

原生艺术

手册

- ART BRUT
- FOLK ART
- OUTSIDER ART

【英】John Maizels 编著
郭梅 沈颖 译

原生艺术丛书

丛书主编 郭海平

OUTSIDER ART
SOURCEBOOK

上海大学出版社

原生艺术

手册

■ ART BRUT

■ FOLK ART

■ OUTSIDER ART

【英】John Maizels 编著
郭梅 沈颖 译

原生艺术丛书

丛书主编 郭海平

OUTSIDER ART
SOURCEBOOK



上海大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

原生艺术手册 / (英)约翰·梅泽尔斯(Maizels, J.)编著;
郭梅, 沈颖译. — 上海: 上海大学出版社, 2013.1
(原生艺术丛书)

ISBN 978-7-81118-338-2

I. ①原… II. ①梅… ②郭… ③沈… III. ①西方艺术—手册 IV. ①J-62

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第295291号

原生艺术丛书

丛书策划 张天志 丛书主编 郭海平

版权联络 徐丽华 刘 岚

责任编辑 刘 岚 陈 强

装帧设计 施羲雯

技术编辑 金 鑫 章 斐

原生艺术手册

[英] 约翰·梅泽尔斯

郭 梅 沈 颖 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787×1092 1/16 印张18.75 字数 200 000

2013年1月第1版 2013年1月第1次印刷

印数: 1-5 100

ISBN 978-7-81118-338-2/J·275

定价: 78.00元

目录 Catalogue

序言一 Preface I

序言二 Preface II

原生艺术简介 Outsider Art – a short Introduction

选文 Texts 1

年表 Chronology 9

原生艺术与幻想景观相关著作 Literature 19

边缘者和幻想家 Outsiders & Visionaries 23

幻想景观 Visionary Environments 157

画廊和艺术展览 Galleries & Art Fairs 209

博物馆和收藏馆 Museums & Collections 235

组织机构 Organisations 256

出版刊物 Publications 260

网站简介 Websites 263

《原生视觉》索引 Raw Vision Index 270

索引 Index 280

参考文献 Bibliography 282

**OUTSIDER ART
SOURCEBOOK**
原生艺术手册

Texts

选文

原生艺术团体是一个位于巴黎的无党派、非营利团体，创始人有梅蒂斯，安德烈·布雷登、让·杜布菲、查尔斯·拉顿、亨利·皮埃尔·罗氏、米歇尔·塔皮。

值得我们思索的艺术作品

我们正在寻找所有不受博物馆、展览与画廊展出艺术品的影响（或极少受影响）的诸如油画、素描、雕塑和雕像的艺术作品。正相反，它们应该是利用人类最本质的体验以及最自发的个人原创。这些作品表现的是自己内心深处的（通过自己的创造和表达方式）冲动和情绪，没有求助于标准的、公众已接受的资源、不参照流行与传统。即使这类作品制作粗糙笨拙，仍然深深地吸引了我们。我们并不重视手工的精美；大多数情况下它是用来模仿别人的作品并伪装成是自己的，而没有通过作品来表达自己正如伪造笔迹。我们寻求的是表达了人类发明和创造能力的作品，我们相信每个人都有这种能力（至少有时候是这样），这种表现形式是非常直接的，没有遮挡和约束。

视角

传统的艺术被傲慢地陈列在展览厅和画廊里，能够被大多数人所看到，似乎仅有它配得上“艺术”这个名字，排斥任何其他类型，我们只看到贫乏的内容，只剩下永无止境的再加工和模仿，其中几乎完全缺乏个体独创性。我们称它们为寄生的替代品，因为它们不添加任何新意地模仿其他艺术创作，用随心所欲的警句和无益的空谈取代了真正的艺术。我们坚信这一天即使还没有来临，它也已经近在咫尺，到那时大众将表现出对那些艳俗的职业“艺术家”和他们的假“艺术评论家”以及经销商的极度鄙视：他们将认识到这些拙劣的画匠的作品多么空虚无聊、他们所举办的商业活动多么粗俗愚钝，他们身处其中的评论是多么失常以及艺术对所有这些所起到的真正的作用有多么微小。我们相信，真正的艺术在别处。



原生艺术之家

勒内·德劳因先生热情地为我们提供了他在巴黎画廊的两间地下室，使我们得以在那里自1947年11月到第二年的春天，向公众开放我们的家。我们刚搬进了一个由勒内德劳因先生友情提供的展馆，它在伽里玛出版社的花园的尽头，巴黎大学街17号。1948年9月7日起新址已向市民开放。现在他们主办了不同艺术家的上百件作品的联展展览，他们中的大部分都是不知名的或是匿名，作品展示出了我们大体想法或者说品味。

在首展之后阿道夫·渥弗利的晚年作品展即将开幕，随即将有一系列不间断的相关展览。

展望

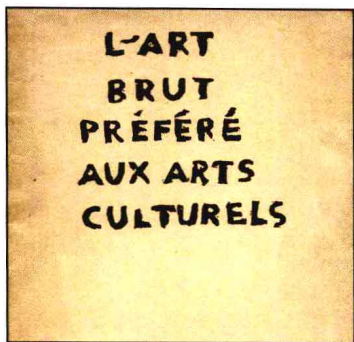
我们感兴趣的作品几乎总是由孤独的个人所创作出来的，他们的创作活动只有他们身边最亲密的圈子知晓。因此，我们的研究需要相当大的支持。如果有人知道我们想要联系的此类的无名创作者，请告知我们同他们取得联系，我们将非常感激。

一个对精神科医生的呼吁

在我们遇到过的最有趣的作品中，有一些的作者被认为是精神病并被关押在精神病医院，当然，被剥夺了工作和自由的人们（像囚犯一样）比常人更加倾向于通过艺术创作活动获得乐趣。人们对精神健康和失常的先入为主的偏见在我们看来常常是源于非常武断的判断。一个人被认为与社会不融合，只是因为他的生活规则我们不接受。我们由此相信出自被认定为心智健全者的作品和出自被认定为神智异常者的作品应该获得同等的对待，而不是为他们创建特殊的类别。

我们希望精神病院的医生和主管当发现他们正在治疗的病人创作的作品正是我们在寻找的作品时，通知我们，如果有可能的话将这些作品的原件或者原件照片邮寄给我们。

让·杜布菲 1948年10月



原生艺术是文化艺术更好的选择

原生艺术第一个大型公开展览目录，1949年在巴黎的勒内德劳因画廊

编辑摘录：

不论是谁，就像我们一样，只要考虑这些非正统的作品，就会被带到一个完全不同的概念，而不是当今的官方艺术的概念——那些博物馆、画廊、美术馆、沙龙的艺术——我们应该称之为文化艺术。这样的作品好像不是一般艺术创作活动的代表，只是代表了一个特定群体的活动。哪个国家没有自己的一小块文化艺术领域和职业精英队伍。这是必要的。从一个首府到另一个首府，他们完美地模仿着彼此，实践着一种人造的世界语艺术，到处都在不厌其烦地的复制着。但是我们真的能称这些为艺术吗？它和艺术甚至有关系吗？

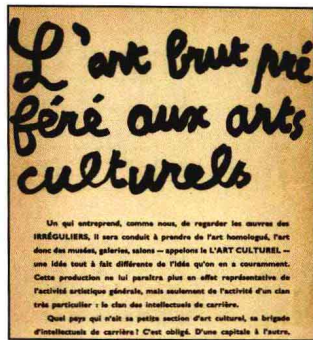
艺术恰恰是这样一种东西，它与思考无关，这常常被人们所忽略。思考，以及来源于思考的东西，或许是一条通向知识的渠道；但是艺术也是另一种理解的方式。

艺术之所以存在是因为它的运作模式和思考不一样，只要思考与艺术相混合了，艺术便侵蚀了，失去了所有的价值。因此，让我们尽可能地少一些思考，艺术不是被思考滋养出来的！

有一些人——例如这些路线的作者——他们甚至将知识分子艺术看作假艺术，伪艺术，一种丰富华丽的流行物，空洞无物。对于艺术家来说，就像对玩纸牌的人或者是其热衷者一样，专业人士看起来多少有点像骗子。

艺术家的所有的颂扬都很不错，但最终发生了什么？看着这所有的一切，这是一只寄居蟹，全速前进来到了艺术这个外壳里。当你看到外壳周围的赞扬声、香槟和喝彩时，你可以安心休息，因为你知知道里面有一只寄居蟹。

真正的艺术总是与我们不期而遇，出现在没有人想到它或者说出它的名字的地方。艺术厌恶以艺术之名被识别和被感知，它会立即逃离。艺术痴情



于隐姓埋名。一旦泄露行踪或者被指认，它就逃掉了，只在原地留下了一个赞美的小角色在背上扛着一张大海报上面写着ART；每个人都立即向它撒上香槟，宣扬者牵着它的鼻环，领着它从一个小镇到另一个小镇。这是虚假的“艺术先生”。公众只知道他，因为他扛着海报戴着冠冕。不用担心真正的“艺术先生”会胡乱披上这些海报。这个样子没有一人会认出他来。每个人都会在街上遇到他，在每个街道的拐角与他擦肩而过，没人会意识到他就是“艺术先生”本人，是大家应该赞美的人。你必须明白看起来是真的“艺术先生”的人其实是假的，而看起来不像是真的那个其实才是真的。这意味着我们错了！很多人都错了！

1945年7月我们开始对这些我们此后称之为“原生艺术”的作品进行系统的研究。我们借助“原生艺术”这个术语指那些由艺术文化的幸免者创作的作品，几乎没有模仿的成分。这些艺术家从内心深处获取一切题材、材料的选择、置换的方式、节奏、写作风格，等等，而不是来自于古典艺术或是流行艺术的条条框框。在这里我们是一场完全纯粹的艺术行为的目击者，它们是未经加工的、质朴的，整个创作的阶段完全都只是由艺术家自身的冲动进行的彻底改造创作。因此它以它变色龙和猴子般的特性显示出它是具有无与伦比的独创性的艺术，与文化艺术不同。

这批展览中大部分的作品出自于病人，他们的艺术活动机制与所有其他的“据说”正常的人的艺术活动机制一样。除此之外，对正常还是不正常的区别看上去是相当站不住脚的：究竟谁是正常的呢？你的正常人，他在哪里？带来给我们看看！当一个艺术行为具有极度张力和激情，它能永远被认为是正常的吗？以我们的观点来看，艺术的作用在所有的案例中都完全相同，精神病患者的艺术和消化不良或是有腿疾的人的艺术相比，并无二致。

让·杜布菲 1949年10月

（翻译：福斯和威斯：《艺术与文字》，第27期，1988年）

“真正的艺术总是与我们不期而遇，出现在没有人想到它或者说出它的名字的地方。艺术厌恶以艺术之名被识别和被感知。它会立即逃离。艺术痴情于隐姓埋名。”

让·杜布菲

人们嘲笑我、不赞同我和批评我，但这种与众不同既不具有传染性也不危险，他们觉得找医生没有多大意义，因此我能够全身心地投入到我热爱的事业中。

费迪南德·舍瓦尔：《自传》（*Autobiography*），1911。

在他的《世界观念的心理学》（*Psychology of Conceptions of the World*）中，雅斯贝斯反复强调新生命绝处逢生的事实，危机后会出现新的力量，混乱后会出现新的秩序。渥夫利真的经历过这样的危机……这种最初阶段的本能力量现在正被新东西逐步取代。这种新元素不再以无序的机会主义时尚展现，而采取了非常明确的形式，这不是他找到的一个职业而是他在他独居的小房间里创造的活动并且具有真正作品的所有价值。也正是因为他的这样的创作，在一定程度上，他释放了自己。

瓦尔特·摩根泰勒：《一个精神病艺术家作品选：阿道夫·渥夫利》（*Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfl*），1921。

就像地下水渗透到地表涌向各条溪流一样，许多表现的冲动经由许多创造途径汇入了伟大的艺术洪流之中。无论从历史角度还是根据心理学理论来说，都没有一个起点。相反却有很多最终超越生命的源泉。

汉斯·普林茨霍恩：《精神病艺术家作品选（精神病患者的艺术性）》（*Bildnerie der Geisteskranken (Artistry of the Mentally Ill)*），1922。

这种民间艺术不是我们这个时代的现象。人民当中一直有这样的艺术家。他们总是默默无闻地工作，和“艺术”没有过接触。艺术的世界是可望而不可及的。虽然他们可能对此有所贡献，但他们很少会成为其中的一部分。

西德尼·贾尼斯：《他们自学成才》（*They Taught Themselves*），1942。

我不怕提出这个矛盾的看法——仅仅在初次见到时——那些如今被归类为精神病患的艺术成为了心灵健康的宝库。的确它避开了一切想要曲解它的信息的东西还有来自于社会环境中的外部势力、

算计、成功和失败等等的规则。在这里艺术创作的机制摆脱了所有的障碍。通过一种势不可挡的辩证反应的方式，尽管遭受这些人可能要承担这些痛苦，但是被收容以及与所有的利益和浮华脱离在这里却成了对所有真实性的保证，而这正是在其他方面所缺乏的，也是我们每天都愈加渴望的。

安德烈·布雷顿：《疯狂的艺术，重点区域》（*L'Art des fous, la clé des champs*），1948。

在我们的时代里就好像在别的时代里一样，某些表达方式盛行；通过时尚或环境，某种艺术的形式受到关注而排除其他所有的形式。最终，这些艺术形式被十分错误地当做唯一合法的、唯一可能的形式。因此，挖出了一条令所有的艺术家遵循的艺术之路，他们没有意识到这条路的独特特性，也忽视了许多其他可能的途径。形成文化艺术领域的狭窄小路的吸引力是如此强大，以至于其他道路上形成的成果甚至没有被意识到，就好似一种超声波。它们被扔进了一些屈尊的类别中，比如儿童艺术、原始艺术或是精神病患者的艺术，所有这些都意味着是对“笨拙的”的概念的误解，甚至在那条通向文化艺术的道路的起点便已经背道而驰了。

原生艺术博物馆成立于1945年，是由非文化背景的人创作的作品组成的，并且没有受到文化背景的影响。这些作品的创作者们大多都接受过初级教育，然而在其他情况下——例如，由于失去记忆或是非理性的精神疾病倾向——他们成功地将他们自己从文化氛围中解脱出来，并成功地再次发现了源源不绝的奇特创意。相对于传统的想法，我们相信创造性艺术的力量充满于每个人，绝不是异常个体的特权，但由于对社会常规的担忧和对已被接受的杜撰之说的顺从，它们通常被限制贬低和掩盖了。

让·杜布菲：《为缺失的公民意识开路》（*Make Way for Incivism*），1967。

如果给民间艺术家一个标志性特征，那就是对他们来说，学术理论的限制是无关紧要的，而且如果与它们不期而遇，那些理论是毫无意义的。实际上，民间艺术家的视角是一个私密性的视角，一个个人的天地，一个他或者她自创的世界。那里只有创作的渴望，并不一定是要追逐名利（尽管其中许多人很自我并充满自豪感，还十分享受被认可的喜

悦)。因此,民间艺术世界的作品是真正的人类的艺术,而且这种艺术的蓬勃的生命力没有时间的限制。

赫伯特·W. 亨普希尔和朱莉娅·韦斯曼:《20世纪美国民间艺术和艺术家》(*Twentieth Century American Folk Art and Artists*),1974。

或许艺术创作,以及它在自由创作方面所提倡的所有东西,发生于芸芸众生中的高度的紧张状态,因为这样的实践不为名或利只是为了取悦于自己;而且专业人士过度的宣传活动只得到了一种华而不实、徒有其表的艺术形式,过于频繁地被淡化和被篡改。如果真的是这样的话,文化艺术才更应该被描述为“边缘艺术”。

米歇尔·塞沃兹:《原生艺术》(*Art Brut*),1975。

这些似乎丝毫不关心丰富多彩的“文化之城”的“边缘者”们是谁?他们从哪里来、他们在思考些什么?不了解他们的背景,我们如何知道该怎样去理解他们?他们没有被列入核心权威中。他们没有艺术家所具有的正式资格。他们没有上过课,没有取得文凭。他们没有资助甚至不被承认。他们看似倚靠自己创作,为了自己而创作,为了乐趣而创作。他们对于文化中心、旗子飘飘的博物馆以及漂亮整洁的当代美术馆的趋势和偏见一无所知。

他们的工作没有酬劳,没有机构的支持或赞助。许多人适应不了社会;相对于官僚的制约和规则他们更喜欢想象力的规则。失去了专业艺术家所享有的奉承诱惑,如果不是对公共艺术领域完全肤浅的话,“边缘者”们创作的时候对这些奉承诱惑是根本无所谓的。他们本能与独立,看似解决了艺术创作这件事,就像它之前从未存在过一样。他们所创作的东西拥有一份原始的新鲜:这是一股真实的创作冲动下的成果,不受有意识的技巧的影响。它与诡计和学术化标准无关,一切都只是热情与随想。

罗杰·卡迪纳:《边缘者》(*Outsiders*),详见书后参考文献——目录,1979。

这是一种没有先例可循的艺术。它提供了一段探访人类心灵深处的神秘之旅,充满了令人惊奇的事件,充斥着感觉和情绪,还因为最优秀的技术资源而有条不紊。这就好像我们很偶然地发现一个创作巨人的秘密种族,他们栖居在我们一直都知道存在的地方,但我们对他们只有一些少许和暗示性的认识。我们可能会对以一种适当的谦逊研究他们的作品感到备受鼓舞,因为他们似乎已经洞彻最深邃与最神秘的想象的奥秘,而对此超现实主义者们将会艳羡不已。

雅克多·马斯格雷夫,《边缘者》(*Outsiders*),详见书后参考文献——目录,1979。

这是一种感觉,你无法解释。你天生就有,它

只是显露出来。那就是你,那就是它的一切。

斯科特·威尔逊:见于梅里《这都是为你所作》(*It's All Writ Out For You*),1986。

我相信每个人都有秘密。对我自己来说,我的工作让我意识到归根到底,这个秘密对每个人都一样。然而每个人都相信他们自己的秘密——作独一无二的人的想法诸如此类的事。人们假装相信这对每一个人来说都是独一无二的事情。

米歇尔·奈德雅尔:“我与世界的紧密联系”,《艺术与文字》(*Art & Text*),第27期,1988。

我们比以往任何时候都更加意识到一个事实就是潜意识是超自然形象和符号的源泉,它拥有能改变我们的力量。艺术家最珍贵的财产是他们有能力达到这种境界,保持自身特点完整不变并显现出来。另一方面,他们对内心世界的了解教会了我们要尊重、重视这种经历和那些没有或不能产生自己的独特想象的人的贡献。而且具体表达他们的图像,使我们能够与我们自己的现实最深处的其他不可见因素取得联系。

我们将一个人称为艺术家亦或疯子是无关紧要的。在当代,这两种称呼已经可以互换。重要的是两者的创作自由都得到了维持和保护,还有在我们的社会中对那些独特的勇敢者敞开一扇门,这些人躲开了露面的机会和灯光,在内心需要的感召下,力图降入黑暗中寻找自我。

约翰·麦格雷戈:《对精神病患艺术的探索》(*The Discovery of the Art of the Insane*),1989。

“边缘者艺术”类似于旅行者讲述的他们带回家中的朋友无限的异域印象——第七大陆的故事,在遥远的内陆旅行的故事,内心生活的感觉片段。关于第七大陆不存在于已知的纬度或经度是真实的,这确实是因为它无处不在。它的风景是野生而原始的,黑暗而感性的,而且它们一直是未知的、难以解释的。他们是真正的心灵标示,是在我们灵魂中蛰伏的重要的原始的力量表现。总而言之,这是处于内部和外部世界边界线上的艺术:它同时向内与向外地观察、行动与激荡着。

保罗·彼扬克:“形式和灵魂”,《艺术论坛》(*Kunstforum*),第101期,1989。

像传统的民间艺术家一样,“边缘者”们使用在工作中学会的传统技艺并结合了与生俱来的天赋以及在实践过程中满足真实需要的渴望。而且最终,他们满足的需要也是传统的,也许近年来有所增强:我们的文化没有成功解决好孤独、隔离和维持自我价值的个体需求。但远不是对纯朴的美德或是轻易的怀旧的庆祝,边缘者艺术是黑暗中的一声呐喊、解决文化阴影和生命奥秘的一次尝试。

罗杰·曼利:《预兆和奇迹》(*Signs and Wonders*),1989。

当我们还是孩子的时候，我们都是艺术家，世界上的每个人都是。随着我们长大，我们内心的创作动力逐渐消逝，然而，“边缘者艺术”证明了人类创造力无止境的力量的存在。我们每一个人的心中都有一团星星之火，共享人类创造力的广泛性。对于一些人来说，所幸的是，星星之火从未熄灭，它永远不会被成人行为的标准和文化制约所扼杀。对天生的和依靠直觉的创作者来说，边缘者艺术的确存在。

约翰·梅泽尔斯：《原生创作》（*Raw Creation*），1996。

原生艺术从一开始就被创造性的图像所包围，这种图像不受任何外部形式或鼓励的影响，不是从哪里出现的，独立于任何的传统或是文化背景。从普林茨霍恩到杜布菲，学者们一再强调它们没有清晰可见的源头，也没有明显的传承体系。它们从天而降；自发创作的实例似乎构成了“没有传统的艺术”。

大卫·麦克拉根：《原生视觉》（*Raw Vision*），1997。

有些人对于社会和文化的压力无动于衷或者基本上不受影响，他们抵制常态，这一事实为一些不同的创作的存在创造了可能性。原生艺术的独特之处在于它的隐密、私下和不可预知性。它的活动范围是完全不受任何限制的，原生艺术作品可能正在我们从不曾想到的地方，不受我们知识的影响而被创作着。

……半个世纪之前被蔑视和拒绝，在众多博物馆、出版社和公司的推崇者们的努力下，边缘创作逐渐找到了通往社会和文化圈的属于自己的路。出身卑微的艺术获得了贵族头衔。这样的认可标志着原生艺术获得了双重身份。这些作品摆脱了曾被认定的默默无闻和匿名，逐步被认为是成熟的艺术作品。与此同时，这种官方认可更改和歪曲误传了它们，因为它部分地歪曲了它们原初的叛逆的、没文化的本质。一方面给了我们一个窥见“当代艺术隐匿的一面”的机会——一次既令人振奋并且具有极度颠覆性的机会——在博物馆里和在书中对原生艺术的揭示则从另一方面把它推进曾经疏远它的文化系统，而且从它的定义来看就是相对的。此外，这种美学的和伦理上的认可与社会剥削和商业利用是相辅相成的。

原生艺术是一种意识形态的现象。这是作为二十世纪文化的标志的美学、社会和制度的偏离和破碎的重要阶段之一。毫无疑问，我们还没有看到它的终结。

吕西安娜·佩瑞：《原生艺术，边缘者艺术的起源》（*Art Brut, the Origins of Outsider Art*），1997。

当提及边缘者艺术时，最重要的是牢记不论是边缘者艺术或是它的任何一种类型都不可指一种文体倾向或历史运动。身处其间的艺术家也很少采纳这样的称呼。同西方艺术中的“圈内人士（insider）”的运动例如印象主义或是立体主义相比较，“圈内人士”运动有诸多善于交际的老道成熟的运作方式，单个的“圈外”创作者们很少知道彼此，更不要说形成一个有凝聚力的团体。换句话说，“边缘者艺术”并不遵照通常的艺术历史模式。相反，它的描述将往往更多地基于社会学和心理学的因素，这些因素主要通过边缘艺术的辩护者们的共同声明结合在一起的，这些共同声明是关于艺术家们对按照推测来说占主导地位的文化规范的基本差异或对等。这种差异的标志不只是来自专业（西方）艺术世界的主流文化的排斥，还有支撑主流艺术市场的文化的排挤或是边缘化。

科林·罗兹：《边缘者艺术自发的非世俗标准性》（*Outsider Art Spontaneous Alternatives*），2000。

所有缺乏官方批准的创意一开始都一定是生活在阴影当中的，十分期待一直匿名，被人不屑一顾，几乎看不见。在我们西方文化中，鲜为人知的以及毫无关系的枝杈会被忽视和压制。然而虽然杂草也许会被从正规花园中的中心花坛上予以清除，他们仍然有能力坚强成长，并完全自发形成美好事物。重要的是意识到我们的那么多想法被传统的偏见所制约。“杂草”和“鲜花”的区别正是文化的约束而不是自然的真理。任何对“边缘中”的创造力的颂扬已经被一些事实所阻碍：我们必须从防御开始，与概念二元论博弈，与此相比我们应该更喜欢做自由的人。

罗杰·卡迪纳：《边缘》（*Marginalia*），2000。

那些认为“先进”的艺术是社会先进性的而“民间”艺术是保守的想法，在今天看来是荒唐的；在许多情况中，这种概念把事情搞反了。越来越多的宣称乡土艺术附属于，或者它只不过是美术家的来源的言论是欠考虑的。此外，之前被标记为“高级”艺术和“民间”艺术的界限正逐渐瓦解。现在仍有许多官方艺术言论继续回避乡土艺术，除非把它降低为先天第二的地位。对这些变化的意识在不断加强，然而对于高等艺术的讨论已经开始将类别的崩溃指派进旧的等级制度中：如今，“乡土”的说法被运用到越来越多的受过正规训练的“圈内”艺术家上。尽管称谓不能代替其真正的意义，但是危险是借用术语的弊端可以阻止艺术表现的真正的乡土形式（以及他们所代表的文化）以免其价值被认出和被理解。历史是由胜利者书写和改写的。难道艺术史也必须遭受同样的命运？

莫德斯·韦尔·沃尔曼：《灵魂生长的深度》（*Souls Grown Deep*），第1期 2000。

自学成才艺术，正确的理解是将后现代艺术从它的时间困境中解救出来。目前，学术界只认可“新的”冲击，同时忽略了强烈的洞察力、意识、行动，或是已成为跨越文化和年代的艺术的回报，包括非主流艺术所有的门类——从流行和民间艺术到边缘者和自学成才者艺术。

在这种“新兴的，看似独一无二的和先进的艺术”中，我们需要摆脱这种天真的乌托邦式的信仰。拒绝“现代的”作为重要文化的决定性特质。平息这场古代和现代的争端。成为真正的“后现代”。这不是历史的终结，而是事实上，它与后现代主义批评主义的拒绝西方救世主的标志这方面相一致。当代艺术和理论都需要从一个时间的维度转换到一个空间的理解，从通知前缀的“后（post）”转换到“超越（trans-）”，从后现代转换到跨文化。我们应该找出多元文化“身份”的表现形式，在这种身份中自学的和主流的艺术家响应共同的“和”有差异的文化辩证法，意识到艺术家之间的密切关系——即便是在表达不可避免的争执以及可取的差异之时。

查尔斯·拉塞尔：《自学成才艺术》（*Self-Taught Art*），2001。

对弗兰兹的相关评论是我第一本书中的第一个案例。这是我提出“状态约束艺术（state bound art）”术语的基础。当然这不是唯一的案例。随着时间积累，关于从重病到康复的疾病案例我了解了很多，我注意到了很多案例的相似性，因此我确定了“状态约束艺术”的理论，意思是一个长期患病者在正常清醒状态下瞬间所作的画面。

里奥·纳雅特医生：《原生视觉》（*Raw Vision*），2001。

在二十一世纪的初始，我们正积极地重新评估已用于记述我们历史的传统叙事。在艺术中，僵化的价值等级以及“进步”的线性概念在一种更宽松、更平等的方式下被放弃。鉴于形式主义美学在艺术界占据主导地位，正如二十年前白人、男子、欧洲中心论的偏见一样，我们现在向更加多元化的民族种类和艺术选择开放。在这个过程中，人们越来越意识到塑造审美能力的各种社会力量。我们修改过的艺术历史故事证明了这些力量之间的相互作用，而不是崇拜个别的艺术家英雄或是假定为不容置疑的绝对真理。

我们通往艺术历史的方法中的这些变化对于我们理解广义上的收藏家的作用以及狭义上的对“边缘的”或者“自学”艺术的欣赏有着广泛的含义。

简·卡里尔：《自学成才和边缘者艺术：安东尼·帕图勒的收藏》，（*Self-taught and Outsider Art: The Anthony Petullo Collection*），2001。

世界各地的公共艺术画廊展示了同样的狭隘的

概念论，总是用相同的少数几位、被大力推广的艺术家。恰恰相反，他们急迫的任务应该是以崭新的眼光看待所有的视觉创意，并且开始在这浩瀚如海的作品中筛选具有永久品质的艺术作品。当事实上我们几乎没有开始寻找它的时候，我们已经发现了我们这个时代的伟大艺术，这恰恰就是当代艺术最致命的秘密之一。

朱利安·斯伯丁：《相形见绌的艺术》（*The Eclipse of Art*），2003。

这样的文化背景展现了一种新的体会这些艺术作品的方式，它超越了那种在没有领略这些艺术作品的更深层意义时就着迷于它们的野性美的欣赏方式。《本土幻想家》将文化复原为艺术，而且这样做释放了一个拥有历史、神话、民俗学、魔法以及玄妙的极具魅力的万象世界。同时，它承认这些幻想家的大部分艺术作品都属于不可知领域、天生精神领域和超脱尘俗领域。的确，正是艺术的更难捉摸的方面才拥有这样的一个不可抗拒的魅力，这与部落的、人种学以及很多我们有着类似的本能、原始联想的民间艺术的难以捉摸的方面类似。

安妮·卡兰诺：《本土幻想家》（*Vernacular Visionaries*），2003。

对于边缘者艺术家以及许多自学成才艺术家来说，开始从事艺术创作的决定如同上帝的旨意那样突如其来而且随意武断。它经常是和切断了个体与外界正常交流的心理事件和行为联系在一起的——预示禁锢性反应的征兆，强加禁闭的罪恶破坏了脆弱的稳定方面的个人失败或分离，甚至是打扰了人们的日常生活习惯、迫使人们依靠内心寄托的简单的退休。

边缘者艺术已经完全主流化了吗？我不相信边缘者和自学成才艺术能够永远自在地沉浸在我们的关于艺术的史实化（承前启后的）叙述中，也不相信时间会包容所有反常的形式。也就是说，让他们变得可理解或是像立体派作品那样有意义，例如，立体派作品现在看起来“正常”而且毕加索的扭曲画作也不再令人震惊。同时，有一个事实看起来很清楚了，那就是边缘者艺术作品被广泛接受标志着我们痴迷于历史的艺术观的终结，这是一种盛产先锋派理念的艺术观，它使边缘者首度合法化。所有涉及艺术与意识的进步的想法的整合现在都属于评论家罗伯特·休斯曾经称为的“曾经存在的未来”。同理，在我看来其他解释性的描述，特别是后殖民体系的描述，不论他们从“率真”、“原始”、甚至是“边缘者”类别中将艺术拯救出来有多么的成功，他们自身具有局限性。在此范围中，因为他们固执地保留了一个“异类”，边缘者和自学成才艺术在我们这个时代的艺术中的确有着独特的作用。这一作用就是召唤我们回归，就像钟声响起，回到艺术创作的存在根源，在那里对生命的

理解被转化为实实在在的东西。

莱尔·利沙：《如何看待边缘者艺术》（*How To Look at Outsider Art*），2005。

目前，“精神病患的艺术作品”类型，引发了很多问题，原因是我们现在借助于心理危机所理解的这个词的含义已经不再与普林茨霍恩那时候这个词的含义相同了。然而，在那些日子里，实质上每一个被诊断为患有“早期老年痴呆”或是“精神分裂症”的人早晚都会永久地被监禁在庇护所中（经常发生，在那里度过了他们生命中最后的30或是40年），目前使用的官方的恰当说法“有着精神病经历的”（饱受精神病痛者）是合适的，因为绝大多数这样的人只在精神病治疗所接受了很短时间的对他们的精神困扰的治疗。精神药物制剂的使用以及广泛的治疗方式从根本上改变了忍受这种折磨的人们情况以及人们对这种病的理解方式。

如果从受困于终生无法治愈的疾病的人的意义上来说不再有这样的“精神病患者”，那么结果是不会再有“疯人艺术”或是“精神病患的艺术风格”。因此，在当今时代里，我们邂逅了患有精神病或是有精神病背景的人的艺术作品，这些作品（单纯从理论背景上来说），给我们提出一个问题，关于区分他们患病严重时期的图画和“健康”时期的图画的习题。

只有一件事情是确定的：一些曾有“精神病经历”的人成功（大部分之前没有受过艺术培训）创作了不同凡响的素描、水彩画、刺绣以及包含其他技法的作品，与他们所生活的那个年代人们普遍接受的艺术几乎没有共同点，甚至就连创造者本人都没有把它们当做艺术。

托马斯·罗斯克：《收藏癫狂》（*Collecting Madness*），2006。

为什么当代美术史，这个学科可以吸引、分析、评估多种艺术形式，如超现实主义、抽象表现主义、波普艺术、概念艺术——还有表演艺术、建筑设计以及电影，它却不能向我们提供更好的理解如同马丁·拉米雷斯的作品的方法？为什么他的素描，或是那些备受尊敬的艺术家：阿萝伊姿·克巴兹、亨利·达格尔、比尔·特雷勒、阿道夫·渥夫利，或是卡罗·兹纳利，还仍然存在于艺术正史的边缘地带？关于这个问题已经有了许多热烈的讨论，经常以两极化模式的争论结束：边缘者与专业人士的对抗、自学成才与学院派的对抗、有意识的思考与率真行为的对抗、智力正常者与精神病患者的对抗、艺术史与文化研究的对抗，诸如此类。一个更为专业的解决这个问题的途径是根据分布去接近它。

在过去的五十年中，艺术史经历了巨大的变化。最为突出的是，女权运动、后结构主义、后殖民主义带来了看待艺术以及了解世界的新途径。他

们揭示了我们的想法、观念以及理论有多少是由权利和政治形成的，导致了以下思想的放弃：历史形成了一个连贯和逻辑整体、它沿着一条逐步发展的路前进、西方是文化和智慧主要的发源地。尽管这些以及其它的我们理解历史的方法的根本变化，分布系统这个艺术品进入大众意识的途径仍然保持不变。

丹尼尔·鲍曼，《马丁·拉米雷斯》（*Martin Ramirez*），2007。

大师们纷纷离开边缘，但这只是仅限于故事听众方面的一个变化。和许多经典的、中世纪的、非西方的作品一样，只有在这样的“听”的过程中边缘者艺术才成为了“艺术”。尽管是不断动态变化的，在创作一方仍然可以像老年人的家里一样的安静，但那里斯沃兹试图让他的现代佩内洛普放弃编织。无论所有的现代化与全球化进程如何进行，看似没有什么会改变。总有些人因为自己的需要、因为他们喜欢或是因为他们觉得他们必须去做而做了某些事情。实际上正是那些非常普通的创作环境将边缘者艺术区别于其他艺术类别，并解释了为什么那不是关于风格、流派或是运动的问题，而是关于给独一无二的作品的收藏取个单独的、共同的名字的问题，这些作品相对独立于视角艺术中的文化、传统、时尚以及发展。

乔斯·滕·贝格：《卡斯兰博士博物馆中隐藏的世界》（*Hidden Worlds at the Museum Dr Guislain*），2007。

杜布菲喜欢以“原生艺术”对抗“文化艺术”，也就是对抗主流：博物馆、艺术学校和艺术圈的“高端”文化，包括前卫艺术。但是原生艺术，如同率真艺术或奇异艺术，从来就没有从文化中分离。它有其自己的文化，但这不是学校和大学里科学与艺术的文化，也不是“中产阶级”或上流阶层的学术标准。一个被当今大众媒体灌输的、如同在过去被传说、迷信、口耳相传灌输的更为流行的形式，以及这种信仰、主张、庸俗文化和幻想的混合体仍然是大众中大约百分之八十的人的共有特征。但大多数艺术评论家似乎熟视无睹，或是因为他们在一个不同的“社会环境”中接受训练，或是因为他们尽力逃脱这种心理环境，而它将带给一个对艺术的更好的理解，这个理解方式他们也尽力在改进和纪录，因为这文化相对于带有大写C的“文化”来说较少受到关注，边缘者艺术不是一种文化之外的艺术：它是在新兴的后农业文明中具有创造性的民间文化和民间创造力的转变和复兴的培养模式。

洛朗·丹敦：《超现代时代中的“边缘者”艺术：天赋》（*'Outsider' Art in Hypermodern Times: INSITA*），2007。

**OUTSIDER ART
SOURCEBOOK**
原生艺术手册

Chronology

年表

公元26年

当报道蒂伯斯皇帝的来访时，塔西和苏埃托尼乌斯用它的空想的建筑来描述意大利斯佩隆加的一个宴会大厅和人工洞室。

1520

画家乔万尼·弗朗西斯科·卡罗托描绘一个男孩正举起一幅简笔画。

1560

杜克维西诺奥西尼委托艺术家用巨大的神话中的怪物雕塑装饰位于意大利维泰博博弥佐的宫殿里的花园。



1580

蒙特参观意大利佛罗伦萨附近的卡斯特罗庄园。庄园的洞窟里挤满了贝壳、珊瑚和喷水的动物雕像。

1735

威廉·赫加斯出版了他的雕刻品《堕落过程》，其中最后一张板描绘了一个精神病患者在收容所的墙上作画。



1739

里士满的公爵夫人用贝壳和镜子装饰了一个位于英国西萨塞克斯的古德伍德公园里的人工洞穴。

1762

在伦敦的保街，由威廉荷加斯和邦内尔桑策策

划举办了招牌工人的艺术品展览。

1787

歌德参观了在西西里岛的巴勒莫之外的帕拉伽尼尔王子王宫的雕塑，宣布这地方“是个疯人院”。

1812

宾夕法尼亚的精神科医生本杰明·拉什在他的教科书《对精神疾病医学研究和观察》（*Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind*）中讨论了精神病人的艺术创作。

1819

在伦敦，威廉·布莱克开始了一系列题为“幻想头脑”的创作，灵感来自于夜间的幻象。

1820

在美国宾夕法尼亚的巴克斯县，贵格会画家爱德华·希克斯进行他最喜欢的“平静王国”主题的三分画布的首次绘画。

1828

卡斯帕·豪泽尔，一个不知所措的、语无伦次的弃儿，现身于德国纽伦堡广场，很多人认为他未受到任何文化的影响。

1829

德国施瓦本维斯贝格的临床医学家杰斯丁尼斯·肯纳，出版了关于通灵的弗里德里克·豪菲的个案分析。

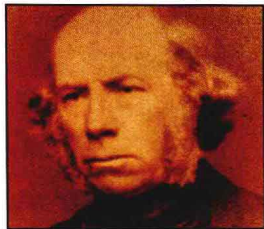
精神错乱的纵火犯乔纳森马丁被伦敦贝特莱姆精神病院收容，在那里他会继续追求艺术活动。

1837

主教华兹华斯出版了庞贝城遗迹发掘后发现的涂鸦作品集。

1838

苏格兰邓弗里斯的克莱顿皇家医院院长，威廉·布朗医生，开始收集精神病患的艺术作品。



1841

法国浪漫主义诗人热拉尔·代·内瓦尔在巴黎蒙马特的精神病诊所里进行幻觉绘画的创作。

1844

在谋杀他父亲后，艺术家理查德·戴德因精神病犯罪被送到在伦敦的贝特伦皇家医院病房。

1848

瑞士漫画家鲁道夫·托普佛在他的《日内瓦的著名画家关于思维反射和功能性的谈话录》（*Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*）一书中描述关于儿童艺术的早期的讨论。

1853

法国浪漫主义作家维克多·雨果被放逐到海峡群岛后，在那里进行桌灵转和自动绘图实验。

在慕尼黑出版的《格劳格基》（*GolgloG*），由木匠约瑟夫·丹马尔创作的基于文字游戏和新词的奇异的灵诗。

1854

比尔·特雷勒出生在美国阿拉巴马州本顿附近的一个奴隶社区里。

1857

亚兰·卡甸出版了《灵魂之书》（*Le Livre des Esprits*），是现在找到的关于通灵论的创始文本。

1861

在伦敦，通灵艺术家乔治亚娜·霍顿开始进行她的第一张心灵绘画。

1864

切萨·雷隆布罗索出版了《天才和疯子》（*Genio e follia*）和关于天才与心理不正常之间联系的研究。

1874

在英国布赖顿展出了凯瑟琳·贝里夫人作品中的五百幅作品。

1876

精神科医生保罗·马克思西蒙在法国发表了一篇关于精神病人的艺术的文章。

路德维希二世，古怪的巴伐利亚国王，用铸铁的钟乳石修建了维纳斯的人工洞穴装饰他的林德霍夫城堡。

1879

费迪南德·舍瓦尔“邮递员”在法国德罗姆的欧特伊夫开始建构他的“理想宫”。

1882

在英国剑桥建立了灵魂探索团体。

精神病人安德鲁·肯尼迪在苏格兰邓弗里斯的克莱顿皇家医院开始大量的图片创作与写作。



1886

自学成才的画家亨利·卢梭（海关官员）和艺术家罗西涅克、瑟拉和贺东一起在巴黎独立者沙龙展出了他们的作品。

1888

纽约布卢明代尔精神病院的威廉·诺耶斯医生的两个专家研究中的首个的发表：此研究是关于一名被给予匿名身份“G”的男性病人的艺术创作。

1889

卡尔·容克在德国莱姆葛精神病院的一个有艺术感的环境里开始创作。



1894

阿道夫·朱利安·富尔开始在法国的布列塔尼的圣马罗附近的海岸的岩石上雕塑。

1895

阿道夫·渥弗利被扣留在瑞士伯尔尼的瓦尔道诊所，他在那里又待了35年，大约在1899年他开始绘画。



1900

西奥多·弗卢努瓦的《火星上的印度人》(Des Indes à la Planète Mars)是关于日内瓦的通灵艺术家海伦·史密斯的书。

第一个精神病患者艺术作品展览在伦敦贝特伦皇家医院开放。

1902

保罗·克利发现了他自己的童年的绘画，促使他的绘画风格重新定位。

1905

奥古斯特·玛丽医生在巴黎附近的维勒瑞夫庇护所展出了他的“疯子的小博物馆”。

法国精神科医生罗格·德·福萨克试图在对病人诊断时利用精神病患者文字和绘画。

1906

德国的弗里茨·莫尔医生发表了关于对精神病人绘画的诊断的文章。

1907

马瑟尔·瑞加(保罗·梅尼尔医生的假名)发表了一篇关于精神病人艺术的文章，插图来自于奥古斯特·玛丽的收藏。

迪斯穆尔警官开始在他位于堪萨斯州卢卡斯房子周围修建伊甸园。

1908

加布里埃尔·蒙特开始收集儿童艺术作品，之后康定斯基也给予了支持。

1912

经销商兼评论家威廉·伍德在法国桑利斯发现了幻想花卉画家塞拉菲娜·路易斯。



康定斯基和弗兰兹·马尔克在慕尼黑发布了《青骑士派宣言》(Der Blaue Reiter)，将儿童艺术、农民艺术、天真艺术、部落艺术和当代前卫艺术并列。

阿尔弗雷德·施蒂格利茨在他的纽约291画廊开放了他的第一次儿童艺术展览。

1913

在伦敦贝特伦皇家医院的国际医学大会期间，精神病人艺术展览举办。

前卫艺术家米哈伊·拉里奥诺夫在莫斯科将自学的格鲁吉亚艺术家尼科·皮若斯玛尼的绘画引进至他的“目标”展览。

1914

在德国莱比锡举办了通灵艺术作品展。

1919

在海德堡精神病医学院，汉斯·普林茨霍恩医生开始在德国和瑞士机构征求捐赠精神病患者作品，在两年之内将原有的小型收藏扩充到现在的约5000件藏品。



马克思·恩斯特在科隆组织了“D团队”展览，其中混合了前卫艺术、部落艺术、儿童艺术、精神患者的艺术。

国际通灵研究所在巴黎建立。

伦敦家庭妇女马奇·吉尔开始在恍惚的状态下创作灵感图画。



1920

汉斯·施特克医生加入了洛桑附近的萨瑞诊所。

所，发现了病人阿卢瓦斯·克若巴斯的神秘艺术作品。



1921

沃尔特·莫根塔勒出版了《一个精神病人艺术家作品选》(Ein Geisteskranker als Künstler)，第一部关于已知姓名的精神病艺术家阿道夫·渥弗利的专著。

在德国法兰克福举办精神病艺术展。

在德国曼海姆艺术馆举办题为“儿童中的天才”的儿童艺术展。

在《牛津英语词典》(Oxford English Dictionary)里第一次提到“民间艺术”这个术语。

1922

汉斯·普林茨霍恩出版《精神病艺术家作品选》(Bildnerei der Geisteskranken)，对精神患者的艺术做了初步的陈述和分析。

马克思·恩斯特离开德国来到巴黎，带着一本林茨霍恩的书的样本，这本书在超现实主义者的手中流传。

1923

让·杜布菲在服役期间在气象局工作，他偶然看到了幻象艺术家克莱门汀·里波什送来的关于云的画作。

在德国曼海姆美术馆举办了“原始人画像一瞥”展览，作品来自于

普林茨霍恩博物馆。

1924

画家亨利·施奈肯伯纳在纽约惠特尼工作室俱乐部组织了首届美国民间艺术展“早期美国艺术”。

艺术家埃利·纳德尔曼在美国纽约的里弗代尔开放了美国的第一个民间艺术博物馆：民间艺术和农民艺术博物馆，包括欧洲和美国的艺术品，1934年因为财政原因闭馆。

列克·昌德诞生在巴瑞安卡兰村，也就是现在的巴基斯坦的旁遮普省。

1925

哈莱姆文艺复兴运动，作为一种黑人文化运动，在美国北方各城市兴起。

日内瓦的贝尔艾尔医院院长查尔斯·拉达姆医生建立了一个精神病患者艺术博物馆。

1926

汉斯·普林茨霍恩出版《精神病人作品选——监狱里的作品》(Bildnerei der Gefangenen)，这是一本研究监狱艺术的书籍。

1927

奥古斯汀·莱塞奇在位于巴黎的超心理学研究所展示了自动绘画。



1928

法国超现实主义者们庆祝夏尔克的对歇斯底里的“发现”五十周年。

在法国巴黎，威廉·伍

德策组织真艺术的第一个重要展览。

艺术家本·尼科尔森和克里斯托弗·伍在英国康沃尔的圣艾夫斯发现了自学成才的以海洋为题材的画家阿尔弗雷德·瓦利斯。



1929

大型的精神病患艺术展览(“生病的艺术家展览”)在巴黎马克斯藤画廊展出。

艺术史学家瓦尔德玛德翁那在日内瓦的艺术和历史博物馆组织海伦·史密斯作品展。

普林茨霍恩收藏展在瑞士巴塞基尔的工艺美术博物馆展出。

1930

艺术家克里斯托·海杰德瑟克在一个克罗地亚的村庄发现了几个农民画家，帮助建立了贺必纳学校。

瑞士温特图尔的Gewerbe博物馆展览了阿道夫·渥弗利的作品，同时展出的还有儿童绘画。

出版了安德烈·布雷顿和保罗艾吕雅的《伊玛库莱思想》(L'Immaculée Conception)，这是一本模拟精神病状态的文章的汇编。

霍尔格·卡希尔在新泽西的纽瓦克博物馆组织了具有里程碑式的展览——“美国原始”艺术展。

纵火犯克萊蒙特·弗雷塞在法国监禁了两年，在他牢房的木头墙壁上

雕刻图像和设计。

1931

“美国民间雕塑——十八、十九世纪的工匠作品展”在新泽西的纽瓦克博物馆举办。

超现实主义诗人安德烈·布莱登参观了费迪南德·舍瓦尔在法国欧特伊夫的理想宫。



1932

霍尔格·卡希尔在纽约现代艺术博物馆组织“美国大众艺术：1750年至1900年的美国普通人艺术”。

在伦敦白教堂美术馆年度业余展中，马奇·吉尔首次展出她的作品，在17英尺(5米)宽的棉布上用墨水作画。

1933

安德烈·布莱登在超现实主义杂志《米诺托尔》(Minotaure)发表了“无意识的启示”，一篇关于绘画自动症的里程碑式文章。

巴西医生塞萨尔·奥索里奥在圣保罗组织了一次儿童艺术和精神病患者艺术展览。

1936

精神病艺术家路易斯·绍特的作品首次由他的堂兄弟，现代主义建筑师勒·柯布西耶，发表在《米诺托尔》(Minotaure)杂志上。

阿尔弗雷德·巴尔在纽约现代艺术博物馆策展“荒诞艺术，达达主义，超现实主义”，其

中包括儿童艺术、民间艺术、精神病患者艺术和费迪南德·舍瓦尔的理想宫的照片。

国际超现实主义展览在伦敦新柏林顿画廊举办。

1937

以“受大众欢迎的服务生”为主题的率真艺术的重要展览在巴黎举办，1938年巡展到纽约。

传统民俗与艺术基金会在巴黎建立。

纳粹宣传部在慕尼黑组织了“颓废艺术”展，带有嘲笑意味地将“颓废”现代主义艺术作品和来自普林茨霍恩收藏馆的精神病人艺术并列称之为“颓废艺术”。



美国黑人雕塑家威廉埃德蒙森作品展在纽约现代艺术博物馆展出。



1938

率真艺术家摩西祖母的作品在纽约胡西克佛斯药房窗户上被发现，两年后她的首次个展举办。

“通俗绘画大师”作品展在纽约现代艺术博物馆举办，参展艺术家来自法国(卡米尔·邦布瓦、亨利·卢梭、塞拉菲娜·路易斯、路易斯·维温)和美国(爱德华·希克斯、约翰凯

恩、约瑟夫·皮克特、贺拉斯·皮平)。

1939

自学成才艺术家比尔·特雷勒被人发现在阿拉巴马州的蒙哥马利街上绘画。



此时让·杜布菲开始他的儿童艺术收藏。

1941

加斯东费尔迪埃医生被指派到法国南部的罗德兹精神病院任职，在那里，他的病人之一将会是安东尼·阿尔托。

1942

西德尼·贾尼斯出版《他们自学成才——二十世纪美国原始派画家》(They Taught Themselves. American Primitive Painters of the 20th Century)，介绍了30个自学成才的艺术家的作品。

1945

斯科特·威尔逊和超现实主义者在伦敦的“超现实主义的多样性”作品展中共同展出作品。



让·杜布菲与让·保尔汉和勒·柯布西耶前往瑞士。他参观了瓦尔道收藏馆和阿道夫·渥弗利的作品。他第一次使用了“原生艺术”

这个术语。

1946

匿名病人的精神病艺术品展览在巴黎的圣安娜医院举行。

巴黎举办了有150幅作品的国际儿童绘画展，次年在卢森堡进行巡展。

海地艺术展在巴黎联合国科教文组织举办，安德雷·布莱顿随后去岛上访问。

1947

原生艺术之家在巴黎勒内·德劳因画廊的地下室开放。

巴黎的橘园美术馆举办了重要的凡高作品回顾展。这个展览启发了安东尼·阿尔托写出了这篇充满激情的文章《梵高，社会自杀论》。

第七届“国际超现实主义展览会”在巴黎玛格画廊举办。包括斯科特·威尔逊、海地艺术和费尔迪埃医生的藏品。

1948

原生艺术协会由让·杜布菲、安德烈·布莱顿、让·保汉、查尔斯·拉顿、亨利·皮埃尔·罗氏、米歇尔·塔皮创立。



名为“拉达姆教授的小屋”的展览由原生艺术协会在巴黎举办。

让·杜布菲访问了瑞士洛桑吉梅尔诊所的阿卢卡斯·克洛巴兹。

让·德奇克出版《一

个精神病画家的专著》(Monographie d'un psychopathe dessinateur)，这本书是对纪尧姆·皮勒的研究。



1949

在巴黎的勒内·德劳因画廊举办了第一次公开的大规模的原生艺术藏品展。

1950

精神病艺术国际展在巴黎圣安娜医院举行的首届国际精神病大会期间举办；展出了有约1500件作品，包括艺术家恩斯特·约瑟夫森和卡尔·弗雷德里克·希尔的作品。

让·杜布菲第一次前往海德堡去参观普林茨霍恩收藏馆。

1951

原生艺术收藏馆被运往艺术家阿方索·欧塞罗在美国长岛的处所，并在那里放置了十余年。

杜布菲在美国芝加哥艺术学院做了有影响力的演讲“反文化立场”。

1952

克罗地亚率真艺术博物馆在萨格勒布对外开放，最初被命名为农民艺术美术馆，然后改名为原始艺术博物馆，1984年获得现用名并一直沿用至今。

无意识图像博物馆在巴西圣保罗成立。

1953

国际民间艺术博物馆基金会在新墨西哥的圣达

菲成立。

1954

自学成才艺术家和精神病人艺术家马丁·拉米雷斯在加利福尼亚奥本的德维特州立医院向塔莫帕斯托医生展示了他一直不为人所知的作品。

西蒙·罗迪亚放弃了他位于洛杉矶的瓦茨塔，然后失踪了。

1956

在新奥尔良，修女格特鲁德·摩根在受到上帝的指示后，开始用绘画来进行她的布道。



1957

弗吉尼亚威廉斯堡的阿比·奥尔德里奇·洛克菲勒的大众艺术中心对外开放。

就像苏联阿弗尼诺的亚历山大·洛巴诺夫、南斯拉夫锡德的伊利亚·博西利一样，卡罗·齐内利在意大利的维罗纳精神病院开始作画。

1958

在印度昌迪加尔的热带丛林空地中的政府土地上，列克·昌德开始秘密地从事将会成为世界上最大的幻想环境的创作。

