alla giustapposizione imprevedibile, ma sempre pertinente, di una prosa a flusso di pensiero.

Most of Aloïse's imagery derives its fascination from a compelling paradox that involves both style and content. Insidiously erotic, opulently ripe forms describe figures and faces charged with sensual impulses. Yet composition as well as theme are austere abstract and lack all carnal reference. There is something mechanically voluptuous in most of Aloïse's work that inhibits erotic responses on the part of the spectator. For all the opulent curvilinear softness of form, the images retain something diagrammatic as if they were blueprints of passion rather than the direct experience of sensuality. Much the same can be said of her coloring which is boldly feverish in its range of pinks, lush greens and radiant yellows. But the high pitch of all these colors produces a diffuse sense of light that precludes all warmth or intimacy. It is this glacial yet aggressive lavishness, this lack of tenderness that has reminded many critics of Richard Lindner's menacing heroines.

Most remarkable is Aloïse's great mastery over *mise-en-page*. Over and over again she fills her pages to bursting point without ever giving us the feeling of clumsy crowding and without ever colliding with the format of her ground. Her intolerance of boundaries sometimes leads her to prefer long, scroll-like formats or to sew separate pages together in a long vertical frieze. If one looks closely, however, there is no traditional narrative or visual continuity from page to page. Nor is there the rhythmic sequence of *crescendo* and *diminuendo* that we find in Chinese scrolls. Instead, each page retains its autonomous monumentality, giving rise to tantalizing visual anomalies that are akin to the unforeseen but always relevant juxtapositions of stream-of-consciousness prose.

Paul End, nato nel 1895 a Pas-de-Calais, dall'istruzione rudimentale e dal carattere umile e sottomesso, lavora per circa ventidue anni come manovale in un'officina. Viene internato all'ospedale psichiatrico di Lilla a trentotto anni: qualche anno dopo inizia a disegnare, facendolo in modo assiduo. Cfr. «L'Art Brut», fascicolo IV.

Poorly educated, of humble and meek character, Paul End who was born in the Pas-de-Calais in 1895, spent twenty-five years as a factory hand. Then, aged thirty-eight, he was admitted to the psychiatric hospital at Lille. A few years later he began to draw and continued to draw assiduously ever after. Cf. *L'Art Brut*, number IV.

60.
Ponte con barca
Matite colorate e pittura ad
olio su carta
46 x 77 cm
1948
215

Bridge with a Boat
Crayons and oil paint
on paper
46 x 77 cm
1948
215

61.
Donna dal volto rosso
Matite colorate e pittura ad
olio su carta
47 x 75 cm
1948
214

Woman with Red Face
Crayons and oil paint
on paper
47 x 75 cm
1948
214

*Due teste di personaggi e
due uccelli*
Matite colorate e pittura ad
olio su carta
43 x 68,5 cm
Fra il 1949 e il 1950
223

**Two Heads of People
and Two Birds**
Crayons and oil paint
on paper
43 x 68,5 cm
Between 1949 and 1950
n. 223



62

104 C'è un'argutezza molto personale nell'opera di Paul End che fa i suoi dipinti particolarmente attraenti. Al contrario di molti suoi colleghi presenti in questa esposizione, egli dimostra un temperamento più felice e più facilmente avvicinabile. Questo, naturalmente, non significa che la sua opera abbia un significato meno affascinante o misterioso. La metamorfosi è uno dei temi ricorrenti nell'arte di Paul End. Ciò che sembra l'effigie di una banconota si dissolve in una figura entro un paesaggio, mentre ciò che in un primo momento cogliamo come un paesaggio, può facilmente trasformarsi nelle quattro mura di un interno. La sua prospettiva è attivamente ambigua nello stuzzicare il nostro occhio a seguire linee ortogonali in ciò che appare essere la profondità di un quadro, solo per riportarci improvvisamente di nuovo alla superficie. I colori che sembrano descrivere oggetti in distanza vengono usati con la stessa intensità per forme che esistono apparentemente in primo piano. È in questo spazio fluente, in cui tutte le coordinate di distanza e direzione vengono gioiosamente abbandonate, che lo stato d'animo favolistico del suo linguaggio fantastico può raggiungere il suo potenziale espressivo più completo. Facce sorridenti con una qualche sorta di conoscenza segreta incontrano grandi uccelli; sequenze narrative indicate da ritmi lineari vengono improvvisamente trasformate in modelli araldici di forte simmetria. Lo stato d'animo leggermente giocoso è sostenuto comunque da una grande destrezza tecnica. La superficie del colore di Paul End è un elemento attentamente modulato e molto attivo sia della composizione sia dell'espressione. La varietà e l'inventiva delle tecniche da lui usate indicano una ricchezza di risorse che ci riporta involontariamente a Max Ernst.

There is a very personal wittiness about Paul End's work which makes his paintings particularly appealing. Unlike many of his colleagues in this exhibition, he displays a happier temperament and is easier to approach. This, of course, does not mean that his work is less fascinating or mysterious in its meaning. Metamorphosis is one of the recurrent themes of Paul End's art. What looks like an official portrait decorating paper money dissolves into a figure within a landscape while what we first perceive as landscape can easily turn into the four walls of an interior. His perspective is actively ambiguous, teasing our eye to follow orthogonals into what appears to be the depth of a picture only to bring us sharply back to the surface again. Colors which seem to describe objects in the distance are used with the same intensity for forms that apparently exist in the foreground. It is this fluent space in which all coordinates of distance and direction are cheerfully abandoned that the fabulistic mood of his imagery can reach its fullest expressive potential. Faces smiling with some sort of secret knowledge encounter large birds, narrative sequences indicated by linear rhythms are abruptly reversed into heraldic patterns of powerful symmetry. The slightly playful mood is sustained however with great technical dexterity. The surface of Paul End's paint is a carefully modulated and very active element of both composition and expression. The variety and inventiveness of techniques employed by him indicate a resourcefulness that reminds one involuntarily of Max Ernst.

Raphaël Lonné, nato nel 1910 nelle Lande, dopo aver lavorato come postino in una città di questa regione, è ora in pensione. I suoi primi disegni derivano da una iniziazione alle pratiche spiritiche verificatasi all'età di quarant'anni. Ciò gli dà la convinzione di essere dotato di facoltà soprannaturali quale disegnatore medium e comincia a dedicare a questa attività tutto il suo tempo libero. Ha l'impressione che la sua mano sia guidata e di non essere effettivamente l'autore di ciò che crea.
Cfr. «L'Art Brut», fascicolo I.

Raphaël Lonné was born in 1910 in the Landes and became a postman in a city of that region. He is at present retired. His first drawings were the outcome of his initiation, at the age of forty, into occult practices which convinced him of being endowed with the supernatural faculties of a mediumistic draftsman. He undertook to devote all his leisure to these activities. He receives the impression of having his hand guided by an exterior force and feels that he is not, strictly speaking, the author of the drawings he executes.
Cf. *L'Art Brut*, number I.

63. Drawing

Disegno

China su carta

50 x 51,5 cm

«Commencé le 24.10.51,

terminé le 27.10.51»

937

Indian ink on paper
50 x 51.5 cm

“Commencé le 24.10.51,

terminé le 27.10.51”

937

64. Drawing

Disegno

China su carta

33,5 x 49 cm

Dicembre 1963

2224

Indian ink on drawing paper

33.5 x 49 cm

December 1963

2224



«Commencé le 24.10.51
terminé le 27.10.51»

65. Drawing

Disegno

China su carta
33,5 x 51 cm
«Commencé le 5.5.63,
terminé le 10.5.63»
2409

Indian ink on drawing paper
33.5 x 51 cm
"Commencé le 5.5.63, terminé
le 10.5.63"
2409

66. Drawing

Disegno

Mina di piombo su carta
22,5 x 73,5 cm
Gennaio 1964
2225

Black-lead on drawing paper
22.5 x 73.5 cm
January 1964
2225

67. Drawing

Disegno

China su tela bianca
38 x 53 cm
Maggio 1964
2227

Indian ink on white canvas
38 x 53 cm
May 1964
2227

68. Drawing

Disegno

Mina di piombo su carta
33,5 x 54 cm
Ottobre 1964
2236

Black-lead on drawing paper
33.5 x 54 cm
October 1964
2236



65

108 La densità dei disegni di Lonné non ha nulla a che fare con l'*horror vacui* descritto così di frequente come un principio fondamentale dell'arte primitiva. Lonné rivela spazi inaspettati entro l'intricata tela del linguaggio figurativo senza dover escludere lo spazio in modo ossessivo tramite un affollamento delle sue configurazioni. Né c'è mai la minima sensazione di un eccedere nella forma in proporzione allo spazio disponibile. Tutti i ritmi si sviluppano in modo fluido e naturale. Gli spazi bianchi, che ricorrono ad intervalli irregolari, non sono solo buchi vuoti nella composizione, ma sono pause del tutto integrate entro la melodia riccamente orchestrata dei suoi temi principali. La verve immediata della linea di Lonné ha i suoi aspetti sconcertanti. Da un lato, la sicurezza di ogni composizione sembra premeditata attentamente e completamente. Dall'altro, l'assoluta continuità di energia espressa dalle linee, ci porta a cogliere una spontaneità senza precedenti nella sua creatività inventiva.

The density of Lonné's drawings has nothing to do with the *horror vacui* so frequently described as a major principle of primitive art. Far from obsessively excluding space by crowding his configurations, Lonné opens up unexpected spaces within the intricate web of imagery. Nor is there ever the slightest sensation of an excess of form in proportion to available space. All rhythms develop naturally and fluently without the least impression of crowding. The white spaces that occur at irregular intervals are not simply empty holes in the composition but are fully integrated pauses within the richly orchestrated melody of his major themes.

The unhesitating verve of Lonné's line has its baffling aspects. On the one hand, the sureness of each composition seems carefully and thoroughly premeditated. On the other, the sheer continuity of energy expressed by the lines, incline one to perceive an unprecedented spontaneity of intuitive invention.

Carlo, italiano, nasce nel 1916 in provincia di Verona. Comincia a lavorare in una fattoria all'età di nove anni; alla fine del servizio militare manifesta i primi segni di schizofrenia e si aggrava fino ad essere ricoverato definitivamente all'ospedale di Verona. Inizia a disegnare e a dipingere nel 1957, a quarantun anni, continuando fino al 1974, anno della sua morte. Cfr. «L'Art Brut», fascicoli VI e XI.

Carlo was born in 1916 in the province of Verona. He was put to work on a farm at the age of nine and began to show signs of schizophrenia during the period of his military service. These symptoms increased until he was finally committed to the hospital at Verona. He began to draw and paint in 1957 when he was thirty-nine years old and continued to do so until his death in 1974.

Cf. *L'Art Brut*, numbers VI and XI.

69.
Suonatori di sassofono
Gouache su carta
70 x 50 cm
Fra il 1957 e il 1958
1667

Saxophone Players
Gouache on drawing paper
70 x 50 cm
Between 1957 and 1958
1667



**70. Person with Green Face
and Long Hair**

*Personaggio dal viso verde e
capelli lunghi*
Gouache su carta
70 x 50 cm
1963
2130

Gouache on drawing paper
70 x 50 cm
1963
2130

71. Donkey and Person

Asino e personaggio
Gouache e mina di
piombo su carta
70,5 x 50 cm
Gennaio-marzo 1967
2702

Gouache and black-lead
on drawing paper
70.5 x 50 cm
January-March, 1967
2702



72. Red Animal

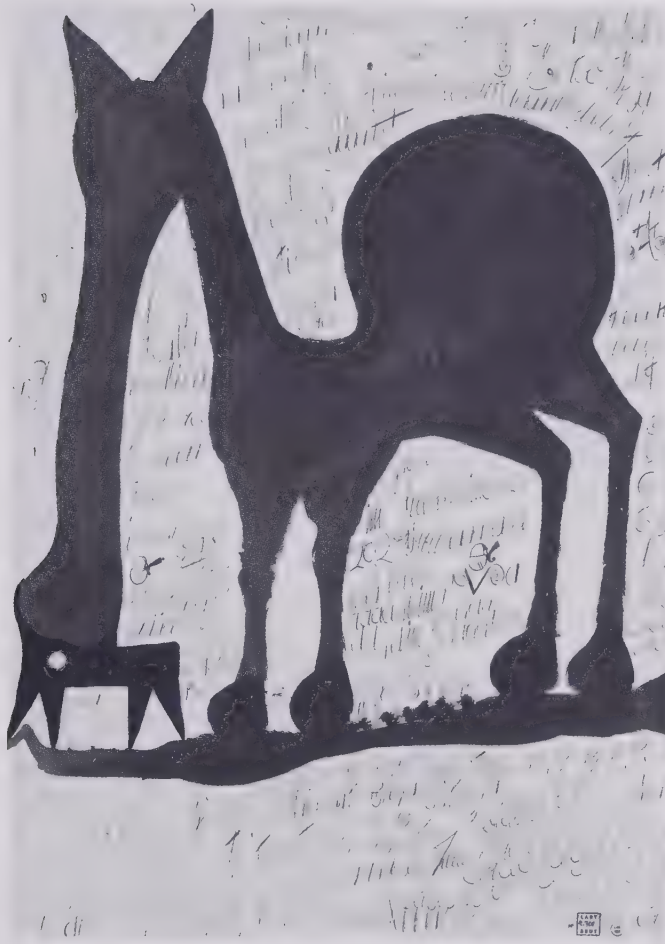
Animale rosso
Gouache e mina di
piombo su carta
70,5 x 50 cm
25 maggio 1967
2700

Gouache and black-lead
on drawing paper
70.5 x 50 cm
25 May 1967
2700

73. People and Coffin

Personaggio e sarcofago
Gouache su carta
70 x 50 cm
2 agosto 1968
3141

Gouache on drawing paper
70 x 50 cm
2 August 1968
3141



114 Il linguaggio figurativo di Carlo suggerisce spesso una consapevolezza della gerarchia sociale che in genere manca nelle opere dei suoi simili. Come nelle opere dei vasi greci appartenenti al periodo geometrico (che in molti casi assomigliano all'opera di Carlo), le sue composizioni presentano una chiara figura dominante, accompagnata da plotoni di servizievoli discepoli. Né alle figure più grandi né a quelle più piccole viene data una caratteristica sostanziale tramite azioni, gesti ed espressioni del viso. Al contrario, Carlo insiste nel sottrarre alle sue forme tutti i segni di individualità riducendo la struttura umana a silhouettes piatte e nere. Egli mette spesso in evidenza la natura schematicamente astratta di queste forme indistinte, perforandole con buchi fino a farle somigliare a quei ritagli di stagno usati come bersagli del tiro a segno alle giostre. Un'altra sorprendente somiglianza, ma indubbiamente fortuita, con i vasi greci appare nel modo in cui le parole o le lettere sono usate per riempire dei vuoti tra le figure. La natura di leggerezza propria di queste figure, la loro libertà da tutte le coordinate del su e del giù, è accentuata dall'aver sparso a caso parole che a loro modo negano lo spazio. Si è tentati di credere che il testo e le figure siano in una qualche relazione narrativa comprensibile. Se esiste una relazione, è del tipo sopra-logico che caratterizza le fiabe dei drammi delle ombre cinesi. Sebbene sia sempre pericoloso trarre una conclusione sulle opere di un artista, studiandone la vita, è sterile ed inutile evitare a tutti i costi un tale approccio biografico. Si esita a mettere in relazione le scure ed impersonali figure delle affollate composizioni di Carlo direttamente ai fatti tragici del suo confino avvenuto in condizioni brutali. Tuttavia difficilmente si può fare a meno di dimenticare il suggerimento dell'oppressione, della vaga disciplina e della spersonalizzazione che tante delle sue opere emanano.

Carlo's imagery often suggests an awareness of social hierarchy generally lacking in the work of his peers. As in the work of Greek vases of the Geometric Period (which resemble Carlo's work in many other ways) his compositions present a clearly dominant figure accompanied by platoons of subservient followers. Neither the large nor the small figures are given character of substance by means of action, gesture or facial expression. Quite on the contrary, Carlo insists on subtracting all signs of individuality from his forms by reducing the human frame to flat, black silhouettes. Often he emphasizes the schematically abstract nature of these shadowy forms by piercing them with holes until they resemble the tin cutouts hung up as targets in carnival shooting booths.

Another striking but surely fortuitous similarity with Greek vases appears in the manner in which words or letters are used to fill interstices between figurations. The levitating nature of the figures, their freedom from all coordinates of up and down is accented by the random spread of words which negate space in their own way. One is tempted to believe that text and figures stand in some understandable, narrative relationship to each other. If any such relationship exists it is of a supra-logical kind that regulates the fables of Javanese shadow-puppet dramas.

Though it is always dangerous to draw conclusions about an artist's work by studying his life, it is sterile and useless to avoid such a biographical approach at all costs. One hesitates to relate the impersonal, dark figures of Carlo's crowded compositions directly to the tragic facts of Carlo's confinement under brutal conditions. Yet it is hard to escape the suggestion of oppression, aimless discipline and de-individualization that emanates from so many of his pictures.

Reinhold Metz nasce a Karlsruhe-Durlach nel 1942. Dopo la scuola elementare lavora prima in una tipografia e poi presso un antiquario. Egli afferma di aver cominciato a superare i suoi tumulti interni allorché gli viene per le mani una copia del *Don Chisciotte* di Cervantes. La sua ammirazione per questo romanzo lo induce a scrivere a mano tre versioni totalmente miniate del capolavoro spagnolo: uno per il suo amico Jean Dubuffet, una per la Collection de l'Art Brut a Losanna ed una per sua moglie. Ora che questo enorme lavoro di più di trecento pagine scritte a mano colme di strabiliante inventiva formale è prossimo ad essere completato dopo più di un decennio di lavoro costante, Metz sta meditando di realizzare una copia simile completamente eseguita a mano dei *Racconti esemplari* di Cervantes. Cfr. «L'Art Brut», fascicolo XIII.

Reinhold Metz was born in 1942 at Karlsruhe-Durlach. After elementary school he worked first in a printer's shop and then for an antiquary. According to him, he began to overcome his inner disturbances when he happened on a copy of *Don Quixote* by Cervantes. His admiration for this novel induced him to execute three calligraphed, fully illuminated versions of the Spanish masterpiece: one for his friend Jean Dubuffet, one for the Collection de l'Art Brut at Lausanne and one for his wife. Now that this enormous work of over three hundred handwritten pages of astonishing formal inventiveness is nearing completion after more than a decade of constant work, Metz is contemplating a similar fully hand-produced copy of Cervantes' *Exemplary Novels*. Cf. *L'Art Brut*, number XIII.

Don Quixote

Don Chisciotte
China, acquerello,
lacca
53,5 x 39,5 cm
1978
4374/53-54

Indian ink, watercolour
lacquer
53.5 x 39.5 cm
1978
4374/53-54

75. Don Quixote

Don Chisciotte
China, acquerello,
lacca
53,5 x 39,5 cm
1978
4374/67-68

Indian ink, watercolour,
lacquer
53.5 x 39.5 cm
1978
4374/67-68



76. Don Quixote
Don Chisciotte
 China, acquerello,
 lacca
 53,5 x 39,5 cm
 1978
 4374/69-70

77. Don Quixote
Don Chisciotte
 China, acquerello,
 lacca
 53,5 x 39,5 cm
 1979
 4374/77-78

78. Don Quixote
Don Chisciotte
 China, acquerello,
 lacca
 53,5 x 39,5 cm
 1979
 4374/83-84

79. Don Quixote
Don Chisciotte
 China, acquerello,
 lacca
 53,5 x 39,5 cm
 1984
 4374/163-164

117



Per la maggior parte di noi l'“illusione” e la “realtà” sono delle esperienze opposte e antagoniste. Non è così per alcuni degli artisti e scrittori spagnoli più caratteristici. Per Calderón, ma specialmente per Velázquez e Cervantes l'illusione e la realtà non sono concetti opposti, ma definiscono puramente il campo di tensione che costituisce la vita stessa. Né Sancho Panza né il suo padrone hanno sempre del tutto ragione o torto nella loro stima di valori o fenomeni. Gli atteggiamenti e le interpretazioni sia di Don Chisciotte sia di Sancho sono ugualmente giustificabili. Il fatto che siano giuste o sbagliate è del tutto irrilevante poiché non c'è una misura oggettiva tramite la quale possiamo determinare l'esistenza stessa della realtà fondamentale. Sia il padrone sia il servitore si accollano orgogliosamente il rischio di aver torto... torto, cioè, agli occhi di una maggioranza i cui criteri della realtà non sono più affidabili di quelli di Don Chisciotte. Nel loro eterno conflitto, nella loro testarda necessità di vedere “il loro” mondo a modo “loro”, sta il loro sublime eroismo di fronte alla convenzione, all'oppressione sociale ed intellettuale.

È questo stesso rifiuto delle regole della maggioranza, questo stesso disprezzo per la soddisfazione di “aver ragione” e per la loro immediata e schietta padronanza dell'arte, che caratterizza gli artisti di *Art Brut*. Il nesso tra Don Chisciotte e *Art Brut* avrebbe dovuto essere inventato se Reinhold Metz non si fosse deciso di dedicare la sua vita ad un compito di cui non si sapeva nulla dai tempi remoti dei miniaturisti monastici. Spinto da un impulso che è tanto inspiegabile quanto imperioso, egli ha completamente abbandonato il mondo quasi allo stesso modo dei monaci medioevali e come fece Cervantes stesso (involontariamente) quando fu preso dall'ispirazione che gli fece comporre il suo capolavoro. Prima di avere la rivelazione chiara dell'opera della sua vita, Metz ha lavorato in modo risoluto alla creazione di tre copie miniate e

manoscritte del *Don Chisciotte* destinate al suo amico Dubuffet, alla Collection de l'Art Brut di Losanna ed una per se stesso e sua moglie. Come un qualsiasi monaco medioevale, teso alla glorificazione della parola del Salvatore, Metz prende la sua vocazione per scontata e come un monaco medioevale, non si distacca realmente dal mondo. Egli ha lasciato appena la parte più grande del “nostro” mondo. Alcune parti della esistenza quotidiana lo pretendono ancora. Per esempio, è coinvolto in modo appassionato nella lotta per la pace nel mondo e per l'eliminazione della fame e della crudeltà verso tutti i bambini. La sigla UNICEF appare ricorrentemente nelle sue pagine, spesso nascosta negli abbellimenti lungo i margini, spesso in zone coraggiosamente colorate che riempiono l'intera pagina, facendo risaltare il testo di Cervantes contro la sigla. È interessante paragonare l'atteggiamento di Metz nei confronti delle cornici all'esplosivo traboccare delle composizioni di Aloïse o alle disposizioni rigidamente suddivise in compartimenti di Wölfl. Metz tende ad organizzare le sue pagine in modo tale che l'immagine contenuta, la cornice e lo spazio al di là della cornice si integrino in modo armonico. Così facendo, egli segue un principio artistico dominante al tempo dello stesso Cervantes: la gloriosa idea del XVI e XVII secolo di fare della cornice un'opera d'arte di per se stessa, invece di trattarla come una utile zona cuscinetto tra il mondo reale e quello della fantasia.

Particolarmente attraente è il grande dono che ha Metz di saper equilibrare le intensità e l'estensione dei suoi colori. Il suo occhio estremamente sensibile elimina tutti gli effetti vistosi concedendo allo stesso tempo a tutti i suoi colori il massimo del fulgore e della purezza. La stessa capacità intuitiva e flessibile dell'armonia regola il suo uso costantemente dinamico della linea. Sebbene apparentemente senza briglie, il flusso costante delle energie non causa mai scontri improvvisi, zone morte o rozzi squilibri.

For most of us “illusion” and “reality” are opposite, antagonistic experiences. Not so for some of the most characteristic Spanish artists and writers. For Calderón but especially for Velazquez and Cervantes illusion and reality are not opposed concepts but merely define the field of tension that constitutes life itself. Neither Sancho Panza nor his master are ever fully right or wrong in their assessment of values or phenomena. The attitudes and interpretations of both Don Quixote and Sancho are equally justifiable. Their being right or wrong is quite irrelevant because there is no objective measure by means of which we can determine the very existence of intimate reality. Both master and servant proudly take upon themselves the risk of being wrong... wrong, that is, in the eyes of a majority whose criteria of reality is no more reliable than Don Quixote's. In their eternal conflict, in their stubborn need to see “their” world in “their” way, lies their sublime heroism in the face of convention, of social and intellectual oppression.

It is this same rejection of majority rule, this same scorn for the satisfaction of “being right” as well as for their forthright, untutored mastery over craft that characterizes the artists of *Art Brut*. The conjunction of *Art Brut* and Don Quixote would have had to be invented if Reinhold Metz hadn't decided to devote his life to a task unheard of since the distant days of monastic book-illuminators. Motivated by an impulse that is as inexplicable as it is imperious, he completely forsook the world quite as much as did medieval monks and as did (involuntarily!) Cervantes himself when he was inspired to write his masterpiece. Ever since he found his life's work clearly revealed to him, Metz has worked steadfastly at creating three hand-written and illuminated copies of *Don Quixote* destined for his friend Jean Dubuffet, for the Collection de l'Art Brut in Lausanne and one for himself and his wife. Like any medieval monk bent on glorifying the

word of his Savior, Metz takes his vocation for granted and like a medieval monk, he hasn't really left the world. He has merely left the greater portion of “our” world. Some parts of everyday existence still claim him. For instance, he is passionately involved in the fight for world peace and for the banishment of hunger and cruelty from the lives of children of the whole world. The letters UNICEF appear over and over again in his pages, sometimes concealed in the ornaments of the margin, sometimes in boldly colored areas that fill the whole page so that Cervantes' text appears against the letters.

It is interesting to compare Metz attitude towards frames with the explosive overflow of Aloise's compositions or the tightly compartmentalized arrangements of Wölfl. Metz tends to organize his pages in such a way that contained image, frame and the field outside the frame are harmoniously integrated with each other. In this respect he follows a principle of art dominant in Cervantes' own time. The 17th century gloried in making the frame a work of art in its own right instead of treating it as a subservient buffer-zone between the real and the imagined world.

Especially appealing is Metz great gift for balancing the intensity against the extent of his colors. His highly sensitive eye avoids all garish effects while at the same time allowing each of his colors a maximum of radiance and purity. The same flexibility and intuitive faculty for harmony governs his ever-dynamic use of line. Though seemingly unbridled, the constant flow of energies never causes abrupt collision, dead areas or coarse imbalances.

Referenze fotografiche

Myles Aronowitz: n. 17B
Carmelo Guadagno: nn. 3, 4,
5, 28, 30-31
Carmelo Guadagno
e David Heald: n. 26
David Heald: nn. 7-8, 12, 13,
15, 19-20, 23-25
Robert E. Mates: nn. 18, 27
Robert E. Mates
e Mary Donlon: nn. 22, 24
Tutte le riproduzioni delle
opere degli artisti di *Art Brut*
provengono dalla Collection
de l'Art Brut di Losanna.

Photografic Credits

Myles Aronowitz: n. 17B
Carmelo Guadagno: nn. 3, 4,
5, 28, 30-31
Carmelo Guadagno
and David Heald: n. 26
David Heald: nn. 7-8, 12, 13,
15, 19-20, 23-25
Robert E. Mates: nn. 18, 27
Robert E. Mates
and Mary Donlon: nn. 22, 24
All photographs of *Art Brut's*
artists come from the
Collection de l'Art Brut
of Lausanne.

La Fondazione Solomon R. Guggenheim è grata alla **Regione Veneto** per il suo contributo annuale che è indispensabile per l'attività culturale della Collezione Peggy Guggenheim.

Il prolungamento della stagione di apertura della Collezione Peggy Guggenheim avviene grazie a una donazione della **United Technologies Corporation**.

L'apertura gratuita della Collezione Peggy Guggenheim il sabato sera è promossa da **Montedison Progetto Cultura**.

La Fondazione Solomon R. Guggenheim ringrazia l'**Alitalia** per il contributo annuale.

The Solomon R. Guggenheim Foundation is grateful to the **Regione Veneto** for the annual subsidy that assures the effective operation of the Peggy Guggenheim Collection.

The extended season of the Peggy Guggenheim Collection is made possible through a grant from **United Technologies Corporation**.

The free Saturday evening opening of the Peggy Guggenheim Collection is financed by a grant from **Montedison Progetto Cultura**.

The Solomon R. Guggenheim Foundation gratefully acknowledges the support of **Alitalia** on an annual basis.

Fondazione Solomon R. Guggenheim

Garanti Onorari in perpetuo

Solomon R. Guggenheim, Justin K. Thannhauser, Peggy Guggenheim

Presidente

Peter Lawson-Johnston

Vice Presidenti

The Right Honorable Earl Castle Stewart, Wendy L. J. McNeil

Garanti

Elaine Dannheisser; Michel David-Weill; Carlo De Benedetti; Joseph W. Donner; Robin Chandler Duke; Robert M. Gardiner; John S. Hilson; Harold W. McGraw, Jr.; Wendy L.-J. McNeil; Thomas M. Messer; Denise Saul; William A. Shreyer; Bonnie Ward Simon; Seymour Slive; Peter W. Stroh; Stephen C. Swid; Rawleigh Warner, Jr.; Michael F. Wettach; Donald M. Wilson; William T. Ylvisaker.

Tesoriere

Theodore G. Dunker

Direttore

Thomas M. Messer

Collezione Peggy Guggenheim

Comitato Consultivo

Claude Pompidou, Presidente; Danielle Gardner, Presidente Onorario; Marella Agnelli, Co-Presidente Onorario; Hedy Maria Allen; Giuseppina Araldi Guinetti; Pietro Barilla; Alexander Bernstein; Mary Bloch; Carlo Bonomi; Contessa Ida Borletti; Conte Bernardino Branca; Bruno Buitoni; The Right Honorable Earl Castle Stewart; Enrico Chiari; Rosemary Chisholm; Jack Clerici; Maria Luisa de Romans; William Feick; Gabriella Golinelli; Giuliano Gori; Milton Grundy; Jacques Hachuel; James Harmon; Lady Nikka Hulton; Evelyn Lambert; Achille Maramotti; Leonardo Mondadori; Umberto Nordio; Contessa Fanny Rattazzi; Antonio Ratti; Nanette Ross; Denise Saul; Angela Schimberni; Hannelore Schulhof; Anna Scotti; James Sherwood; Joan Straus; Roberto Tronchetti; Gianni Varasi; Kristen Venable; Robert Venable; Felice Gianani, Membro Onorario.

Collaboratori

Philip Rylands, Deputy Director; Fred Licht, Curatore; Renata Rossani, Assistente Deputy Director; Claudia Rech, Coordinatrice Ufficio Sviluppo e Relazioni Esterne; Laura Micolucci, Contabile; Gabriella Tonegato, Aiuto Contabile; Paul Schwartzbaum, Conservatore; Annarita Fuso, Assistente.

Patrocinatori istituzionali

Regione Veneto, United Technologies Corporation, Montedison Progetto Cultura, Alitalia.

Editor

Maria Cristina Poma

Redazione

Alessandra Sacchi

Valeria Sperti

Segreteria di redazione

Manuela Oggioni

Anna Romanelli

Design

F.G. Confalonieri

Coordinamento tecnico

Studio g.due srl

Traduzione

Clarenza Catullo



Questo volume è stato
stampato nel mese di novembre
1986 dalle Arti Grafiche delle
Venezie di Vicenza, Gruppo
Mondadori, per i "Trustees"
della Fondazione Solomon R.
Guggenheim.
Stampato in Italia

This volume was printed in
November 1986 by Arti
Grafiche delle Venezie,
Vicenza, Gruppo Mondadori,
for the Trustees of The
Solomon R. Guggenheim
Foundation.
Printed in Italy



The Solomon R. Guggenheim Foundation

Arnoldo Mondadori Editore

