

# 原生艺术：

· 界外者艺术起源

· 【瑞士】Lucienne Peiry 著

· 张志伟 译

原生艺术丛书

丛书策划 张天志  
丛书主编 郭海平

ART

BRUT

上海大学出版社

C15059220

# 原生艺术： 界外者艺术起源

【瑞士】Lucienne Peiry 著  
张志伟 译

原生艺术丛书

丛书策划  
丛书主编

张天志  
郭海平

# BRUT

上海大学出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

原生艺术：界外者艺术起源 / (瑞士)佩瑞 (Peiry, L.) 著；

张志伟译. — 上海：上海大学出版社，2015.9

(原生艺术丛书 / 郭海平主编)

ISBN 978-7-5671-1750-1

I. ①原… II. ①佩… ②张… III. ①艺术-研究 IV. ①J

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第156373号

## 原生艺术丛书

丛书策划 张天志 丛书主编 郭海平

责任编辑 刘 岚

装帧设计 施羲雯

技术编辑 金 鑫 章 斐

内封作品：奥古斯特·耐特尔，《不可思议的牧羊人》，约1919年，普林茨霍恩收藏馆，海德堡

Work on the inside cover: Auguste Natterer, *The Miraculous Shepherd*, c. 1919, Prinzhorn Collection, Heidelberg

本书的源起出自1996年的洛桑大学博士论文，题为De la clandestinité à la consécration. Histoire de la collection de l' Art Brut, 1945-1996 (《从隐秘到认可——1945至1996原生艺术收藏史》)。

© ADAGP, Paris, 2001, for all works by Gaston Chaissac, Oscar Dominguez, Jean Dubuffet, Max Ernst, Théo Frey, Paul Klee, Annette Messager, Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely and Gérard Vulliamy.

上海市版权局著作权合同登记图字：09-2015-291

Originally published in French as *L'Art Brut*

© Flammarion, Paris, 1997, 2006, 2010

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced in any form or by any means, electronic, photocopy, information retrieval system, or otherwise, without written permission from Flammarion, SA

87, quai Panhard et Levassor

75647 Paris Cedex 13

ISBN: 9782080115973

# 原生艺术：界外者艺术起源

【瑞士】Lucienne Peiry 著

张志伟 译

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路99号 邮政编码200444)

(<http://shangdapress.com> 发行热线021-66135109 021-66135211 021-66135112)

出版人：郭纯生

上海上大印刷有限公司 各地新华书店经销

开本787x1092 1/16 印张17.75 字数 480 000

2015年9月第1版 2015年9月第1次印刷

印数：1-5 100

ISBN 978-7-5671-1750-1/J · 360

定价：98.00元

Published with the support of the Collection de L'Art Brut, Lausanne.

本书得到了瑞士洛桑市原生艺术收藏馆的支持。

This copy in simplified Chinese can be distributed and sold in PR China

Mainland only, excluding Taiwan, Hong Kong and Macao.

汉语简体版只在中华人民共和国大陆地区发行和销售，不包括台湾地区、香港特别行政区和澳门特别行政区。

Personal website of Lucienne Peiry: [www.notesartbrut.ch](http://www.notesartbrut.ch)

露西安娜·佩瑞个人网页: [www.notesartbrut.ch](http://www.notesartbrut.ch)

感谢以下各方对本书的赞助:

Uli Sigg

SinOptic - Services et études du monde chinois, Gérald BÉROUD   
<http://www.sinoptic.ch/>

Publié avec le soutien de La Ville de Lausanne 

Qingshun Zou Himalaya Bio (Switzerland) SA  
<http://www.himalayabio.ch/>



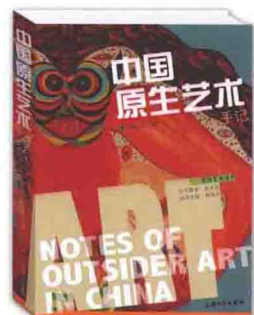
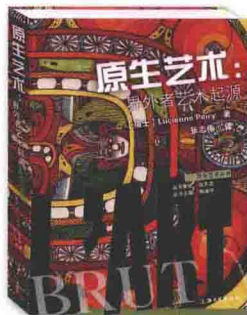
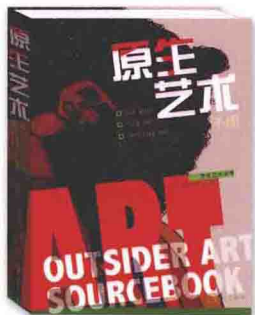
瑞士文化基金会上海办公室

  
prshelvetia

汤一民、汤建梅

南京天成艺术中心

已出版的“原生艺术丛书”：《原生艺术手册》《原生艺术：界外者艺术起源》《中国原生艺术手记》



# 丛书序言一：无名的春天

在世界上，美国、瑞士、澳大利亚以及日本、韩国等很多地方都存在着原生艺术馆，中国却很少有人知道原生艺术的存在，它显得那么遥远而陌生。

今年初，我造访了瑞士洛桑原生艺术博物馆，那些由精神病人、囚徒、流浪汉、通灵者、社会边缘人士创造的作品，爆发出了最原始的生命呐喊，有一种直击灵魂的张力，充满了神秘、抑郁的气氛。我顿时沉醉于这群“小人物”绘制的内心世界里，同时深感作为一名出版人又是一个画家，我有责任更有义务将国外的原生艺术家、原生艺术史引介到中国，给中国的当代艺术带去启发式的创作路径。

原生艺术包括各种类型的作品，素描、彩绘、刺绣、手塑品、小雕像等，其作者多是默默无闻、与职业艺术圈没有关系的人。这些潜意识、非理性的创作给我们留下了宝贵的艺术遗产。但是在国内，与原生艺术相关的书籍可谓凤毛麟角。因此，为了让中国公众全面了解西方原生艺术史，半年多来，我一直与英国原生视觉艺术（Raw Vision）有限公司、瑞士洛桑原生艺术博物馆等公司、机构做着积极的沟通，试图引进《原生艺术手册》、《原生艺术：界外者艺术起源》等一些国外非常知名的原生艺术类书籍的中文版权。这些公司、机构均是全球领先的原生艺术和民间艺术的期刊社、展览馆，多年来一直致力于研究原生艺术，可以说是欧美最权威的原生艺术的阐释者。经过多轮谈判、磋商，第一本国内首次引进中文版权的《原生艺术手册》，已经带着油墨香漂洋过海，正式落户上海大学出版社，这让我倍感欣慰。

当前，西方艺术家对原生艺术的关注、热爱和研究，反映了他们对人类艺术有着更宽广、更深入的理解和感悟。原生艺术是艺术史中不可或缺的重要一环，毫不夸大地说，原生艺术是艺术史中非常重要的一个断裂。今天，这门最早由让·杜布菲提出的艺术，正逐步从艺术史的土壤里被一步一步地挖掘出来，受人正视并得到尊重。

在丰富多彩的艺术类别中，我们发现原生艺术将有助于解决现代人的许多精神问题，如帮助公众重返自己的内心世界，以及重新恢复人与自然固有的天然联系等。原生艺术拒绝陈腐的学院技巧，完全是作者率直而自由的人性表达，也因此我们会在“原生艺术”作品里感受到那么震撼心灵的力量与真实。原生艺术被喻为是当代艺术的一个隐藏面，它对艺术界的影响力可能渗透得比我们想象的还要广、还要远。目前，中国的当代艺术已经步入低谷，内容和形式举步维艰，中国的当代艺术界亟需一种革命性的、兼容并包的文化态度和价值观念，去超越它所固有的内容和形式，实现艺术系统的再创造。《原生艺术手册》的到来正好能一解中国当代艺术之渴，让当代艺术回归到艺术的本源。今天，我们做逆溯式原生艺术史的寻根，往深里去看一看这些作品，以及作品背后蛰居社会底层的渺小个体，让这充满灵性的艺术破除我们束缚已久的思维惯性；让我们不再偏居艺术的一隅，固执地为所谓的学院派高歌赞曲；同时也让我们对这个群体多一些理解和关爱。

爱德华·蒙克、毕加索、马蒂斯都是世界级的杰出艺术家，其作品中无不充满了喷薄而出的爆发力和天马行空的想象力，让人应接不暇、叹为观止。原生艺术作品中也有着这种异乎寻常的想象力，作品通常充满了惊人的视觉冲击力。“原生艺术”一词虽然发轫于欧洲，但这类创作绝不仅仅存在于欧洲。像蒙克这样逃离外部世界，用画笔激烈地对抗乖舛命运的画家，也存在于中国。虽不及蒙克般知名，但是他们的作品里都有一股源源流散出的生命的嘶吼、精神的力量。

周惠明先生被誉为“中国的梵高”，他的绘画体现了处在卑微境况中的个体所升华出来的尊严与光辉，充满了人性的挣扎与呼唤。如周惠明先生一样默默无闻的原生艺术群体，还有吴美飞、李昌胜等。他们常常存在于最不为人所注意的某一社会层面里，等着“伯乐”去主动寻找。从政府层面说，在对待精神病人艺术、弱势群体艺术时，不应只停留在慈善层面，而应该更主动地去理解他们、关怀他们，深层次地认识他们，从而消除公众对精神病人、弱势群体的歧视，让原生艺术的价值得到应有的尊重，让他们艺术中的闪光点成为其自食其力的支点。从艺术层面来说，这些艺术者远比国内盲目热炒起来的所谓的“艺术名家”更有创造性、思想性，他们的绘画完全是自由透明的精神世界的表达，远比那些穿凿附会、争名逐

利的伪艺术家更高尚、更纯洁、更有艺术价值!

2010年11月18日,由郭海平先生和曾丽华女士共同创办的南京原形艺术中心的正式成立,标志着一个被长期忽略和遮蔽的精神原形从此开始进入中国公众的视野,公众将有机会通过精神病人的作品领略到许多人的精神真相。郭海平先生不仅在南京成立了中国第一家非营利的原生艺术专业机构,受到社会的广泛关注与支持,而且是中国最早挖掘原生艺术和推动中国原生艺术发展的艺术家。2007年他与一名医生合著的《癫狂艺术》在中国产生很大影响,这也是中国第一本介绍国内原生艺术的专著。十多年来,郭海平先生一直从事于原生艺术研究,被世界艺术机构广泛认可,他被媒体称为“中国的杜布菲”、“中国原生艺术之父”。

上海大学出版社有幸请到了郭海平先生担任“原生艺术丛书”的主编。我想,这主要有赖于上海大学出版社多年来始终对艺术类图书的重视和耕耘,现已出版了如《当代艺术问答》《现代艺术与前卫:克莱门特·格林伯格批评理论的接口》《100李山》《物性:2011上海当代艺术邀请展》《周惠明意识速写》等一大批当代艺术类图书,不仅在市场上具有较高的知名度,同时对艺术具有较为开放、超前的理解力。目前上海大学出版社已经具备了在艺术图书出版领域里外向型、更高层次的发展要求。从上海大学出版社所处的地理位置来说,上海作为一个开放的国际化大都市,其海纳百川的城市精神给了原生艺术群体发展的经济条件和观念态度。我们希望“原生艺术丛书”的引入,可以为想要全面了解原生艺术的国内学者、艺术爱好者,提供一套具有系统性、权威性、可读性的专业书籍。

王国维直言:“中西二学,盛则俱盛,衰则俱衰,风气既开,互相推助。”在经济全球化和文化趋同的当今世界,时代呼唤原生艺术,原生艺术更是经济、文化发展的需要,我们引进“原生艺术丛书”,意在透过该套书籍,折射出国外原生艺术界的历史面貌和当代进展,并反映它存在的意义和价值,进而实现“他山之石,可以攻玉”的目标。

令人宽慰的是,这套丛书即将陆续付梓。我们希望,这些不为人在意的无名艺术家,以及他们无名的作品,可以迎来真正的春天。我谨代表“原生艺术丛书”的作者、编译者、出版发行者,向所有给予帮助和支持的朋友表示衷心感谢!向关心、关爱原生艺术的读者和艺术爱好者们致以诚挚敬意!

是为序。

上海大学出版社副社长、艺术总监  
张天志

## 丛书序言二：迟到的艺术

从我拿起画笔那天开始，就对艺术与人心灵之间的神秘联系充满好奇，如艺术为什么会具有不可思议的吸引力，它为什么能增强人的精神力量，等等。为了获得这些问题的答案，1989年我在南京青少年心理咨询中心成立了艺术分析部，特邀请医学、心理学、艺术等方面的专家共同探讨艺术作用于人心灵的机制。但由于受到当时许多条件的限制，我不得不在四年后放弃这个项目而选择去做了自由的艺术家的，希望在具体的艺术实践中去更多地体验和感受艺术对人心灵的那份关照。

2006年我获得了一次进入精神病院研究精神病人自由艺术创作的机会，当我第一次面对未曾受过任何艺术训练的精神病人创作出的一系列作品时，大脑的思维竟出现如同短路般的空白，就在那一瞬间，身心却感受到了一种前所未有的冲击，这是一种震撼，这种震撼让我的身心获得了超越，而这一切是事前不曾预料到的。正是在精神病院里三个月的体验让我对艺术、精神、自然和社会的认识发生了根本性的改变，从那时开始，我的生命便进入一个全新的发展轨迹。

2010年8月，在朋友曾丽华女士的资助下，我们成立了国内第一家关注精神病人原生艺术的南京原形艺术中心。也就在艺术中心成立后不久，我在网络上看到画家周惠明精神分裂前后不同的绘画作品，他是一位自学者，出院前作品的压抑和出院后作品的自由奔放给我留下了深刻的印象。我希望联系上周惠明，很快便联系上了一直关注原生艺术并长期支持周惠明的上海大学出版社副社长张天志，张天志向我展示了他收集整理的周惠明几十年的艺术资料，这让我感到十分惊讶，顿时对张天志肃然起敬，因为我没想到在中国会有人对周惠明这样十分边缘的艺术家如此重视。

周惠明的作品虽然不属于那类不曾受过外界艺术经验影响的原生艺术家，但他的作品在精神分裂前后的变化却让我对他产生浓厚的兴趣。我对张天志说，周惠明的作品是帮助中国公众进入原生艺术世界和非理性精神世界的一把钥匙，正如梵高在西方艺术历史中所发挥过的积极作用。在与张天志交往中，我向他推荐了一批西方著名的原生艺术著作和画册，希望上海大学出版社能将之引进中国，张天志非常欣赏这些原生艺术书籍，我们一致认为，它们的翻译出版不仅可以填补中国这一领域的空白，更重要的是它们可以为中国人打开一扇通向新异的精神世界的大门。

2012年3月，荷兰国家精神病博物馆给我写信，希望在中国举办“第四届‘癫狂与艺术’节”和“梵高是天才还是疯子？”的主题展，我将这一消息通知了张天志，这时我们都意识到出版“原生艺术丛书”一定会有助于中国公众更好地参与这一艺术节，同时也有助于公众更深入地欣赏梵高这一类艺术家，因为精神病人艺术恰恰是原生艺术中最重要的组成部分，而中国公众对这一切却十分陌生。

“原生艺术”（Art Brut）是法国艺术家杜布菲在第二次世界大战后首创的概念，一次参观精神医院的经历促使他在推动原生艺术的历程中持续付出了数十年的努力。不过，在杜布菲提出“原生艺术”概念之前的1864年，意大利著名人类学、精神病学家凯撒·龙勃罗梭著写的《天才与疯狂》（*Genio e Follia*）首次出版，三十年发行了六种版本，该书中阐述的艺术天才观念在西方产生广泛影响。第一次世界大战后，欧洲前卫艺术家们开始对精神病人自发创作的艺术产生浓厚兴趣，瑞士精神科医生沃尔特·莫根塔勒在1921年出版的《一个精神病艺术家》（*Ein Geisteskranker als Künstler*）和德国精神科医生（有艺术史专业学习背景）汉斯·普林茨霍恩在1922年出版的《精神病人艺术作品选》（*Bildnerie der Geisteskranken*）已成为当时先锋艺术家们争相传阅的读物，先锋艺术家们在那个特殊的年代纷纷从精神病人艺术、原始艺术和民间自由艺术中获取灵感，也正是在这些“外力”的推动下他们实现了对传统艺术的超越。所以说杜布菲在二战后积极推动原生艺术发展并非偶然，它应当是现代人在现代文明冲突中寻求出路的必然选择。当然，艺术界的这些追求在西方并不是一个孤立现象，尼采、柏格森、弗洛伊德、雅斯贝斯、荣格等一批精神病学家、思想家们的贡献是功不可没的，大家的共同努力为人们认识原生艺术增添了更多的视角。

什么是原生艺术？杜布菲认为没有受过文化艺术熏陶的精神病患者，囚徒、通灵者、社会边缘化人

士、自学者或被文化排斥在外的人自发创作的艺术都可以纳入原生艺术行列，他们创作的主题、选材、表现方式不受到任何古典或流行艺术的干扰，完全是发自内心的。当然，杜布菲对原生艺术的解释也做过多次调整。但对于中国公众和艺术家而言，什么是原生艺术至今仍是一个非常模糊的概念，至于这类艺术对于中国公众和艺术的发展具有何等重要的意义就更是少有人问津。之所以出现这种现象，我以为这与中国传统文化一直过分强调以世俗社会为中心有着直接的关系，在中国人习惯性的思维中，个人必须无条件服从社会，不加掩饰的内心自由表现对于社会是一种危险，离开了传承就无所谓艺术，等等，正如我们在今天仍常听到的“美就是善，善就是美”。正因为如此，以“真为美”的原生艺术在中国不被理解，甚至受到不同程度的排斥也就不足为奇。

我们不能否认，文化艺术观念的更新不可能那么迅速，所以，我们并不奢望一套丛书、一届艺术节就可以改变延续了几千年的文化观念，但我们相信在中国人内心深处始终都蕴藏着一种渴望摆脱各种定式束缚的潜能，这一潜能一旦被激发，灵光便会立刻呈现。而原生艺术的价值恰恰就在于有可能激活我们沉睡已久的潜能，并让我们在面朝大海时获得春暖花开的体验。从文化艺术发展的角度看，原生艺术正是文化艺术得以生存和发展的根，离开了这个根，文化艺术的生存发展不可避免地将会出现萎缩和变异。对此，西方艺术发展的历史已向我们证明了这一点，即当他们的传统文化艺术难以应对现代文明诸多严峻挑战的时刻，原生艺术则为他们输送了不可或缺的养分，我们甚至可以说没有原生艺术的推动就不可能有西方现代艺术的繁荣。

上海大学出版社在今天出版这套“原生艺术丛书”，这对于中国公众和艺术家而言虽然是一份迟到的礼物，但我们依然相信这份迟到的礼物仍将对推动中国文化艺术的发展和拓展中国人精神自由的空间产生广泛深远的影响。张天志说：“促进中国原生艺术的发展是上海大学出版社的一个重要使命。”在此，我们衷心祝愿这套丛书能够对推动中国原生艺术的发展发挥积极的作用，同时，也祝愿上海大学出版社在今后的历程中得到更多读者的支持与喜爱。

南京原形艺术中心艺术总监  
郭海平



# 序 言

在《创建帝国的人们》（*Les Bâtisseurs d'Empire*）中，鲍里斯·维昂（Boris Vian）描绘了一个阴暗的幻想：“施默茨”，一个沉默不语的怪物，在一个资产阶级家庭的公寓中萌生滋长，而这个家庭故意躲避它，并且继续他们的生活，就好像它不在那里。原生艺术就是意外出现在艺术界最前沿的“施默茨”（schmürz），虽然它是时下的一大热议话题，不过知名艺术家们根本不想对其有所了解。20世纪的艺术学家们确认并非常庆幸自己受到了非洲和大洋洲艺术家的影响。然而，为什么他们会选择对这种处于同一世界的带有病理特征的外来之物保持沉默呢，而且马塞尔·瑞哈（Marcel Réja）和汉斯·普林茨霍恩（Hans Prinzhorn）分别在1907年和1922年出版的配有插图的著作中全方位介绍了它？安德烈·布勒东（André Breton）虽然乐于接受所有的精神错乱形式，但也致力于把“疯子的艺术”归入特殊的类别，充分体现了他对艺术的歧视；因此，他与杜布菲分道扬镳。如果没有他们，阿道夫·渥夫利（Adolf Wölfli）、奥古斯丁·勒萨热（Augustin Lesage）或阿萝伊姿（Aloïse）的名字要多久才会出现在20世纪的艺术史中呢？就算是马尔罗（André Malraux），第一个为他们撞开“没有墙壁的博物馆”大门的人之一，也只是自居于“匿名”的姓名标签，并以高人一等的姿态在阿萝伊姿、奥托·斯塔斯（Otto Stuss）和纪尧姆·普约勒（Guillaume Pujolle）的作品旁加上标题“精神病人绘画”而已。

不过说到底，将先锋派艺术家和精神病人作品并列起来的是在1937年由第三帝国宣传部长约瑟夫·戈培尔（Joseph Goebbels）唆使举办的“退化的艺术”（*Entartete Kunst*）展。这的确非常荒谬。戈培尔无耻地将基尔希纳（Ernst Ludwig Kirchner）、诺尔德（Emil Nolde）、科柯施卡（Oscar Kokoschka）、夏加尔（Marc Chagall）和康定斯基（Wassily Kandinsky）等艺术家的作品与普林茨霍恩医生在海德堡精神病院收集的精神病人作品混合在一块，显然是要说服公众“犹太-布尔什维克”艺术已经腐化至极。随着时间的推移，渐渐清晰的是，由具有某种消极直觉和有点种族过敏的戈培尔整理起来的是真正的创新艺术集。不过时至今日，我们是否已经消除对原生艺术的偏见了呢？美国博物馆的策展人们已经在艰难地尝试重现这一展览——这次是为了捍卫现代艺术——不管将普林茨霍恩的收藏融入在内是多么容易，他们还是谨慎地将之排斥在外，就好像这些作品仍保留着腐化整场展览的力量。这些策展人将卡尔·布伦德尔（Karl Brendel）、保罗·格什（Paul Goesch）和弗朗茨·波尔（Franz Pohl）遗弃在精神病隔离区，似乎与戈培尔持同样的看法。这真具讽刺意味。

与沉默的艺术史学家相反，社会学家皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）在思考原生艺术方面值得赞许。在《艺术规则》（*Les Règles de l'art*）第342页中，他简短地评论了原生艺术，尽管仍具有抵触与纯理论的特点，不过在社会文化背景下的知识分子在对待任何陌生的表现形式时都会作出这样的反应。他想表达的是，没有受过任何教化的原生艺术与“文化”这个特别的东西关系十分密切——据说它是从文化中解放出来的。原生艺术亦是文化现象，只不过这是一种反常的文化视角；原生艺术的影响是一种投影，是由于彻底的曲解而产生的幻象。然而这不就是布尔迪厄所构想的预料之中的结局吗？这难道不是重复累赘的叙述吗？如果有人同意无矛盾的必要条件——马克思主义思想家会诧异——他就应该挑战马克思主义本身，因为马克思主义是在资产阶级背景下酝酿而成的理论，或者心理分析学，因为它的创造者并没有受过心理分析治疗，或者接触过尼采的思想，因为它是基于“一个字就已经是一种预判”的论断。除了运用到艺术上，形式逻辑永远不会表现出它的不一致。恩格斯会说，布丁好坏一吃便知；原生艺术的好坏一看便知，也表明矛盾就包含在象征性的创作原则之中。布尔迪厄似乎是从伦理或政治角度谴责文化资本的世袭传承的；事实上，他尤其抨击那些胆敢违反艺术创作定律或“艺术规则”的人；可以说，他从马克思主义转移到了自我崇拜的列宁主义。

必须注意的是，经典文化——布尔迪厄考虑的唯一因素——并没有创造原生艺术，而是竭力将原生艺术保持在了原始的地下。原生艺术的创造者是不合规矩的艺术家，是没有职业操守的工作者，是渴望成为文盲的知识分子，是不合逻辑的教授，是双重间谍，是文化边界上的机灵走私犯，正如马克思在资产阶级

意识形态方面的努力，弗洛伊德在意识方面的所为，乃至尼采在语言代码方面的付出。顺便说一句，杜布菲的目的根本不是确立原生艺术或最终为它在视觉艺术的万神殿里挤出一席之地，抑或是纠正不公平的行为。他的目的是向艺术品味的权威挑战，艺术品味决定了艺术史及其等级，成就并损毁了艺术家的声望，在今日更是达到了史无前例的专制。在幻想的当代艺术博物馆内，艺术品味让人对它微不足道的罗马主教和商业中心引以为豪，这不过是在吹嘘自己得到了小众的接受与认可的批准而已。

既然刚出现时保密措施很好地保护了它，让它远离了所有语言交际、意识形态和商业上的妥协，那么退回到秘密的阴影中会不会更好呢？您将要读到的历史表明杜布菲做得正好相反，甚至将它从秘密之中提升到了公共空间——就是说从德劳因画廊（Galerie Drouin）的地下室到1967年装饰艺术博物馆（Musée des Arts Decoratifs）的重要展览，及最后原生艺术自己的博物馆。

这是不是意味着一开始受到质疑的原生艺术以更谨慎的形式重新露面了呢？真相是，只有一条道路通向罗马，那就是妥协；保密和公开是原生艺术相反的两极。杜布菲开创原生艺术收藏馆的动机来自其与文化开战的渴望，而非要创立一个开放的领域。至于公开这些收藏品所导致的对文化“侵占”行为的再次怀疑，只须在博物馆或艺术出版物中对这些机构所具有的至高无上的文化融合力量大加赞美，就可以把大众蒙蔽过去。这些唾弃名望、排斥商业化以及嘲笑专家看法——以及因此而创作毫不隐晦的作品——的艺术家们怎么能不质疑一种精确地按照三个参数而进行评价的宣传制度呢？将原生艺术放入博物馆的行为并不意味着文化对原生艺术的侵占，而是意味着博物馆内的创作危机。这种不一致在博物馆内得到了充分共振，反映出当代艺术存在的危机。赋予自己的博物馆以这种独一无二的“粗劣艺术”，按照艺术规则（不管皮埃尔·布尔迪厄同意与否）管理这个博物馆，以及采用和其他领域一样的历史注释和一丝不苟的文件记录，这些都是蔑视的行为。我们如何才能停止将“施默茨”传入文化殿堂呢？

米歇尔·代弗兹（Michel Thévoz）

## 致 谢

没有大家的帮助，我不可能完成这本书。我要特别感谢Michel Thévoz和Geneviève Roulin，瑞士洛桑市原生艺术收藏馆前任馆长和助理馆长。

很多与原生艺术探索相关的人为我提供了见证：我想要感谢巴黎博物馆馆长Slavko Kopac（已故）；让·杜布菲基金会主任 Armande de Trentinian；原生艺术收藏馆咨询理事会主席 Jacques Dauchez；Jacqueline Porret-Forel 医生，Alfred Bader 医生，Gaston Ferdière 医生（已故）和Pierre Maunoury 医生；还有Jacques Berne, Pierre Bettencourt, Roger Cardinal, Ignacio Carles-Tolrà, Laurent Danchin, Robert Dauchez（已故），Philippe Dereux, Robert Doisneau（已故），Michèle Edelmann, Jean-Paul Ledeur, François Mathey（已故），Jean-Christophe de Tavel 和 Jacqueline Voulet。我得到了以下机构负责人的热情接待和协助：巴黎让·杜布菲基金会、巴黎Jacques Doucet 文学图书馆、位于洛桑的瑞士法语文学研究中心、日内瓦人类学博物馆、位于South Hampton的Alfonso Ossorio基金会，以及来自Caroline Bourbonnais, Pierre Chave, Anne Ferdière, Regina Irman, Madeleine Lommel 和 Rolf Röthlisberger 的帮助。

本研究感谢以下各位人士的热情友好的支持：Jean-Pierre Amann, Stéphanie Bédard, Catherine Raemi-Berthod, Claudia Carl, Alain Corbaz, Viviane Courbat, Nicolas Crispini, Mario del Curto, Anne-Hélène Darbellay, Anne-Lise Delacrétaç, Nicole Gaillard, Esther González Martínez, Marilou and Jean-Pierre Herren, Olivier Laffely, Pierre-André Lienhard, Sarah Lombardi, Daniel Maggetti, Pascale Marini, Véronique Mauron, François Menoud, Vincent Monod, Silviane Pittet, Félix Rodriguez, Thomas Röske, François Rossel, Simone Schmickl, Laurent Schweizer, Christine Sylvestre, Madeleine Teuscher, Else and Hans Tillmanns, Michel Veyre, Gilles Weber, Bernard Wyder, Anic Zanzi, 以及全体博物馆工作人员。我要特别感谢Roland Tillmanns, 他的参与、关注和支持都是无比珍贵的。

本书得到了来自以下各机构的支持：原生艺术收藏馆、人类进步基金会、国家科学研究基金、洛桑文化事务办、洛桑大学及建立450周年基金、沃州大学组织、由Burrus S.A.公司赞助的“青年研究者”奖学金，以及瑞士法语区广播台。此外，我必须感谢画廊所有者和收藏者们，他们允许我无偿地复制藏品。

# 前言

从1945年的秘密出现和定义，到20世纪末的确立，原生艺术在当代艺术史和社会史上占据着重要地位。为理解目前它在文化和美学价值观的扩散中所起作用的重要性，我们必须研究它的历史。它的历史里充满了里程碑与重要事件。原生艺术年表阐明了它的意义与颠覆性的力量。

到目前为止，原生艺术收藏馆的复杂历史仍极少得到研究。除罗杰·卡迪纳尔（Roger Cardinal）、米歇尔·代弗兹（Michel Thévoz）、劳伦·当尚（Laurent Danchin）和约翰·梅泽尔斯（John Maizels）的缜密研究外，一直以来，它只是百科全书的短文或论文中提到的一些年代或事实。虽然这一话题已经产生了一些发人深思的见解，但是其基础工作远未完成。我的学士论文针对意大利原生艺术家乔瓦尼·巴蒂斯塔·波德斯塔（Giovanni Battista Podestà）展开研究，在这一过程中，我逐渐熟悉了这些调查的类型。我到处旅行，去寻找投身原生艺术的人士：首个收藏品管理者Slavko Kopac，贡献著作与资料的医生Jacqueline Porret-Forel，Gaston Ferdière和Alfred Bader，合作者和探路者Michèle Edelmann和Jean-Paul Ledeur，摄影师Robert Doisneau，“秘密”访客François Mathey和Pierre Bettencourt，原生艺术家Ignacio Carles-Tolrà和Philippe Dereux，还有让·杜布菲的挚友Armande de Trentinian，Jacques Berne，Robert和Jacques Dauchez。本故事的主角们献出了他们对原生艺术的见证，好让我深入地回顾原生艺术的世界。他们的话语成为我最初的档案，更证明是我必不可少的研究素材。在此基础之上，本书还添加了原生艺术协会保存的珍贵文件，以及其他各种机构所持有的文档。我的旅行经常让我回想起瑞士洛桑的原生艺术收藏馆。这是一个特许的研究圣地，可随手查阅原生艺术作品和文件。我的大部分研究都是在这里开展的。

随着我的研究成果逐渐丰富，我最初在米歇尔·代弗兹激励下实施的研究虽然仍是一项历史研究，却也拥有了比原来更开阔的视野。原生艺术的许多方面被视为创新。由于原生艺术是首次得到研究，因此出现了许多偏见，需要作出一些抉择。此外，这一探索的大部分事件刚发生不久。事件的同时代性只能让我拥有相对的历史距离感，但能更透彻地观察艺术现在的状态。

如果原生艺术没有对我产生某种情感与心智上的刺激，我就不会开展这项研究。让·杜布菲的美学和哲学主张改变了我对艺术的看法。他对这些边缘作品的敏锐直觉，他的慧眼以及投入的无穷精力给我留下了深刻印象。尽管如此，我不完全支持杜布菲的极端理论；某些理论点——例如对“文化”产物的排斥以及对原生艺术家纯洁性的强调——曾在特定背景下提出，但现在已经不再具有因持异议而产生的价值。然而在原生艺术出现后的60年时间里，它还是保留了所有的相关性。即使是在今天，也不能因为它的创作者们所表现出的令人不安的自主力量而对原生艺术视而不见，这就是破裂的存在与艺术，这就是仍具有影响力的渥夫利、阿萝伊姿和穆勒对“另类世界”的想象。他们的象征世界让我们沉浸于奇特的诗意国度的中心，我们感到紧张激烈，身心振奋。

# 原生艺术： 界外者艺术起源

L'Art Brut

# 目 录

## Contents

前言	1
FOREWORD	
第一章 另类世界	1
Chapter 1 THE OTHER AND THE ELSEWHERE	
第二章 原生艺术的第一次探险	20
Chapter 2 THE FIRST ART BRUT VENTURE	
第三章 美国纽约和法国旺斯	72
Chapter 3 NEW YORK AND VENCE	
第四章 原生艺术协会的重生	91
Chapter 4 THE REBIRTH OF THE COMPAGNIE DE L'ART BRUT	
第五章 反博物馆	138
Chapter 5 AN ANTIMUSEUM	
第六章 关系与影响	176
Chapter 6 AFFINITIES AND INFLUENCES	
结语	204
CONCLUSION	
附录	206
APPENDICES	
注释 NOTES	206
人物传记 BIOGRAPHIES	230
参考书目 BIBLIOGRAPHY	248
人名译名对照表 NAME TRANSLATION REFERENCE	264

# 第一章 另类世界

## Chapter 1 THE OTHER AND THE ELSEWHERE

### 原生艺术的出现

1945年夏天，让·杜布菲（Jean Dubuffet）在进行某项研究的同时开始寻找边缘艺术作品。他在寻找一种真正的、匿名的艺术。这种艺术还没有名字，他还没有想出该怎么为它下定义。在瑞士和法国的旅途中，杜布菲创造了“原生艺术”（Art Brut）这一概念。同年7月，杜布菲正式提出了这一术语<sup>[1]</sup>。因此对原生艺术的研究和发掘走在了原生艺术理论的前面，而杜布菲也在个人信念的引领下进行着探索。这似乎是一场赌注；初期的名词解释非常模糊，完全是凭直觉下的定义。

尽管如此，一从瑞士返回，杜布菲便开始尝试定义原生艺术：“原生艺术是指由默默无闻的人、疯子创作的素描、油画等所有艺术形式。它们源于自发的冲动，受到幻想、甚至精神错乱的驱使，远离常规的传统艺术。”<sup>[2]</sup>他接着阐述观点：“原生艺术作品包括各种油画、素描、雕塑、小雕像等艺术作品，与人们在博物馆、沙龙和画廊看到的艺术模仿完全无关（或者说尽可能地少）；相反，它们呼唤着人性的本源和最自然、最个性的表达；原生艺术家从不考虑规则和主流，完全从他自己的本能和灵感中获得创作的能量（创新和表达方式）。”<sup>[3]</sup>这个定义虽然已经包含了原生艺术概念的基本要素，但仍非常笼统，并没有呈现出艺术理论应具有的各种因素。这些就只能留到此后几年，通过这位原生艺术的探险家、收藏家和评论家的发现和研究所进行阐述和完善了。事实证明，杜布菲的探险事业在初期备受争议，难以得到支持。原生艺术的探险对杜布菲来说是一场真正的挑战。社会学家皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）直接抨击原生艺术的概念。他认为原生艺术是“一种‘自然艺术’，只有在最精细的‘霸道’法令面前才存在”。对他来说，这些作品“只不过是艺术圈……制造的‘眼睛’的幻象，是人为强加进艺术史的”<sup>[4]</sup>。

然而这些作品及其作者的特殊性证明原生艺术的确存在。每位作者都是自学成才的边缘人。他们创造出一种新的主题、象征形式、风格和技



让·杜布菲，1943年  
让·杜布菲基金会，巴黎

法，表现出明显的独创性。他们每个人都孤独、秘密、匿名地创作着，在纸上写满了私人日记。原生艺术家心中没有特定的观众，不渴求公众的认可。原生艺术家没有意识到自己正在进行创作：他的作品产生于制度化的体系之外。因此原生艺术是一个复杂的集合体，每个部分对应着一个独特的审美观。我们无法将这些作者同一场运动或一般艺术潮流的成员相提并论，他们没有共同的立场和主张，无法团结在一起进行集体性的行动。原生艺术是一种意识形态现象。

原生艺术无法通过定义来显示自己的存在。为了引起公众的注意，它需要得到第三方的支持：只有对艺术世界全面了解的人才能够对与官方主流文化出现断裂的原生艺术进行评论。一个有教养的人揭示了原生艺术的存在，并发现了鉴

定和欣赏其非凡品质及独特差异的方法。让·杜布菲的原生艺术协会命名、收藏、展览和阐述这类作品的边缘、秘密形式的特殊性。他担任着真正的美学催化剂的角色。于是，原生艺术成为了艺术史中的双重异端：1945年首次使用“原生艺术”这个名词时，原生艺术的概念还未出现、定义仍未完善；概念在作品之后出现。时间顺序上的双重错误与原生艺术的独特概念有着内在的联系。它构成了西方文化断裂的首个标志。

## 先驱者迹象

原生艺术的宗谱研究必定是臆测的，因为过去保留下来的东西很少：没有保存任何艺术评论和报道，19世纪末之前的原生艺术作品也没有幸存下来。另一方面，组成原生艺术的各个独立审美观阻碍了人们对它进行图像学、肖像学、形式和风格方面的分析。研究者不得不通过推测和揣摩开展研究。所以原生艺术系谱的不可确定性是必然的。

纵观历史，特殊的艺术家在公认的规则之外发展出了多种表达自我的方式。引人注目的有意大利博马尔佐（Bomarzo）的奇妙公园、博斯（Bosch）的梦幻舞台、阿奇姆博多（Arcimboldo）的畸形脑袋，甚至是戈雅（Goya）的精神错乱的作品，因为它们都超越了熟知的规则，表现出一种破格与创新。原生艺术拥有着数量庞大的潜在先驱者。聚焦20世纪，一个更实质性的努力让各种重要潮流的显现成为可能，这些潮流的发展与原生艺术的出现和发展密切相关。然而回顾19世纪，只有不多的小型边缘运动可以被称之为先导。1800年前后，大胡子派（the Barbus circle）——一群来自雅克·路易斯·大卫（Jacques Louis David）工作室的年轻画家——排斥学术界，通过边缘性的生活方式和古怪的打扮来彰显自己。1882年，在同样的反叛精神指引下，由朱尔斯·利维（Jules Lévy）带领的一群异端分子通过举办“一场由不知道怎么绘画的人创作的画展”的独特方式突然出现在公众面前。他们的口号是“去死吧，规则！”<sup>[5]</sup>他们提倡不需要艺术天赋，拒绝讨论自己的作品，表现出一种满不在乎和挑衅的精神姿态。

然而更确切地说，原生艺术概念的出现与20世纪初的艺术革命有关。对原始主义的关注可以追溯至16世纪以及“高尚的野蛮人”神话。1900

年前后，原始主义席卷欧洲，彻底改变了人们的思考和审美方式。艺术家们感到自己迫切需要从传统束缚中解脱出来，到处寻找新的价值观和定位。对相异性的寻觅如万花筒般展开：德拉克洛瓦（Delacroix）回到东部寻找理想中的野蛮与高雅，高更（Gauguin）爱上了南洋的壮丽，毕加索（Picasso）为奇异的部落作品神魂颠倒，康定斯基（Kandinsky）惊叹于民间艺术家们的雕刻。事实证明，异国情调、原始艺术和民间作品为艺术家们解放自我提供了不同来源，而且卓有成效。有些艺术家转向另类的不同的极端，有些艺术家转而重新关注优秀的儿童艺术、通灵艺术和精神病人艺术。这些流行一时的狂热在原生艺术史中具有重大意义。

## 儿童涂鸦

“以某个普通小学生为例。他在练习簿边角画的小人已经非常生动，极具表现力。于是我们让他去美术学校进一步培养才能；很快，随着他画功的进步，相比较那些随意画在练习簿边角上的小人，他在白纸上仔细绘成的图案将会丢失之前那种重要的朝气蓬勃的表现力或用意，同时在他仔细模仿出来的逼真中将永远无法回归这种表现力或用意。”<sup>[6]</sup>对儿童艺术展开首次研究的60年前，罗多尔夫·托普弗（Rodolphe Töpffer）曾将敏锐的目光投向了“小学生”的作品。在1848年出版的《一位日内瓦画家的思考和闲谈》（*Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*）中，他花费数章探讨了这些素描，而且他是首位认识到这些绘画创作中所体现出来的一种价值典范的人：“第一个真正的艺术诞生了，虽然仍是胚芽状态，但至少在这些小家伙身上，艺术已经不再残缺。”<sup>[7]</sup>托普弗的想法在当时是非常大胆的，尤其是其中的一个想法让他成为了原生艺术的前驱：没有参加任何美术学习或训练的儿童没有模仿的意愿，不会盲目抄袭，会画出纯真无邪的绘画。他们绘画的手只会听从自己的思想<sup>[8]</sup>。

20世纪初，许多先锋派画家也逐渐关注儿童作品<sup>[9]</sup>。他们认为儿童作品是一种纯粹的表现形式，其中原始、真正的创作力量在起作用。因此，恩斯特·路德维格·基尔希纳（Ernst Ludwig Kirchner）选择了他的在成熟作品旁摆放早期绘画，而保罗·克利（Paul Klee）则在





保罗·克利，《饥饿的年轻女孩》，1939年  
纸、蛋彩画，26.9厘米×21.3厘米  
瑞士，私人收藏品

整理作品全集时收录了约20件自己孩童时期的作品。这类作品组合类型成为了艺术家们创造力的丰富来源；艺术家们开始建立藏馆收集儿童作品，例如，表现主义艺术家加布里尔·芒特（Gabriele Münter）于1908年在慕尼黑建立的收藏馆，他从儿童艺术的收藏中获取灵感。四年后，瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）和弗朗茨·马克（Franz Marc）掠夺了这个收藏馆，在著名的《青骑士》年鉴中翻印了许多儿童绘画，同时刊登的还有他们自己的以及毕加索、布拉克（Braque）等艺术家的作品。年鉴中还包含民间艺术作品、部落作品以及稚拙绘画。所有这些艺术作品都被一视同仁，没有任何性质上的等级划分。他们通过将边缘作品——包括那些儿童的——提升到艺术的水准、赋予它们真正的美学地位，在文化中引入了一种全新的价值。康定斯基写道，通过儿童的眼睛观察世界的能力让青年画家发现“物体内部的声音……儿童身上有一种无意识的力量在起作用，这种力量将儿童作品上升到与成人作品同样的水平（有时候更高）”

……像孩子一样毕生创作的艺术家……通常比其他人更容易成功接触到物体内部的和谐”<sup>[10]</sup>。各种团体的成员——慕尼黑派、野兽派和桥社尝试着这种表现风格，采用了简化的形式、鲜艳的色彩，放弃了微妙的技法以及扭曲的视角<sup>[11]</sup>。

与此同时，一位重要人物站了出来：保罗·克利。无疑，自他创作生涯开始以来，这位艺术家最积极关注儿童绘画。和一些同代人一样，他希望重获未受教育时天生的艺术才能：“我想要获得新生，可以对欧洲一无所知，不了解诗人和潮流，几乎成为一个原始人。”<sup>[12]</sup> 23岁时他如是称。克利认为新世界的发展源自对压抑感觉的探索：“因为这些是艺术的最早开端，正如人们经常在民族志收藏馆或家中的育儿室内发现的那样。不要觉得可笑，读者！儿童也有艺术才能，他们也有艺术智慧！他们越无知，他们的例子就越能给我们启发；我们必须保护他们从小远离堕落的影响。类似的现象也出现在精神病人的作品中；虽然通常如此，但在这里，孩子般的行为和疯狂都不是侮辱性的话语。当它开始改造今天的艺术时，我们必须严肃看待这个现象，比任何公共画廊都要更严肃。”<sup>[13]</sup>

保罗·克利查阅了这些作品的科学研究，这些作品在当时引起了许多知识分子的巨大兴趣：事实上，民族学家、医生和史学家证实了儿童绘画、部落作品和精神病人作品之间的众多联系。略观19世纪，这种理论包含着一个隐含的思想，即这三类作品拥有类似的概念和思想；人类将会进行心理与文化的进化，而开端则是儿童、原始人和精神病人的并列<sup>[14]</sup>。克利反对这种进化论，以及有关儿童艺术作品的教学研究。专家们吹毛求疵地认为儿童绘画源于他们截然不同的两个表达阶段，从“消极”、简扼的初始阶段到“积极”、娴熟的模仿阶段<sup>[15]</sup>。克利的观点正好相反。先于学习和训练出现的作品正是克利所要追寻的，因为对克利来说它们是最丰富多彩，最具独创性的。它们折射出概念上的抽象性和艺术上的自发性，仍未受到任何影响，纯真无邪，没有“堕落”；绘画中的表现力在此达到了顶点。克利很肯定地察觉到儿童绘画是灵感解放的来源。

保罗·克利开始慎重地利用幼儿采用的自然方法——线状的风格、重复的图形、歪曲的结构。至少可以说这是自相矛盾的冒险行为，因为