

EPOPEE CELESTI

Art Brut nella collezione Decharme



Éditions Empire



isbn: 979-10-95991-35-9, 28 €

A Villa Medici presentiamo a una selezione di 180 opere provenienti dalla eccezionale collezione Decharme. In seno a un'Accademia, in cui è il gesto stesso a determinare l'acquisizione di una competenza, La mostra *Epopée célesti* rimette in questione le nostre certezze e rivolge uno sguardo, ad un tempo critico e benevolo ai margini della creatività, avanzando l'ipotesi che “fare mondo” significa “fare opera”.

ÉPOPÉES CÉLESTES

Art brut dans la collection Decharme

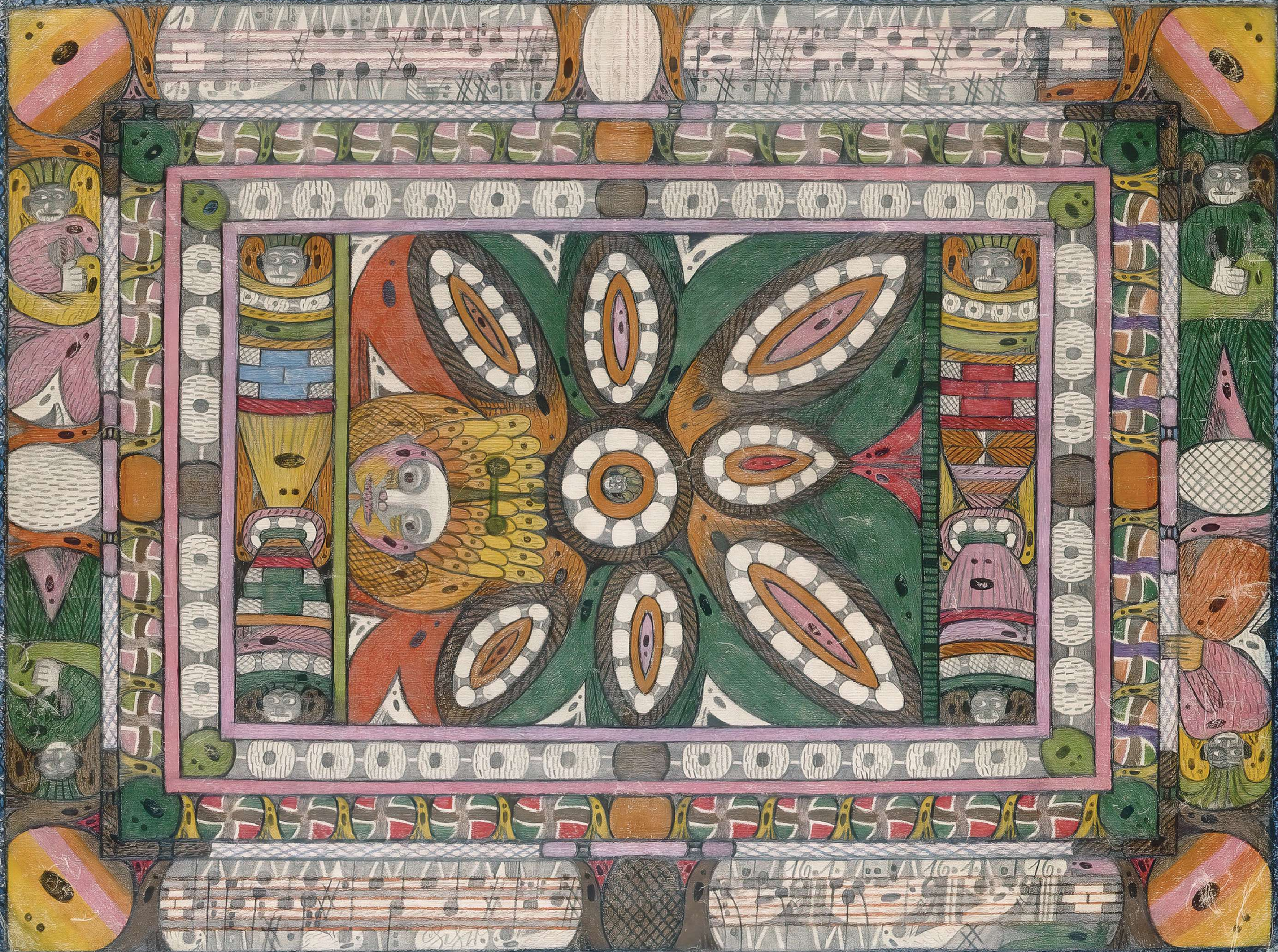


Éditions Empire



isbn: 979-10-95991-35-9, 28 €

La Villa Médicis présente une sélection de 180 œuvres de la remarquable collection Decharme. Au cœur d'une Académie où le geste constitue l'apprentissage de la maîtrise, l'exposition *Épopées célestes* interroge nos certitudes, pose un regard tout à la fois critique et bienveillant sur les marges dans la création, avançant l'idée que faire monde, c'est faire œuvre.



Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of rhythmic, wavy lines. The notation is dense and fills the page.

A

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of rhythmic, wavy lines. The notation is dense and fills the page.

ÉPOPÉES CÉLESTES
art brut dans la collection Decharme

Épopées célestes

Avant même que Jean Dubuffet n’invente l’expression en 1945, l’art brut n’a cessé de bousculer l’histoire de l’art et de nourrir les esprits réfractaires aux normes. Mais qui sont-ils, ces artistes d’un genre particulier, témoins d’un autre monde, étrangers aux courants et aux influences stylistiques ? Ils se tiennent – ou sont tenus – à l’écart de la culture des beaux-arts, des codes et des lieux qui la constituent : écoles, académies, musées, foires...

Si le territoire de l’art brut est celui de « l’homme du commun à l’ouvrage », selon la formule de Dubuffet, on peut aussi dire que le destin de ce dernier est « hors du commun », redevable essentiellement à ses capacités psychiques propres, alimentées par un monde intérieur bouillonnant, pourvues d’emprunts faits à la culture populaire.

Ces productions que les Anglo-Saxons nomment *outsider art* mettent en œuvre des capacités hautement créatives, en prise directe avec les anomalies du monde. Aux confins de l’imaginaire, perdus dans le réel, éclaboussés d’étoiles, les *outsiders* redessinent sans cesse la géographie d’un univers qu’ils inventent au fur et à mesure. Avec la liberté et l’altérité comme seules boussoles, ils récoltent, accumulent, remplissent, déchiffrent, noircissent, déforment, amplifient, ordonnancent, bâtissent. Sans filtres, ils se sont lancés dans de grandes épopées célestes.

Caroline Courrioux, Bruno Decharme,
Barbara Safarova, Sam Stourdzé.

Collection Decharme

Débutée à la fin des années 1970, cette collection, devenue une référence, est unique en ce qu'elle réunit quatre cents artistes majeurs de l'art brut du XVIII^e siècle à nos jours. En 1999, Bruno Decharme a fondé l'association abcd (art brut connaissance & diffusion), un laboratoire de recherche, dirigé par Barbara Safarova, dont les travaux prennent corps à travers des expositions, la publication de livres et la production de films. En 2021, il a fait don de près de mille œuvres au Musée national d'Art moderne – Centre Georges Pompidou, et conserve dans sa famille un ensemble dont une partie est présentée dans l'exposition *Épopées célestes*.

Malgré la présence de nombreux créateurs d'origine italienne dans de prestigieuses collections internationales d'art brut, en Italie l'histoire de l'art a négligé jusqu'à présent l'existence de ce domaine et de ses représentants. Pour ces exclus de la grande histoire, inclure leurs démarches artistiques dans une narration collective plurielle non stigmatisante est une urgence. D'ailleurs il serait plus pertinent de parler d'art brut – art déterritorialisé et sans frontières – en Italie, plutôt que d'art brut italien.

Si l'histoire de l'art italien a été marquée par ses artistes de génie, rien d'étonnant à ce que la dévotion quasi religieuse pour la beauté de leurs œuvres ait empêché de tourner le regard vers un art issu de la marge, radicalement étranger à ces canons esthétiques.

Parmi les approches de lecture possibles, on peut choisir celle qui relie l'art brut au contexte de l'histoire italienne à travers deux moments-clés : la mise en place de dispositifs et d'institutions psychiatriques, puis leur remise en question et leur abrogation. Entre ces deux moments déterminants s'est déroulé un chapitre important de l'histoire des marges en général, et plus particulièrement de celle de l'art dans ses liens avec l'altérité.

En Italie, l'attention pour ce type de manifestations artistiques spontanées, réfractaires aux modèles culturels de leur époque, est née d'un intérêt qui leur déniait toute valeur artistique. L'« art des fous » collecté par Jean Dubuffet a eu son équivalent trans-alpin dans *l'arte pazzesca*, ainsi nommé par l'anthropologue criminaliste Cesare Lombroso. Dans les prisons turinoises et les hôpitaux psychiatriques du XIX^e siècle, il récoltait objets et documents qui l'aidaient à consolider sa thèse sur l'homme criminel et la déviance innée. Considérés d'abord comme des témoignages sur des pathologies ou des manifestations d'atavisme, ceux-ci ont également servi à illustrer un chapitre de son livre *Génie et folie* publié en 1864.

En 1913, un élève de Lombroso, le professeur Giovanni Marro, présente un essai intitulé *Art primitif et art paranoïaque*, dédié à Francesco Toris et à son *Nouveau Monde*. Cet « œuf cosmique », assemblage d’os bovins taillés et sculptés d’un mètre et demi de haut, manifeste l’urgence expressive d’un art né dans de strictes conditions d’enfermement.

Certaines œuvres produites dans le même contexte ont échappé à la disparition grâce aux collections constituées dans un but d’étude scientifique, notamment celles du musée d’Anthropologie criminelle fondé par Cesare Lombroso et du musée d’Anthropologie et d’Ethnographie de l’université de Turin, fondé par Giovanni Marro, ainsi que celle du musée Anthropologique fondé par Carlo Livi, transférée par la suite au Centre de documentation de l’histoire de la psychiatrie San Lazzaro de Reggio Emilia.

En dehors des institutions totalitaires, les mouvements esthétiques de l’époque ne s’intéressaient pas aux manifestations artistiques non académiques. Quand en 1909, dans le premier *Manifeste du futurisme*, Filippo Tommaso Marinetti fait appel aux forces de « l’armée de la folie » pour ébranler les fondations de la « ville de Paralyse », on y perçoit encore les traces d’une pensée positiviste qui longtemps en Italie associa le génie créateur à une certaine forme de dégénérescence. Dans ces premières décennies du XX^e siècle, outre les enfermés des asiles et des prisons, s’expriment d’autres créateurs indifférents à une reconnaissance officielle du monde de l’art. En 1921, Simon Rodia émigre aux États-Unis et s’installe à Watts. Là, il entreprend la construction de ses tours avec des barres d’acier, des morceaux de bouteilles et de la porcelaine. Comme d’autres Italiens contraints de quitter leur pays, il utilise ses capacités manuelles pour donner corps à un imaginaire en exil. Plus tard, Luigi Buffo, Joseph Barbiero ou Josué Virgili feront de même en France.

À partir de 1930, à Cogozzo (Reggio Emilia), le paysan Pietro Ghizzardi commence à peindre sur les murs des fermes et progressivement se consacre entièrement à la peinture, utilisant des cartons de récupération, de la cendre et des couleurs obtenues par la macération de pétales de fleurs. Dans le même esprit d’attachement à la terre, aux valeurs paysannes et en réponse à l’industrialisation progressive du monde agricole, Giovanni Battista Podestà réalisera une œuvre au ton moralisant à partir de la récupération de déchets. Cette capacité de trans-

formation des matériaux recyclés est la marque stylistique d’autres auteurs comme Egidio Cuniberti, qui se sert de caisses de légumes et de bâtons de glaces pour fabriquer meubles et objets décoratifs, ou Rosario Lattuca qui, à partir de petites écailles de bois récupéré, transforme ses cauchemars d’enfance en grandes sculptures chimériques.

Sur le front des institutions hospitalières, dès la fin des années 1950, avec l’arrivée des neuroleptiques et la naissance d’un mouvement anti-institutionnel qui rejoint la contestation politique, le concept d’asile est fortement remis en question. De 1959 à 1973, sur les murs de la section Ferri de l’hôpital psychiatrique de Volterra, Fernando Oreste Nannetti grave un rébus long de soixante-dix mètres. Il y révèle un monde stupéfiant entre rêve et réalité, science et imaginaire, où murmurent des êtres surnaturels.

En 1959, à la Galleria d’Arte moderna de Vérone, une exposition présente pour la première fois en Italie les œuvres d’Adolf Wölfl et Aloïse Corbaz à côté d’autres issues de l’atelier de l’hôpital psychiatrique de San Giacomo alla Tomba. Elle a lieu dans le cadre du premier symposium sur *l’art psychopathologique*, à l’origine de la Société internationale de psychopathologie de l’expression.

Le grand intérêt porté au lien entre les *expressions artistiques* et la *thérapie psychiatrique* se manifeste de 1950 à 1970 par une multiplication d’ateliers où sont proposées différentes activités dans un but clairement curatif et dans une perspective de réhabilitation.

En 1957, à l’intérieur de l’hôpital San Giacomo alla Tomba de Vérone, les artistes Michael Noble et Pino Castagna initient une expérience pionnière : l’atelier qu’ils proposent se démarque à la fois des écoles traditionnelles de dessin mettant en jeu des pratiques contraignantes, et de celles plus contemporaines de l’art-thérapie.

C’est dans cette ambiance d’attention respectueuse à l’expression de l’autre qu’a pu s’exprimer pleinement Carlo Zinelli, premier artiste italien représenté dans la Collection de l’Art Brut à Lausanne.

En 1961, le psychiatre Vittorino Andreoli présente les gouaches de Zinelli à André Breton, puis à Dubuffet. Mais ce dernier se méfie, préoccupé par ces nouveaux lieux qui pourraient diluer le caractère sauvage des expressions graphiques qu’il recherche. Suite à ses échanges avec la critique d’art Lorenza Trucchi,

qui lui fait connaître d’autres artistes d’art brut italiens, Dubuffet reviendra sur son jugement.

Dans cette optique de dépassement des mentalités répressives, naît en 1975, à l’hôpital psychiatrique de Florence Vincenzo Chiarugi, le centre d’expression créative La Tinaia, dirigé par Massimo Mensi et Dana Simionescu. Caractérisé par une orientation sans but thérapeutique, il accueille des créateurs – comme Marco Raugei, Paolo Poli, Franca Settembrini, Giordano Gelli ou plus tard Giovanni Galli – dont les œuvres seront aussi intégrées à la Collection de l’Art Brut.

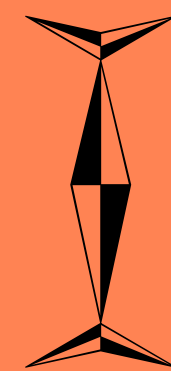
À partir de 1978, avec la promulgation de la loi 180 et la transformation des anciens hôpitaux psychiatriques en structures ouvertes, les ateliers de création se multiplient. Dans ces lieux, différents par leurs approches de la création dite «encadrée ou protégée», de nombreux auteurs ont mûri leur travail. Parmi ceux-ci, Alessandra Michelangelo et Franco Bellucci du Blu Cammello à Livourne, Antonio Dalla Valle et Fausto Badari de La Manica Lunga – officina creativa à Sospiro, ou Curzio Di Giovanni de l’ex-atelier Adriano e Michele, près de Pavie.

Un moment important pour la reconnaissance de l’art brut en Italie s’est paradoxalement déroulé en France. En 2012, l’exposition *Banditi dell’Arte* à la Halle Saint-Pierre (Paris) a réuni pour la première fois un ensemble d’œuvres essentielles en une sorte de musée en exil.

Si l’intérêt qu’on lui porte provient encore aujourd’hui le plus souvent de l’étranger, on perçoit le développement d’une sensibilité majeure en Italie à l’égard de l’art brut grâce à des expositions d’envergure comme *The Museum of Everything* à la Pinacoteca Agnelli de Turin, en 2010, ou le *Palazzo enciclopedico* à la Biennale de Venise de 2014, mais aussi grâce aux travaux de recherche sur le terrain. Attentifs à accueillir des pratiques artistiques inédites, l’observatoire de l’Art outsider de l’académie des Beaux-Arts de Vérone, sous la direction de Daniela Rossi, l’observatoire Art outsider de l’université de Palerme, dirigé par Eva Di Stefano, ainsi que le site Internet *Costruttori di Babele*, qui présente les architectures insolites dénichées par Gabriele Mina, font un travail remarquable et complémentaire dans différentes régions italiennes. Sans attendre une reconnaissance de la part des institutions culturelles, deux importantes collections privées ont récemment ouvert des espaces d’exposition et d’étude : la Casa dell’Art Brut, à Mairano di Casteggio, et SIC12 Art studio, à Rome.

Aujourd’hui, l’œuvre nomade et contestataire de créateurs tels que Melina Riccio – qui, grâce à la donation Bruno Decharme, fait partie des collections du Centre Georges Pompidou – est là pour nous rappeler la grande vitalité de l’art brut en Italie.

L’exposition *Épopées célestes*, au sein de la Villa Médicis, en est une nouvelle preuve. Elle participe à ouvrir le champ des regards, à nous montrer des chemins libres, gratuits et désintéressés, toujours à contre-courant d’une marchandisation de l’art globalisé.



JOURNAUX DU MONDE

ANONYME

p. 38

Nous ne possédons aucune information sur ce dessin trouvé sur un marché aux puces.

Aloïse CORBAZ

1886, Lausanne, Suisse

- 1964, asile de La Rosière, Gimel-sur-Morges, Suisse

p. 34-35

Aloïse Corbaz a onze ans lors du décès de sa mère. Bachelière en 1906, elle vit une aventure sentimentale avec un prêtre défroqué, violemment interrompue par sa sœur, et rêve de devenir cantatrice. Expatriée en Allemagne entre 1911 et 1914, elle y travaille comme institutrice puis comme gouvernante, notamment à Potsdam, à la cour de l'empereur Guillaume II, dont elle s'éprend passionnément. Des troubles psychiques se font jour lorsqu'elle a vingt-sept ans. Hospitalisée à partir de 1918, elle devient pensionnaire de l'asile de La Rosière, où elle se mettra tout de suite à dessiner et à écrire, de 1920 jusqu'à sa mort.

Corbaz dessine sur les deux faces de chaque feuille de papier un flot de personnages aux yeux bleus, le plus souvent avec des crayons de couleur et des craies grasses, mais aussi parfois avec du suc de pétales ou du dentifrice. Pour obtenir de plus grands formats (certains atteignent plus de dix mètres), elle coud entre elles plusieurs feuilles. Elle affirme avoir été frappée par une mort symbolique, consommant sa rupture avec le « monde naturel ancien d'autrefois ». « Boue noire » définitivement trépassée, elle renaît pour devenir la grande ordonnatrice d'une œuvre peuplée de fleurs, de rois, de reines, de princes et de princesses voluptueuses, de gâteaux et de cirques, de célèbres et légendaires histoires d'amour.

Henry DARGER

1892-1973, Chicago, Illinois, États-Unis

p. 36-37

Henry Darger n'a que quatre ans lorsque sa mère meurt en couches. Son père le confie alors à une famille d'accueil. Il est ensuite placé dans un foyer puis interné dans une institution pour enfants tardés, d'où il s'échappe à dix-sept ans. Au début des années 1920, on le retrouve homme de ménage dans un hôpital de Chicago où il restera jusqu'à sa retraite, en 1963.

Rien de cette vie discrète ne laisse soupçonner ce qu'on découvre dans sa chambre, après son départ en maison de retraite : une saga de quinze mille pages en quinze volumes, largement illustrée et intitulée *In the Realms of the Unreal* [*Dans les royaumes de l'irréel*], œuvre monumentale débutée en 1911 et produite dans l'anonymat le plus complet. Le récit décrit le combat des jeunes sœurs Vivian, aidées du capitaine Henry Darger, chef d'une organisation de protection de l'enfance, contre le peuple – adulte – des Glandelinien qui réduit les enfants en esclavage, les torture et les assassine ; il est illustré en de grandes planches aquarellées recto verso, agrémentées de collages divers. À partir de 1946, Darger utilise des agrandissements photographiques et des calques, qui lui permettent de reproduire plusieurs fois une image et de créer ainsi des sortes d'armées d'enfants, clonés.

À Kiyoko Lerner qui lui demandait chaque dimanche, au sortir de la messe, comment il allait, il répondait : « Demain, peut-être, le vent cessera de souffler. »

Janko DOMSIC

1915, Malunje, Autriche-Hongrie (actuelle Croatie)

- 1983, Paris, France

p. 45-46

Janko Domsic est arrivé en France dans les années 1930. Le peu que l'on sait, c'est qu'il aurait reçu une éducation élémentaire, connu la prison, vécu à Toul et travaillé à la construction de chemins de fer. À Paris, il vit dans la pauvreté, occupant un bout de couloir d'un modeste immeuble près de la place de Clichy. Ses dessins, réalisés au crayon de couleur, au stylo-bille et au feutre, associent des figures géométrisées et des textes, mêlant français, croate et allemand, qui listent des bribes de sa vie, reprennent des extraits de chansons nazies et ont Dieu pour sujet central ; son lexique fait référence à des idées mystiques, au code moral de la franc-maçonnerie, mais aussi à l'économie. Des symboles graphiques forts – le pentagramme, le svastika, celui du dollar, la faucille et le marteau communistes, la croix orthodoxe – et les rayons venus du ciel structurent une œuvre volontairement codée, définitivement énigmatique.

Alexander Pavlovitch LOBANOV

1924, Mologa, URSS (actuelle Fédération de Russie)

- 2003, Afonino, Fédération de Russie

p. 42-44

Atteint d'une méningite à l'âge de sept ans, Alexander Lobanov devient sourd et muet. Lorsqu'il en a vingt-trois, sa famille le fait interner à cause de son comportement révolté et agressif. Pendant les premières années passées à l'hôpital psychiatrique, Lobanov est le plus souvent agité et violent, puis il semble accepter peu à peu son destin tout en se renfermant sur lui-même. L'année de ses trente ans, il commence à dessiner. Il ne montre ses créations qu'une fois terminées et les range dans une petite valise dont il ne se sépare jamais. Au cours des années 1970 et 1980, il se passionne pour la photographie et réalise de nombreux clichés dans lesquels il se met en scène et crée son propre environnement : le cadre de ces autoportraits

est constitué de fusils et de pistolets en carton, mais aussi des dessins qu’il a faits des symboles ornementaux issus de la propagande communiste. Son œuvre compte plusieurs milliers de dessins.

Ramon LOSA

1959, Villapalacios, Espagne
p. 32-33

Les parents de Ramon Losa émigrent en France alors qu’il a deux ans. La famille y séjourne pendant onze années. De retour en Espagne, elle s’installe à Madrid. Ce changement et cette perte de repères dans sa petite enfance semblent marquer profondément Losa. À l’âge de seize ans, il commence à fréquenter un atelier de dessin avant d’être admis à l’école des Beaux-Arts de l’université Complutense. Très vite, il refuse les règles de bonne conduite et, devenu incontrôlable, il est finalement renvoyé. Il décide d’arrêter ses études et fait son service militaire. Son état psychique va alors en s’aggravant. En 1984, on lui diagnostique une schizophrénie, ce qui l’oblige à passer de nombreux séjours à l’hôpital. Pour autant, il poursuit son travail artistique, participant à de nombreuses expositions.

L’œuvre de Losa rend compte du chaos, celui des guerres et de la destruction, celui d’un monde à l’agonie. Il crée des fresques spectaculaires qui font penser aux projections sur grand écran de films hollywoodiens.

Lázaro Antonio MARTÍNEZ DURÁN

1983, La Havane, Cuba
p. 41

Dès l’âge de quatorze ans, Lázaro Antonio Martínez Durán s’intéresse de façon compulsive au dessin. Son père, un ancien fonctionnaire de l’armée cubaine, est un militant communiste. Très tôt sa famille le place dans un atelier pour handicapés mentaux chargé de fabriquer des dépliants – à Cuba, ce type de structure est l’une des rares possibilités d’activité offerte par le gouvernement aux personnes atteintes de troubles mentaux. Il est d’usage que les journées de travail soient rythmées par la lecture de la presse – une presse intégralement sous contrôle de l’État. Depuis qu’il est tout petit, Martínez Durán se plonge dans ces images du quotidien ou de propagande, les découpe, les compile et les intègre, en les collant, aux téléviseurs qu’il a dessinés : celles-ci deviennent l’image diffusée sur l’écran.

Martínez Durán est un parfait produit de la propagande communiste, s’émouvant lorsqu’on lui parle des dirigeants révolutionnaires cubains historiques et actuels. Quand il utilise des photographies montrant des magasins qui regorgent de nourriture, il endosse le costume du reporter bien dressé qui rend compte de la vie quotidienne. Sa chaîne de télévision imaginaire véhicule les clichés d’un monde qui se veut idéal.

M. PIERRON

1844, Romagne-sous-Montfaucon, France
- ?, France
p. 39-41

Le prénom de Monsieur Pierron nous est inconnu – celui-ci n’apparaît pas dans les registres d’état civil

de la commune où il indique être né. Certains épisodes de sa vie sont consignés dans les carnets dont il entame la rédaction en 1896. Dates et événements s’y contredisent, laissant penser que ses notes s’égrènent au fil de sa fantaisie. Il déclare avoir eu ses premiers songes dès l’âge de six ans, et fut habité toute sa vie par des visions et des pressentiments. Il aurait travaillé un temps comme domestique et quitté son village à dix-huit ans pour Metz puis Paris dans le but d’apprendre le métier de tailleur. D’après ses carnets, sa mère décède en 1864, quelque temps avant son père, atteint d’alcoolisme. À la suite d’un grave accident, il aurait été amputé d’une jambe. Faute d’argent, il doit, écrit-il, interrompre sa formation mais le docteur Michel, qui l’avait opéré, l’aide à reprendre son apprentissage en lui versant une pension mensuelle.

À cinquante-deux ans, il commence donc à rédiger dans de tous petits carnets, également ornés de dessins, un mélange de journal et de mémoires – on ne sait dans quelle mesure les faits consignés sont réels. Sur le premier on lit : *Livre premier de la vie mystique d’un ouvrier. Écrit en 1896-1897-1898*. Sur un autre : *Troisième livre mystique. Écrit entre 1900-2-3 à mes moments de repos et pour ma distraction et méditation*.

La numérotation des huit volumes que nous connaissons indique qu’il y en a eu au moins dix de produits jusqu’en 1918, dont six font aujourd’hui partie de la collection Decharme. La qualité du graphisme, la délicatesse des illustrations et le style de l’écriture témoignent d’un niveau d’éducation en décalage avec l’orthographe très souvent approximative de l’auteur.

Adolf WÖLFLI

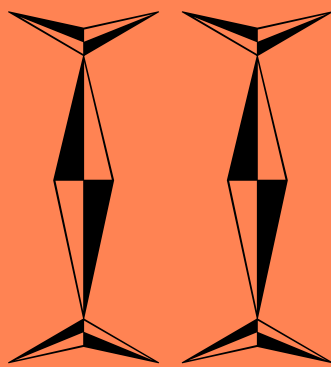
1864, Bowil, Suisse

- 1930, hôpital psychiatrique de la Waldau, Berne, Suisse
p. 29-31

Abandonné par un père alcoolique alors qu’il n’a que sept ans, Adolf Wölfli est placé comme valet de ferme puis, à la mort de sa mère, est ballotté de familles en familles. Sa jeunesse est marquée par des échecs amoureux successifs. Arrêté en 1890 pour attentat à la pudeur, il purge deux ans de prison, mais en 1895 il récidive plus gravement. Diagnostiqué schizophrène, il est cette fois envoyé non pas en prison mais à l’hôpital psychiatrique de la Waldau, où il restera jusqu’à la fin de ses jours. Cet internement marque pour lui le début d’une «seconde vie». C’est avec le nouveau siècle qu’il commence à dessiner, à écrire et à composer de la musique, intensément.

L’œuvre de Wölfli comprend des centaines de dessins, des partitions musicales, des collages et de très nombreux écrits, formant une biographie imaginaire démesurée de vingt-cinq mille pages. Il y réinvente tout : l’histoire, la géographie, la religion, la musique, etc. Il entend dominer la Création, l’Espace, mais également l’Éternité. D’un point de vue plastique, ses productions révèlent des réseaux complexes, où les éléments ornementaux ont une fonction décorative autant que rythmique. Wölfli se nommait lui-même «Saint», «Grand-Grand-Dieu»,

«Génie», ou bien «Adolf II», «Empereur». Dans son monde, il était immortel. Mais il se surnommait aussi « Doufi » – petit être chétif, perdu au milieu d’un monde effrayant, enfermé dans une spirale sans fin ou un labyrinthe, allongé sur son lit de mort ou dans son cercueil. En 1928, il entame la composition de sa propre *Marche funèbre*, un requiem de plusieurs milliers de pages, qui sera interrompue par sa mort.



ANARCHITECTURES

A.C.M.

1951-2023, Hargicourt, France
p. 64

Enfant d’une grande timidité, Alfred Marié s’oriente vers le métier de peintre en bâtiment. Incité par un ami, il entre en 1968 à l’école régionale supérieure d’Expression plastique de Tourcoing, qu’il quitte au bout de cinq ans, détruisant alors les travaux qu’il y a réalisés. En 1974, il rencontre Corinne, qui devient sa compagne et un soutien nécessaire à son œuvre ainsi qu’en témoigne le nom d’artiste qu’il adopte : A.C.M. – Alfred Corinne Marié. Au bout de deux ans d’errance, le couple s’installe dans la maison familiale d’Alfred, à l’abandon depuis plusieurs années. Tout en reconstruisant celle-ci, A.C.M. reprend son travail artistique et investit l’atelier de son père, un ancien tisserand. Il sélectionne d’abord des pièces extraites de vieilles machines à écrire, réveils, transistors, ou composants électroniques, fils électriques, etc., puis, après les avoir nettoyés, il les métamorphose à l’acide et les oxyde pour les assembler par collage. Il bâtit ainsi des architectures, sortes de cathédrales ou de bateaux, des labyrinthes peuplés de miroirs.

ANONYME

Espagne

p. 60-61

On ne sait rien de cet ensemble – trois cents dessins environ –, trouvé sur un marché aux puces par un antiquaire de Barcelone. Certains d’entre eux sont «signés» au dos «E. S. G.», sans qu’on sache la signification de ces lettres. La plupart ont été exécutés sur des couvercles de boîtes de cigarillos fabriqués en Espagne («*Para la renta de tabacos de Espana*») ou aux îles Canaries («*Labor de Canarias*»), mais aussi parfois sur des boîtes de somnifères du laboratoire Roche, fabriqués en Suisse et distribués en Espagne.

Gustavo Enrique BUONGERMINI

XX^e siècle, Argentine

p. 62

Hormis son nom, nous ne possédons aucune infor-

mation sur l’auteur de ces dessins, réalisés sur des nappes de restaurant entre 1980 et 1990.

Fleury-Joseph CRÉPIN

1875, Hénin-Liétard, France

- 1948, Montigny-en-Gohelle, France
p. 57-58

Marié et père de deux filles, Fleury-Joseph Crépin est successivement puisatier, plombier-zingueur et quincaillier avant de créer sa propre entreprise. En 1930, il fait la connaissance du médium, peintre et voyant Victor Simon, qui l’initie au spiritisme. L’année suivante, il devient guérisseur, capable de traiter à distance et par télépathie. En 1938, alors qu’il recopie une partition musicale sur un cahier d’écolier (il a toujours été un passionné de musique), il réalise sa première improvisation graphique, laissant sa main être guidée par la seule symétrie du quadrillage.

Inspiré par ses anges gardiens, il produit ainsi, en neuf ans, trois cent quarante-cinq tableaux – des huiles sur toile peintes d’après des esquisses dessinées, puis transposées et rigoureusement agrandies. D’une symétrie hypnotique et d’une perfection quasi mécanique, ses compositions architecturées sont constituées de gouttes perlées, parfaitement calibrées, dont l’exécution suit une technique restée secrète. Crépin pensait que ses tableaux pouvaient sauver le monde. Il avait même prédit que la Seconde Guerre mondiale prendrait fin avec l’achèvement de sa trois-centième peinture, ce qui s’est effectivement produit.

Egidio CUNIBERTI

1928-2006, Mondovì, Italie

p. 59

Très jeune, Egidio Cuniberti est embauché dans les ateliers de fonderie de l’usine Fiat à Turin. À vingt-quatre ans, à la suite d’une chute de vélo, il est opéré en urgence d’une hémorragie cérébrale. Cette opération lui laisse de nombreuses séquelles : migraines, crises d’épilepsie et insomnies.

En 1971, il doit cesser de travailler. À cette époque, il commence à ramasser des déchets dans la rue et à les assembler pour fabriquer des sculptures (totems), des tableaux, mais aussi des meubles, dont la structure est faite de caisses de fruits et légumes. Pour ses œuvres, il a mis au point une technique apparentée à de la marqueterie : il assemble entre eux, en les collant, des petits bâtons de glaces industrielles, des cuillères en plastique, des morceaux de bois peints. Certaines dépassent les deux mètres. Il a réalisé cent trente pièces environ.

À partir de 2002, sa santé déclinant, sa sœur prendra soin de lui jusqu’à son décès.

Paul GOESCH

1885, Schwerin, Allemagne

- 1940, Brandebourg-sur-la-Havel, Allemagne
p. 55-56

Initié à la psychanalyse freudienne, cet étudiant en peinture et en architecture tente une auto-analyse qui semble avoir été à l’origine d’un bouleversement psychologique profond. À partir de cet événement, sa vie alterne entre des périodes d’internement

en hôpital psychiatrique (on lui diagnostique une schizophrénie) et des moments de répit. Malgré ses troubles, il parvient à achever ses études d’architecture et se passionne pour l’anthroposophie fondée par Rudolf Steiner. En 1919, il quitte l’hôpital où il séjournait alors pour rejoindre son père à Berlin. Il se mêle à la vie artistique de la capitale, fréquentant Oskar Kokoschka et Walter Gropius et participant aux courants d’avant-garde. Mort d’épuisement en 1940 à l’hôpital psychiatrique de Teupitz, il est l’une des nombreuses victimes du programme d’euthanasie orchestré par les nazis.

L’œuvre picturale de Goesch compte près de mille dessins, au sujet le plus souvent mythologique ou religieux.

Augustin LESAGE
1876, Saint-Pierre-lez-Auchel, France
- 1954, Burbure, France
p. 51-52

En 1911, le mineur Augustin Lesage entend, au fond de la mine, une voix lui annoncer qu’il sera peintre. Cette vocation se confirme lors des séances spirites auxquelles il prend part. Peu de temps après, il s’attelle à une immense toile (9 m²), à laquelle il consacre tout son temps libre pendant plus d’un an. Il affirme que ses œuvres, qui sont essentiellement des architectures anthropomorphes hautement symétriques, lui sont dictées par les esprits de Léonard de Vinci, de Marius de Tyane ou de sa petite sœur morte à l’âge de trois ans, et consent tardivement à signer de son nom. « Mes guides m’ont dit : “Ne cherche pas à savoir ce que tu fais.” Je m’abandonne à leur impulsion. »

À partir de 1923, Lesage se consacre exclusivement à la peinture. Sa rencontre avec l’égyptologue Alexandre Moret engendre chez lui une véritable passion pour l’Égypte ancienne et il se déclare la réincarnation d’un artiste de l’époque des pharaons. Reconnu de son vivant dans un certain milieu artistique, il expose et vend ses toiles.

Achilles G. RIZZOLI
1896, Port-Reyes, Californie, États-Unis
- 1982, San Francisco, Californie, États-Unis
p. 63

Achilles G. Rizzoli est le dernier né d’une famille émigrée aux États-Unis de Suisse italienne vers 1890. Après des études polytechniques, il devient dessinateur technique pour des bureaux d’architectes à San Francisco. Sans amis, il vit en osmose avec sa mère jusqu’à la mort de celle-ci, puis dans une solitude absolue. Ce petit employé, effacé le jour, élabore la nuit une œuvre complexe qui comprend une multitude de thèmes et de styles, emploie la répétition insistante de mots ou de phrases au sens connu de lui seul, et convoque la participation de centaines de figures historiques et religieuses.

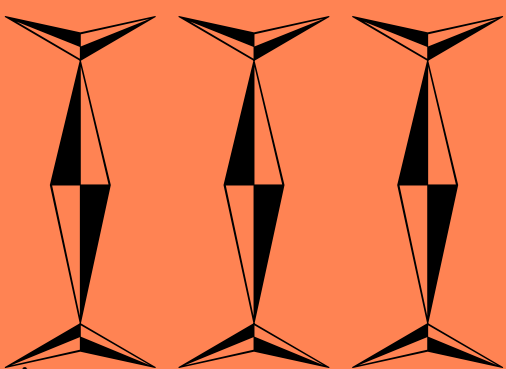
Sa double vie débute par l’écriture, puis, vers 1935, Rizzoli se tourne vers le dessin. À travers ses « dessins symboliques », il métamorphose les membres de sa famille – notamment sa mère – en cathédrales et palais. Par la suite, il mène à bien deux vastes projets : *Y.T.T.E. (Yield to Total Elation)*

[*S’abandonner à la joie totale*] dans lequel il développe une version personnelle de l’Exposition universelle de 1915 à San Francisco ; et *A.C.E. (Amte’s Celestial Extravag(r)anza)*, qui vise à transformer les défunts en *Architectural Inheritances* – des structures architecturales abritant leur âme dans l’au-delà. *A.C.E.* se compose de plusieurs centaines de feuilles qui regroupent non seulement des dessins de bâtiments mais aussi des poèmes, biographies de saints et fragments de son journal intime.

Leopold STROBL
1960, Mistelbach, Autriche
p. 53-55

Leopold Strobl travaille régulièrement à la Maison des artistes de l’hôpital psychiatrique de Gugging. « Je dois le faire, le jour et la nuit... peindre le vert du ciel », affirme-t-il lorsqu’on lui demande ce qu’il ressent quand il dessine. Depuis qu’il est petit, il se dit artiste. Pour réaliser ses dessins, il part systématiquement d’une image de presse ou d’une photographie qui lui sert de base graphique. Une fois le motif choisi, il définit d’abord les zones noires, puis s’occupe du ciel, toujours vert, pour finir par marquer la frontière entre l’obscurité et la lumière. Les zones noires, traitées en aplat, comme le ciel, constituent un espace négatif qui domine chaque composition. Parfois la photographie d’origine est entièrement recouverte, parfois elle reste visible en partie.

Une fois l’œuvre achevée, Strobl colle celle-ci sur un morceau de papier à dessin, puis la signe. Une signature qui comporte son nom et un cœur renfermant une croix avec des rayons. Ce signe religieux est important pour lui car il est très croyant. « Parfois, je me sens un peu bizarre... comme si quelque part je ne faisais pas partie de ce monde », aime-t-il dire. Il est marié et vit aujourd’hui à Kritzendorf, en Autriche.



RENCONTRE AVEC LES FANTÔMES

Noviadi ANGKASAPURA
1979, Jayapura, Indonésie
p. 88

Depuis qu’il est petit, Noviadi Angkasapura dessine et sculpte. À l’âge de vingt-deux ans, il est visité par un esprit qui lui enjoint de dessiner en s’appuyant sur les concepts de « patience » et de « paix » ; il lui donne alors le titre de *Ki Raden Sastro Inggil*. À propos de cette apparition, il raconte : « C’était comme un rêve, mais je ne dormais pas. En revenant à moi, j’ai tenté de rattraper l’esprit mais il avait disparu. »

À la suite de cet événement, qui a fonctionné comme un appel à un réveil moral, sa volonté de créer se fait plus grande et plus intense, il imagine même bâtir son propre musée, le *Musée d’Art Angkasapura – Raden Sastro Inggil*, qui contiendrait un million de dessins. Angkasapura se dit messenger. À travers son œuvre, il veut dire au monde combien les premiers ancêtres de sa famille étaient nobles, des modèles. Musulman pratiquant, il puise aussi bien dans sa religion que dans les autres cultes, croisant les mythes et les épiphanies.

ANONYME
Milieu du XX^e siècle, Brésil
p. 92-93

Ces ex-voto, offrandes faites à un dieu en demande d’une grâce ou en remerciement d’une grâce obtenue, proviennent du Brésil.

ANONYME
Milieu du XX^e siècle, Angola
p. 84

Cet ensemble de dessins, réalisés au verso de feuilles décrivant des protocoles médicaux, a été découvert dans un petit village d’Angola puis acquis par le marchand d’art Charles Ratton. Une hypothèse fantaisiste l’attribue à des enfants. Le 10 décembre 1944, Jean Dubuffet se rend en week-end chez Ratton et tombe sous le charme de ces dessins. Il en reçoit un pour sa collection d’art brut qui en est encore à ses balbutiements.

ANONYME
Milieu du XX^e siècle, France
p. 77

Cette œuvre a été réalisée par un patient d’un hôpital psychiatrique à Bordeaux.

Marie BODSON
1992, Liège, Belgique
p. 80-81

Adolescente, Marie Bodson se fait remarquer dans son école spécialisée pour ses capacités créatives. Grâce à son enseignante, elle entre en contact avec La « S » Grand Atelier qu’elle intègre en 2012, dès la fin de sa scolarité. Ses réalisations sont protéiformes. Elle s’essaye au crayon, au feutre, à la broderie, au monotype, aux techniques numériques, mais aussi à la peinture sur photographie.

Nourrie de pop culture, elle aime feuilleter les magazines people à la recherche de vedettes de cinéma, de couples modèle ou de ménages hollywoodiens, ces codes iconographiques de la presse féminine qui traduisent sa propre vision idéalisée de la vie affective. Elle utilise également des photographies personnelles, des portraits de famille et des cartes postales qui évoquent pour elle l’amour et lui permettent d’en parcourir intimement les nombreuses dimensions (domestique, maritale, érotique, amicale, etc.). Bodson, qui travaille ses images à la peinture acrylique, choisit avec intérêt les endroits exacts où il lui faut intervenir : ces zones, pour la plupart charnelles, se voient habillées de couleurs vives, presque comme un vêtement.

Fernand DESMOULIN
1853, Javerlhac, France - 1914, Venise, Italie
p. 70-71, 132

Dessinateur et graveur académique très prisé à son époque, ami des célébrités politiques et littéraires, Fernand Desmoulin s’initie, à l’aube de ses cinquante ans, au spiritisme. Entre 1900 et 1902, il produit une œuvre médiumnique personnelle, radicalement différente de son travail antérieur – une œuvre libre et inventive obéissant à des processus créatifs automatiques. Après ces deux années passées au service des esprits, il reprendra le chemin de la raison et retournera à sa production académique.

Jaime FERNANDES
1899, Barco, Portugal
- 1968, Lisbonne, Portugal
p. 72

On sait peu de choses de la vie de Jaime Fernandes : ouvrier agricole, il se marie à l’âge de vingt-deux ans et est interné à trente-sept ans pour schizophrénie. Deux décennies passent avant qu’il se mette à dessiner. Ses figures représentent surtout des personnages et des animaux, souvent imbriqués et qui fusionnent parfois en un être composite. Elles sont constituées d’une multitude de lignes tracées au stylo-bille ou à la mine de plomb. Une sorte de toile d’araignée les enserre autant qu’elle les compose.

À sa mort, le dossier médical de Fernandes sera jeté et ses dessins presque tous détruits par les autorités de l’hôpital. Quelques ensembles subsistent néanmoins.

Madge GILL
1882-1961, Londres, Royaume-Uni
p. 78

La mère de Madge Gill cache longtemps l’existence de cette enfant illégitime avant de la placer dans un orphelinat à l’âge de neuf ans. Dix ans plus tard, après avoir été envoyée au Canada, elle revient à Londres, où elle loge chez sa tante, et devient infirmière. En 1903, celle-ci l’initie au spiritisme et à l’astrologie. Quatre ans plus tard, Gill se marie. Sa vie est régulièrement endeuillée par les disparitions successives de plusieurs enfants. En 1918, après le décès de l’un d’eux, elle tombe malade, reste alitée plusieurs mois et perd l’usage de son œil gauche. Le dessin et le contact avec « Myrminerest » – l’esprit qui la guide et lui inspire écrits, dessins et improvisations pianistiques – l’occupent dès lors entièrement.

Travaillant la nuit, à la bougie, Gill réalise des milliers de dessins, dont la taille peut varier de quelques centimètres à plus de onze mètres pour les plus longs, sur du papier ou de grands draps. Elle est l’unique sujet de ses représentations, ne montrant de son corps qu’un visage éternellement répété, à l’intérieur de labyrinthes constitués de motifs architecturaux et abstraits. Un nouveau deuil, en 1958, la fait sombrer dans l’alcool et elle cesse totalement de dessiner.

Après sa mort, on découvrira chez elle, rangées dans les placards ou sous les lits, des piles de dessins qu’elle s’était toujours refusée à vendre.

Jorge Alberto HERNÁNDEZ CADI
1963, La Havane, Cuba
p. 94-98

Les Havanais ont surnommé Jorge Alberto Hernández Cadi «El Buzo» [«le plongeur»] parce qu’il arpente inlassablement les rues de la ville et fouille/plonge dans les poubelles en quête de ses rebuts, de ses objets déclassés. Diagnostiqué schizophrène depuis plus de vingt ans, Cadi collecte valises, boîtes, photographies et coupures de journaux dont il croise les destins, au sens propre comme au figuré.

Pour réaliser ses photomontages, il procède autant par hybridation que par concrétion, intervenant avec du collage, du découpage, de la couture. S’il se livre à première vue à une satire sans compromis des normes bourgeoises et religieuses, ses sujets se rapportent à nos affres les plus archaïques et nos terreurs profondes : fantômes, décapitations, attributs diaboliques, lacérations, etc.

Quoiqu’il en soit, Cadi ne se départit jamais de sa bienveillance, voire de sa compassion. C’est notamment vrai lorsqu’il infléchit la destinée des morts exhumés des poubelles en les invitant à d’improbables rencontres sur et à l’intérieur de ses valises et de ses boîtes. « Quand tu fermes la valise, tu réunis des personnes qui ne se sont jamais vues. Ils retournent voyager... parfois dans une autre dimension. »

Paul HUMPHREY
1931, Poultney, Vermont, États-Unis
- 1999, Burlington, Vermont, États-Unis
p. 87

Après avoir achevé l’école secondaire et effectué son service militaire dans la marine, Paul Humphrey travaille pendant plusieurs années dans la construction routière. En 1971, il déménage à Brattleboro, devient chauffeur de taxi puis peintre en bâtiment. À l’âge de cinquante-sept ans, il est victime d’une grave crise cardiaque qui le force à cesser ses activités. Dans une situation financière et sociale précaire, il survit grâce à une pension modeste et par la collecte de bouteilles et de boîtes de conserve qu’il revend.

C’est à cette époque qu’il commence à dessiner. Le point de départ de son travail artistique serait, selon ses dires, des photographies de classe de sa fille. Par la suite, Humphrey photocopie des portraits de stars de cinéma ou de modèles extraits de journaux et catalogues de vente par correspondance – des femmes exclusivement, montrées en gros plan –, qu’il colorie intégralement sur toute la surface de la feuille ; il leur ferme systématiquement les yeux, les transformant en ses « Belles aux bois dormant », ce qui confère ainsi à l’ensemble une impression de recueillement.

Lors de ses funérailles, on apprendra que Humphrey n’a jamais été marié, pas plus qu’il n’a eu d’enfant. Il s’était inventé une galerie de portraits de personnes faussement proches.

Gustave Pierre Marie LE GOARANT DE TROMELIN
1850, Brest, France - 1920, Marseille, France
p. 73

En 1903, le comte de Tromelin, ancien officier de marine, savant mathématicien et membre de l’Académie

des sciences à la retraite, fit une nuit, en état de demi-sommeil et dans l’obscurité, un dessin à l’aide du frottement d’un crayon sec. Le lendemain matin, il découvrit que surgissaient de ce dessin des spectres cachés. Dès lors, il se consacra pendant plusieurs années aux forces de l’esprit, qualifiant ses travaux de « semi-médianiques » car subsistait une part de conscience dans leur réalisation. En 1907, Le Goarant de Tromelin publia le livre *Les Mystères de l’Univers. Réponse aux « Énigmes de l’Univers » de Haeckel*, dans lequel il décrivait son activité de médium, à la source de plus de deux cents dessins dont seulement quelques-uns nous sont connus.

METTRAUX
XX^e-XXI^e siècle, France
p. 79

Cet ensemble de photomontages est l’œuvre d’un certain Mettraux. D’après la personne qui l’a porté à notre attention et nous assure que ce nom n’est pas un pseudonyme, leur auteur veut garder sa vie partiellement secrète ; elle nous a cependant dévoilé qu’il s’agit d’un chineur compulsif de photographies vernaculaires, qui s’en réapproprie certaines pour réaliser ses créations. Basés sur l’association/superposition systématique de deux portraits, qui remontent visiblement à la seconde moitié du XX^e siècle, ces photomontages obéissent à une certaine fascination pour la mise en scène de personnages hybrides qui semblent vouloir s’approprier une nouvelle identité en se cachant derrière le masque de l’autre. Au dos de chacun apparaît le nom Mettraux, un tampon indique « original » et mentionne une date, entre les années 2018 et 2020.

Edmund MONSIEL
1897-1962, Woźuczyn, Pologne
p. 89-90

De la jeunesse d’Edmund Monsiel, on ne sait rien, si ce n’est qu’il a suivi l’école primaire. Adulte, il tient un petit magasin que les Allemands lui confisquent en 1942. Persuadé que les nazis veulent également l’arrêter, il se réfugie chez son frère à Woźuczyn, près de Lublin, où il se cache dans le grenier et interrompt tout contact avec son entourage. La guerre passée, il refuse de croire que le danger est écarté et qu’il peut quitter son grenier. Monsiel passera ainsi vingt années dans un enfermement volontaire. Il laisse derrière lui quelque cinq cents dessins qui seront découverts après sa mort. Si son œuvre paraît inspirée de l’iconographie traditionnelle, populaire et religieuse, elle se présente surtout comme la répétition obsédante, démultipliée, du même.

John Bunion MURRAY
1908, Glascock County, Géorgie, États-Unis
- 1988, Sandersville, Géorgie, États-Unis
p. 69

John Bunion Murray fait partie de ces générations d’Afro-Américains nés après l’abolition de l’esclavage qui, bien que libres, vivent dans la misère. Illettré par absence de scolarisation, il gagne sa vie comme journalier dans différentes plantations. Très

croyant, il se marie en 1929 et devient père de onze enfants. Néanmoins il se sépare de sa femme à la fin des années 1950 et s’installe en solitaire dans une cabane au confort rudimentaire. C’est dans le courant des années 1970 qu’une expérience mystique le conduit à dessiner et à écrire pour communiquer sa foi.

Les dessins de Murray sont composés de textes dictés par Dieu, compréhensibles de lui seul – on doit les lire, disait-il, à travers une bouteille d’eau « sacrée » tirée de son puits –, et de figures totémiques nourries de vaudou. Le Bien et le Mal, le Paradis et l’Enfer sont au centre de son œuvre.

Masao OBATA
1943, île de Manabejima, Japon
- 2010, Kobe, Japon
p. 82-83

Masao Obata est né sur une petite île sacrée de la baie d’Hiroshima. Il a deux ans à peine quand l’enfer des bombes nucléaires s’abat sur le Japon. Après le divorce de ses parents, il est élevé par sa mère. Il exerce de nombreux métiers subalternes qu’il doit interrompre pour cause de troubles psychiques. À l’âge de trente et un ans, il est interné dans un hôpital psychiatrique et y reste deux années. À la mort de sa mère et après un long séjour dans cette institution, il rejoint son père à Kobe. Lorsque celui-ci meurt, il est à nouveau placé dans un centre de soin. C’est à cette époque qu’il commence à dessiner sur des cartons de récupération, des centaines de dessins toujours au crayon de couleur, d’un rouge de guerre.

PHOTOGRAPHIES SPIRITES
Début du XX^e siècle, France
p. 76-77

Le physiologiste Charles Richet (1850-1935) définit la métapsychique comme l’étude scientifique des phénomènes dits « paranormaux ». Il s’intéresse notamment aux matérialisations d’une mystérieuse substance que certains médiums sont capables de produire : l’« ectoplasme ». Afin de mener une recherche indépendante, il participe en 1919 à la création de l’Institut métapsychique international (IMI) dont l’existence est malmenée par les controverses avec les équipes scientifiques de la Sorbonne. L’une de ces querelles concerne la médium Marthe Béraud (1886-1968), connue sous le nom d’Eva Carrière. Celle-ci se prête pendant une vingtaine d’années à des expériences encadrées par la sculptrice Juliette Alexandre-Bisson et, à partir de 1909, par le médecin allemand Albert von Schrenck-Notzing ; elle ne sera jamais prise en flagrant délit de supercherie. Il existe de nombreuses photographies, anonymes, des séances de spiritisme d’Eva Carrière en présence de von Schrenck-Notzing.

Miloslava RATZINGEROVÁ
1904, Autriche-Hongrie (actuelle Tchéquie)
- 1990, environs de Litomyšl, Tchécoslovaquie (actuelle Tchéquie)
p. 74-75

Mariée à un cheminot, Miloslava Ratzingerová, dont le niveau scolaire égale le primaire, est femme

au foyer. Très influencée par le spiritisme répandu à cette époque, elle est marquée par une rencontre étrange avec une femme qui l’aborde dans une rue de Prague en lui déclarant, sans rien lui donner : « Je te transmets le Livre blanc », et sent alors une force intérieure qui la pousse à dessiner. À la même période, des hallucinations auditives l’amènent à consulter un psychiatre qui lui garantit qu’il ne s’agit pas d’une maladie mentale mais d’un don qu’elle doit accepter, et l’encourage à écouter sa voix intérieure.

Nous sont connus une quarantaine de dessins – le plus souvent des portraits de femmes, certains représentant sa mère à diverses étapes de sa vie, d’autres des personnages historiques comme la reine Marie-Antoinette. En marge de sa création plastique, Ratzingerová a produit une œuvre littéraire de qualité : des poèmes et des réflexions philosophiques. Elle aurait aussi été douée de voyance.

Scottie WILSON (Louis FREEMAN, dit)
1888, Glasgow, Royaume-Uni
- 1972, Londres, Royaume-Uni
p. 91

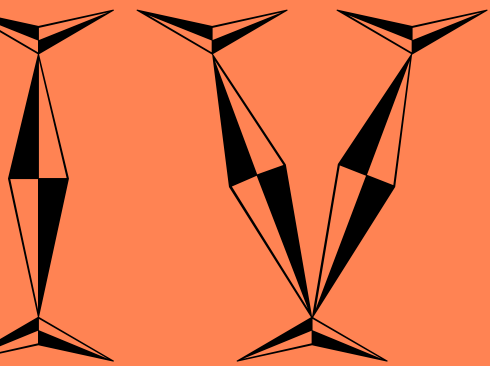
Né de parents originaires de Lituanie émigrés à Glasgow, Scottie Wilson ne connaîtra jamais les bancs de l’école. Vendeur de journaux à dix ans, il s’engage en 1906 dans l’armée, sert aux Indes et en Afrique du Sud. De retour au Royaume-Uni, il travaille dans des foires et sur les marchés de Londres. Envoyé comme soldat en Irlande à la fin des années 1920, il déserte et s’enfuit au Canada, à Toronto, où il devient marchand. À quarante ans, il est tenté par le dessin : il passe des heures la plume à la main dans son arrière-boutique tout en écoutant des œuvres de Mendelssohn. Ses sujets de prédilection sont des personnages au gros nez, mais aussi des poissons, des oiseaux, des arbres et des architectures, réalisés au crayon et à l’encre.

Revenu à Londres après la guerre, Wilson offre ses dessins ou les cède à des prix dérisoires dans des foires et dans la rue, organise de petites expositions dans des cinémas ou des caravanes désertées. Dans la dernière période de son œuvre, il met en scène le combat entre le Bien et le Mal sous la forme d’une série de totems symboliques qu’il a baptisés « *Greedies* » et « *Evils* ».

Anna ZEMÁNKOVÁ
1908, Hodolany, Autriche-Hongrie (actuelle Tchéquie) - 1986, Mníšek pod Brdy, Tchécoslovaquie (actuelle Tchéquie)
p. 85-86

Anna Zemánková est élevée dans une famille dominée par une mère autoritaire. En 1933, elle épouse un officier, dont elle a trois fils – elle adoptera par la suite un autre enfant, une fille. Elle renonce à son métier de prothésiste dentaire pour se consacrer à eux. Son premier fils, âgé de quatre ans, meurt en 1939 – un décès dont elle ne se remettra jamais véritablement. Quelques années après la guerre, la famille s’installe à Prague. Au cours des années 1950, Zemánková souffre de longues périodes de dépression, et, diabétique, doit être amputée des deux jambes.

À cinquante ans passés, elle se met alors à peindre, à dessiner, à coller des représentations de figures organiques hétérogènes (animaux, plantes, minéraux), grappes de fruits hybrides, corps recomposés. Selon un rituel immuable, elle dessinait chaque matin entre 4h et 7h, en état de transe, puis reprenait ses activités plus consciemment le reste de la journée.



HÉTÉROTOPIES SCIENTIFIQUES

Eugen GABRITSCHESKY

1893, Moscou, Russie
(actuelle Fédération de Russie)
- 1979, hôpital psychiatrique d'Eglfing-Haar,
Haar, République fédérale d'Allemagne
(actuelle Allemagne)
p. 115-116

Issu d'un milieu très aisé, Eugen Gabritschesky suit un brillant cursus universitaire de biologie à Moscou. En 1917, des premiers signes de troubles psychiques ne l'empêchent pas de terminer ses études et de se lancer avec succès dans la recherche. Il part travailler en 1925 à la Columbia University aux États-Unis, puis en 1927 s'installe à Paris où il est employé par l'institut Pasteur. Son état mental se détériorant considérablement, il est interné en 1931 à l'hôpital psychiatrique d'Eglfing-Haar, près de Munich où vit l'un de ses frères, et diagnostiqué schizophrène ; il y restera jusqu'à sa mort.

Une nouvelle vie commence alors pour lui : pendant plus de quarante ans, il produit des milliers de peintures et de dessins, réalisés au verso de calendriers, de pages de magazines ou de papiers administratifs. Aux premières œuvres assez académiques, d'inspiration naturaliste (coraux, figures humaines), succèdent des silhouettes fantomatiques, puis des monstres à large tête, aux yeux démesurés, ou de petits êtres aux allures de mutants.

Zdeněk KOŠEK

1949, Duchcov, Tchécoslovaquie (actuelle Tchéquie)
- 2015, Duchcov, Tchéquie
p. 106-113

Typographe et caricaturiste pour des journaux, Zdeněk Košek subit, dans les années 1980, un profond traumatisme psychique qui le conduit à penser le monde de façon radicalement différente. Il est ainsi persuadé de jouer un rôle déterminant au sein de la grande ordonnance de l'univers. Se percevant comme une sorte de centrale recevant et émettant sans cesse une multitude d'informations, il pense devoir maîtriser les problèmes météorologiques en notant tout ce qui se produit autour de lui. « Je ne maîtrisais pas seulement

le temps mais aussi la politique, j'ai nommé Vaclav Havel président de la République. [...] Je me croyais immortel. » Ainsi passe-t-il ses journées à sa fenêtre à relever toutes sortes de données sur des cahiers d'écolier, des cartes d'atlas ou de vieux magazines. Il y réunit sons, lettres, chiffres, représentations du sexe et du temps, phénomènes naturels et accidents du quotidien, car pour lui tout fait sens. Amalgames de signes non hiérarchisés, reflets d'une esthétique quasi-scientifique, les œuvres de Košek répondent à un rituel dicté, auquel celui-ci doit se soumettre au risque d'être responsable d'un chaos irréversible.

Jean PERDRIZET

1907, Villers-la-Faye, France
- 1975, Digne-les-Bains, France
p. 114-115

Issu d'une famille d'instituteurs bourguignonne, Jean Perdrizet suit des études scientifiques et obtient un diplôme d'adjoint technique des Ponts et Chaussées. De 1934 à 1937, il est employé au Génie militaire à Grenoble puis à Électricité de France de 1944 à 1949. Mais il est contraint d'arrêter ses activités professionnelles pour raison de santé. Vers 1955, resté célibataire, il suit sa famille à Digne-les-Bains. Se désignant « inventeur », il réalise depuis le début des années 1930 des prototypes et des plans de machines pour entrer en contact avec les fantômes ou les extra-terrestres : « Oui-ja électrique », « machine à écrire avec l'au-delà », « Robot cosmonaute », etc. Il invente en outre une langue universelle : la « langue T ». Ses travaux, qu'il communique à la NASA, au CNRS et à l'Académie royale des sciences de Suède dans l'espoir de recevoir le prix Nobel, ont retenu l'attention de certains scientifiques, mais aussi de ceux qui refusent la toute puissance de la pensée rationaliste.

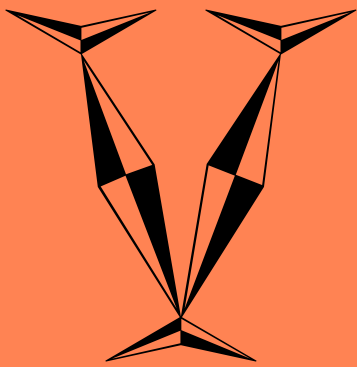
Melvin WAY

1954, Caroline du Sud, États-Unis
p. 103-105

Passionné de sciences lorsqu'il était lycéen, Melvin Way entame des études au Technical Career Institute de New York, mais des troubles psychiques l'obligent à les interrompre. S'en suit une marginalisation progressive et il se retrouve rapidement SDF. Dans des années 1980, il rencontre l'artiste Andrew Castrucci qui prend soin de lui et l'encourage dans son travail artistique, débuté pendant cette période. Par la suite il est accueilli au Healing Arts Initiative de New York. Ses collages de taille très réduite, qu'il conserve pliés dans sa poche ou cachés dans des livres, sont constitués de petits morceaux de papier collés entre eux, noircis au stylo-bille de formules « mathématiques » ou « chimiques » accompagnées de symboles et de mots énigmatiques, puis recouverts par endroits de ruban adhésif. On en dénombre cinq cents environ. « Je ne dessine pas, je fais de la science de réparation, de la science médicale », dit-il. Way recommande avec insistance aux acheteurs de ses œuvres de ne pas tenter de réaliser les formules inscrites dessus car elles sont, dit-il, « puissantes et trop dangereuses ».

Des successions de faits imaginaires, mais bien réels pour lui, construisent le monde de Way,

qui associe des événements du passé avec ceux du présent. Dans un documentaire que Bruno Decharme lui a consacré, il déclare par exemple : « Je suis amnésique. Je suis amnésique depuis trente-cinq, quarante ans. Maintenant je suis une autre personne. Le même, auto-identique », ou encore : « J'ai cinquante-huit ans mais l'année prochaine j'aurai à peu près quatre cent soixante-treize ans ». Il affirme avoir été président des États-Unis à plusieurs reprises, avoir joué dans des groupes de funk célèbres.



« JE » EST UN AUTRE

ANONYME

XIX^e-XX^e siècle, France
p. 123

Certaines de ces œuvres connues sous le nom de « Barbus Müller » sont aujourd'hui attribuées à Antoine Rabany (1844-1919), un ancien militaire devenu cultivateur puis sculpteur autodidacte et qui a vécu à Chambon-sur-Lac, en Auvergne. Une photographie de son jardin atteste que plusieurs sculptures sont les mêmes que celles que Dubuffet a présentées en 1947. Pour autant, la médiocre qualité du cliché ne permet pas d'identifier l'intégralité des œuvres qui circulent dans les collections, ni de leur associer un auteur avec certitude.

Anselme BOIX-VIVES

1899, Castellon, Espagne
- 1969, Moûtiers, France
p. 126

Privé de scolarité car issu d'une famille pauvre, Anselme Boix-Vives émigre à l'âge de dix-huit ans en France, où il exerce de rudes métiers. En 1926, il acquiert une boutique de fruits et légumes à Moûtiers. Son comportement quelquefois excentrique provoque les moqueries de ses voisins : humaniste et pacifiste, il rédige un « plan de paix » pour sauver la planète à l'attention du général de Gaulle, de la reine d'Angleterre et du pape, qui jamais ne lui répondront. En 1962, après le décès de sa femme, il prend sa retraite. Se souvenant des dessins que son père griffonnait spontanément au dos des factures du magasin, l'un de ses fils l'encourage à peindre. La vie de Boix-Vives prend alors un nouveau départ. Entre 1962 et 1969, celui-ci réalise plus de deux mille œuvres : gouaches, peintures à l'huile ou Ripolin, dessins. Son univers est peuplé de rois, de châteaux, de personnages lunaires, de personnalités de son époque, mais aussi de gens du commun, et révèle des instantanés de notre temps au cœur de jungles flamboyantes.

Giovanni BOSCO

1948-2009, Castellammare del Golfo, Italie
p. 125

De souche paysanne, Giovanni Bosco a passé toute sa vie dans le village sicilien de Castellammare del Golfo. Ayant très peu fréquenté l'école, il est d'abord berger avec son père, qui meurt rapidement, puis manœuvre dans des carrières de marbre. Condamné pour un vol de chèvres, il passe deux ans en prison, où il subit les mauvais traitements des co-détenus. À sa sortie, il apprend l'assassinat de ses deux frères impliqués dans des réseaux mafieux. Ébranlé de nouveau par cet événement, il fait un séjour en hôpital psychiatrique. De retour chez lui, marginalisé et solitaire, il se met alors à peindre et à dessiner ; mais surtout, il prend possession des murs du village, les couvrant de cœurs, de robots, de lames de couteau, de formes androïdes – ses thèmes favoris. Il se surnomme *Dottore di tutto* [« docteur de tout »]. À partir de 2007, grâce au soutien d'un artiste local, son travail rencontre la reconnaissance qu'il connaîtra un peu avant de s'éteindre d'un cancer.

Pietro GHIZZARDI

1906, Viadana, Italie - 1986, Boretto, Italie
p. 121

Né dans une famille de journaliers agricoles souvent contraints de déménager, Pietro Ghizzardi, enfant fragile, vit mal ces changements qui l'empêchent de suivre une scolarité régulière. En 1931, sa famille se stabilise à Boretto. Vingt ans plus tard, Ghizzardi se dédie à la peinture et à la rédaction de son autobiographie.

Réalisées sur des cartons de récupération avec des herbes, du vin, du sang, du jus de mûre, de la suie, des coupures de magazines, ses compositions représentent des parents, des saints, des animaux sauvages, des vedettes du spectacle et un grand nombre de femmes potelées. Empruntés à la presse, les visages de ces femmes offrent des traits angéliques (par exemple celui d'Elizabeth Taylor) et contrastent fortement avec les corps plutôt plantureux peints par l'artiste. Ghizzardi colle parfois des visages masculins également découpés dans les journaux, dont les silhouettes, beaucoup plus indéterminées, disparaissent dans la toile ; on pourrait presque dire que, comparés aux femmes, les quelques hommes présents sont dépourvus de corps.

Mose TOLLIVER

(Moses Ernest TOLLIVER, dit)
Vers 1920, Pike Road, Alabama, États-Unis
- 2006, Montgomery, Alabama, États-Unis
p. 124

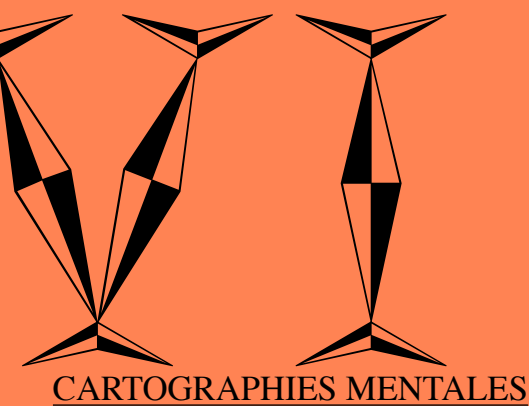
Né dans une famille de onze enfants de parents mé-tayers, Mose Tolliver doit travailler très jeune. Au début des années 1940, il se marie ; de cette union naîtront treize enfants. À l'âge de quarante ans, il subit un grave accident – ses jambes sont écrasées par la chute de plaques de marbre. Devenu infirme, pour combattre l'ennui, assis sur son lit, il se met à peindre. Il utilise des planches en bois de récupération, choisit

aussi divers objets (guitares, chaises, boîtes, etc.) comme support pour peindre des paysages, des animaux, des portraits et des figures érotiques. Il signe «MOSE T», avec un S écrit à l’envers.

Unica ZÜRN
1916, Berlin, Allemagne - 1970, Paris, France
p. 122

Unica Zürn est élevée dans une famille berlinoise aisée, mais le divorce de ses parents l’oblige à quitter l’école prématurément. D’abord engagée en 1933 comme dactylo dans les studios de cinéma de la UFA, elle devient monteuse de films et se met à écrire. Mariée en 1942, elle divorce sept ans plus tard, la garde de ses deux enfants, nés pendant la guerre, étant laissée au père, et vit de l’écriture de feuilletons pour les journaux et de quelques pièces radiophoniques.

En 1953, sa rencontre avec l’artiste Hans Bellmer est capitale : elle quitte tout pour le suivre à Paris. Celui-ci l’initie au dessin automatique et l’incite à créer des dessins-anagrammes (*Hexentexte*, *Écritures-Sorcières*). Sa première exposition à Paris a lieu en 1956. Pendant deux ans, Zürn dessine intensivement. Ses animaux-plantes hybrides fascinent par leur métamorphose perpétuelle, qui les rend presque indéfinissables. En 1960, affectée par les difficultés sentimentales qu’elle vit (et vivra jusqu’au bout) avec Bellmer, elle souffre de sa première crise hallucinatoire et doit être internée. Elle passera la plupart des dix dernières années de sa vie dans des hôpitaux psychiatriques. Malgré de longues périodes dépressives, elle continue à dessiner et à écrire (parmi d’autres, *L’Homme-Jasmin*), mais mettra fin à ses jours en 1970.



CARTOGRAPHIES MENTALES

Dong-Hyun KIM
1993, Séoul, Corée du Sud
p. 144

Inspiré par les nombreux voyages qu’il faisait enfant avec son père en parcourant le pays, Dong-Hyun Kim dessine des cartes, des réseaux ferroviaires et métropolitains. Sur des cahiers, il fait des descriptions détaillées de trains et de stations, auxquelles il intègre des noms de lieux et de personnages existants mais aussi fictifs. Ce mélange de réalité et d’imagination confère à son travail beaucoup d’humour.

Kim travaille actuellement dans un lycée comme assistant bibliothécaire et consacre tout son temps libre au dessin. Depuis 2011, il a intégré l’atelier artistique Raw+side.

Joseph LAMBERT
1950, Grand-Halleux, Belgique
p. 133-134

Joseph Lambert est né dans un petit village des Ardennes, en Belgique. Pendant des années, il prend quotidiennement le bus pour aller travailler dans un atelier où il se concentre principalement sur le bois, fabriquant des meubles colorés. Lorsqu’il intègre La «S» Grand Atelier en 2005, son centre d’intérêt se déplace : il commence une œuvre graphique qui s’apparente à l’écriture. Il passe ses journées à tricoter des «mots», des signes compris de lui seul qui s’accrochent les uns aux autres pour former une phrase visuelle, qui forme elle-même une strate, une couche géologique dans la glaise du texte, comme si le paysage s’arpentait tout en s’enroulant, en son tortillon. Texte, texture, textile, tricot de signes.

Pascal LEYDER
1988, Bastogne, Belgique
p. 142-143

Pascal Leyder fréquente La «S» Grand Atelier depuis 2008. Il a sa propre production artistique mais participe aussi régulièrement à d’autres activités, comme les concerts du groupe «The Choolers» au cours desquels il dessine en live ; il a aussi conçu la couverture de leur album. Il a pris également part aux projets collectifs «Army Secrète» et «Ave Luïa», qui ont abouti à des expositions.

Les dessins de Leyder sont des invitations au voyage. En s’inspirant de cartes géographiques anciennes et d’éléments de son quotidien, il réalise des œuvres qui fourmillent de détails, pouvant être rapprochées de la bande dessinée et d’une esthétique punk.

Dwight MACKINTOSH
1906-1999, Hayword, Californie, États-Unis
p. 131

Atteint d’une déficience mentale due à une lésion du cerveau postnatale, Dwight Mackintosh est interné pour la première fois à l’âge de seize ans et passe toute sa vie ballotté d’instituts en centres psychiatriques. En 1978, les médecins décident qu’une vie hors de ces institutions pourrait lui être bénéfique et l’envoient au Creative Growth Art Center à Oakland : ce lieu d’accueil favorise l’éclosion d’une personnalité artistique aujourd’hui reconnue comme majeure.

Le corps humain, les véhicules à moteur, les animaux sont les thèmes récurrents du travail de Mackintosh, ainsi que ses «*boysses*» — des groupes de garçons nus aux joues rouges et aux longs cheveux dotés de pénis en érection. Les contours sont toujours redoublés, multipliés. Une écriture, la plupart du temps indéchiffrable, accompagne très souvent ses dessins.

Iwona MYSERA
1983, Pologne
p. 140-141

Iwona Mysera n’a jamais appris à lire ni à écrire. Elle a donc inventé sa propre langue. En cachette, elle écrit des milliers de lettres, des pages de texte

utilisant toutes sortes de supports. Une fois qu’elle les a terminées, souvent elle les détruit. Elle semble préférer les agendas, les coupures de presse, les cartes, une façon, peut-être, pour elle de prendre possession du monde. Son écriture relève de la partition musicale, voire d’une sorte de graphie qui fait penser à des électro-encéphalogrammes.

Koji NISHIOKA
1970, Osaka, Japon
p. 135

Koji Nishioka fréquente depuis 2015 l’atelier Corners, à Osaka. S’il a commencé à dessiner en 2004 seulement, il s’intéresse depuis son enfance à l’écriture et aux signes, qu’il recopie au verso de dépliant publicitaires ou sur ses cahiers d’écolier. Passionné de musique, il joue du piano et, dans les années 2010, s’est mis à retranscrire des partitions dont il transforme les lignes en des sortes de navires qui résonnent de musique, parvenant ainsi à rendre compte visuellement des effets sonores.

Marco RAUGEI
1958-2003, Florence, Italie
p. 133

Issu d’un milieu ouvrier, Marco Raugei suit l’école pendant cinq ans, mais, jugé inadapté, est placé dans diverses institutions médico-pédagogiques. À partir de 1986, il fréquente le centre La Tinaia, à Florence, où il s’est mis à dessiner au bout de deux années. Il parlait toujours en dessinant, égrenant des sortes de psalmodies souvent incompréhensibles et alternant différentes voix. Son style graphique est essentiellement marqué par des motifs répétés très régulièrement. Il ne dessinait que des objets ou des figures de son quotidien, et ne s’arrêtait qu’une fois la feuille remplie.

Harald STOFFERS
1961, Hambourg, République fédérale d’Allemagne (actuelle Allemagne)
p. 138-139

Atteint depuis son enfance de problèmes psychiques graves, Harald Stoffers est placé dans une institution psychiatrique à l’âge de vingt-deux ans. Là, il commence à écrire sur de petits papiers de simples mots qu’il distribue. Avec le temps, son travail évolue : il se met à rédiger des lettres bien plus longues adressées à sa «chère maman» [*Liebe Mutti*], dont le texte est posé/disposé sur des lignes méticuleusement dessinées comme des portées de musique. Les formats de ses œuvres sont extrêmement variables, certains atteignant plus de six mètres.

Carlo ZINELLI
1916, San Giovanni Lupatoto, Italie
- 1974, Vérone, Italie
p. 136-137

Sixième enfant d’un menuisier, Carlo Zinelli perd sa mère alors qu’il n’a que deux ans. Il est ensuite envoyé par son père comme garçon de ferme loin de sa famille. À dix-huit ans, il devient apprenti boucher et se prend de passion pour la musique et le dessin. Mobilisé, il ne supporte pas le choc de la

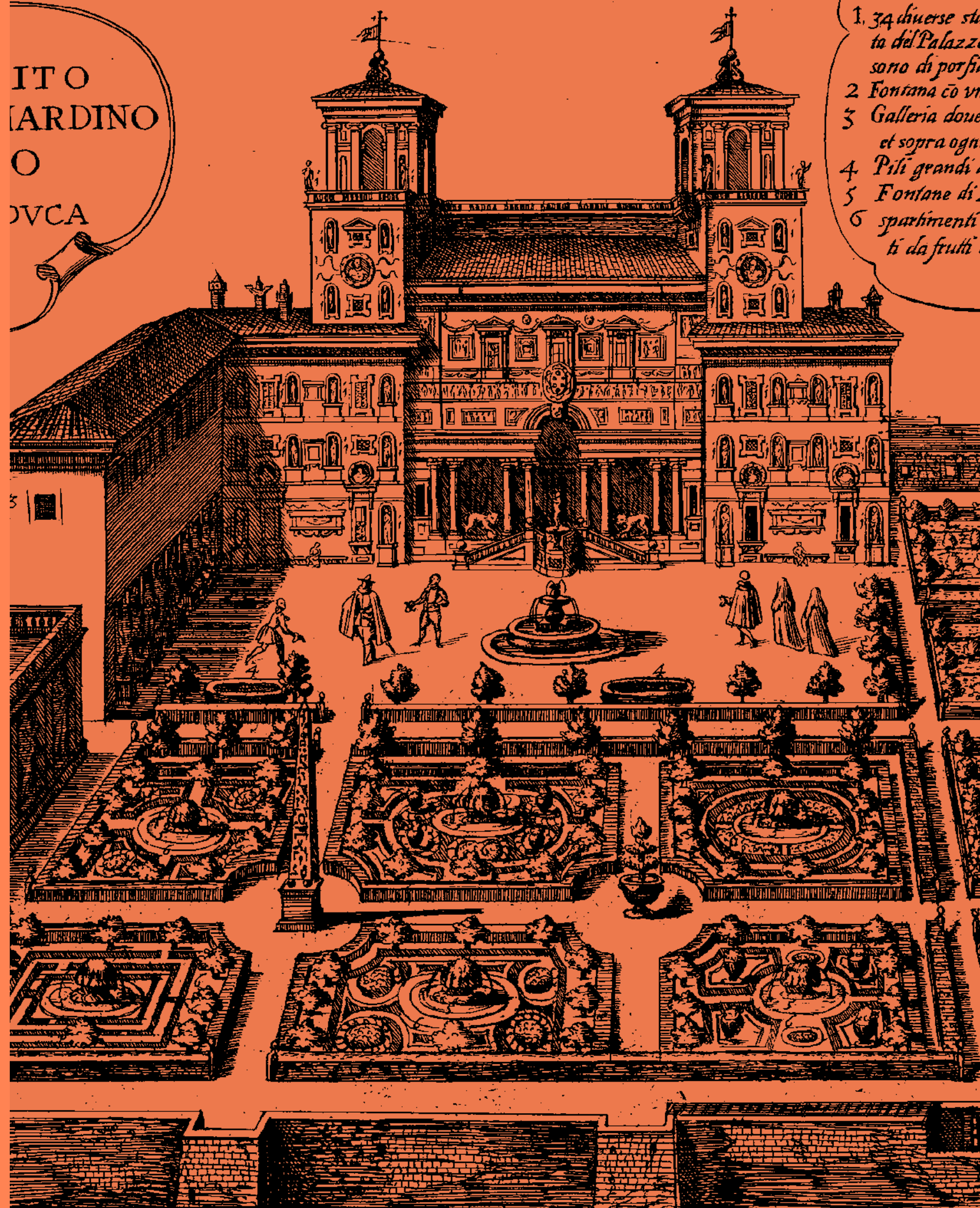
guerre. Atteint de délire de persécution, harcelé par des hallucinations, il est interné en 1947 à l’hôpital psychiatrique San Giacomo alla Tomba, à Vérone.

C’est là que, dix ans plus tard, le sculpteur écossais Michael Noble et le professeur Mario Marini initient l’expérience d’un atelier d’expression graphique. L’existence de Zinelli est désormais liée à celui-ci : pendant quatorze années, il réalise près de trois mille dessins, auxquels il intègre des éléments écrits à partir de 1964. Son œuvre, comme sa vie, s’organise autour du chiffre quatre – il tourne quatre fois la clé dans la serrure, répète le même mot quatre fois et le corps de ses personnages est régulièrement transpercé par quatre trous.

Dérouté par son transfert à l’hôpital Marzana en 1969, Zinelli ne peindra plus qu’exceptionnellement.

ITO
ARDINO
O
DVCA

1. 34 diuerse staita del Palazzo sono di porfido
- 2 Fontana cō vn
- 3 Galleria doue et sopra ogni
- 4 Pili grandi a
- 5 Fontane di
- 6 spartimenti ti da frutti n



A I LETTORI

ttogiarendoui di veduta la maggior parte di Roma, la sua fabbrica p tutto è ricca, ma nella parte verso il Giara
r ne dirò altro rispondendo ella al resto, il che fa parimente la vaga galleria adornata di tante statue, dell'acque po
nali p la diuersa sorte d'arbori e floride herbe, e p i bei compartimenti, font, e statue sembra vn paradiso terr



Il suffit de regarder quelques instants certaines œuvres d'art brut pour s'apercevoir que leurs créateurs semblent y dénoncer tout un lot de violences qui caractérisent le monde contemporain : guerres, destructions, injustice sociale et économique, violences commises à l'égard des enfants (cf. l'Américain Henry Darger), images de propagande et des régimes oppressifs (cf. les Cubains Ramon Losa et Lázaro Antonio Martínez Durán, le Russe Alexander Lobanov). Parfois, l'isolement, l'enfermement ou l'exil poussent l'artiste à s'échapper dans une exploration fictive/fabuleuse de la planète (cf. le Suisse Adolf Wölfl), réinventer un univers parallèle (cf. la Suissesse Aloïse Corbaz). Ainsi, ces exclus – qu'on peut considérer comme des vaincus de l'Histoire, sans le droit à leur propre voix – se transforment en vainqueurs, grâce à leurs œuvres, grâce à leur imaginaire. Adolf Wölfl devient, dans son « épopée céleste », Adolf II en train de recréer la planète monde ; Janko Domsic se multiplie dans des figures d'anges apocalyptiques ; Aloïse Corbaz se transpose en reines érotisées, recouvertes de fleurs ; Alexander Lobanov s'identifie en tant que « chasseur » aux grands dictateurs soviétiques. Quoi de plus subversif, quoi de plus puissant pour exprimer la protestation contre l'absurdité, la monstruosité et la bêtise...

Peut-on cependant envisager ces œuvres d'art brut comme une forme de « journaux du monde » ? Car ce dénonciement a quelque chose de particulier : il est souvent caractérisé par un nœud entre l'Histoire et la vie privée de l'artiste, où l'on ne peut plus distinguer l'un de l'autre, et qui paraît propre à l'art brut. Les créations présentées dans cette section déploient une multitude de liens surprenants – jeux de pistes infinis – qui nous promènent dans des réseaux labyrinthiques d'événements politiques, de données scientifiques, de titres extraits des journaux, de citations, de tracts, de photographies, où nous finissons par buter – très souvent – contre un mur infranchissable, avant de prendre une autre direction qui s'offre à nos yeux. Cette invention d'autres liens entre des événements – intimes et sociétaux – pourrait être considérée comme une sorte de lecture. Observer, lire le temps, attentivement, patiemment, puis en démonter des petits fragments afin de les replacer dans de nouveaux assemblages et, ainsi, changer leur signification.

Il faut savoir ne pas être de son époque pour pouvoir déceler les zones obscures singulières de son époque. Dans son essai *Qu'est-ce que le contemporain ?*, le philosophe Giorgio Agamben explique : « Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps¹. »

Créer malgré tout. Telle serait peut-être l'une des particularités de l'art brut : « Sauver le monde, une façon plus ou moins métaphorique de se sauver soi-même² ». Même s'il n'y a pas d'espoir pour certains de ces bâtisseurs – leurs vies sont souvent remplies de grande souffrance et de traumatismes –, ils réussissent précisément à créer de l'espoir pour nous, les regardeurs.

B.S.

1 — Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, dans *Nudités*, Paris, Payot et Rivages, 2009, p. 24.

2 — Jean Oury, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989, p. 50.

Basta osservare per qualche istante certe opere di Art Brut per accorgersi che i loro creatori vi denunciano tutta una serie di violenze proprie del mondo contemporaneo: guerre, distruzioni, ingiustizia sociale ed economica, violenze perpetrate sui bambini (cfr. l'americano Henry Darger), immagini di propaganda e di regimi oppressivi (cfr. i cubani Ramón Losa e Lázaro Antonio Martínez Durán, o il russo Alexander Lobanov). A volte l'isolamento, la reclusione o l'esilio spingono l'artista a evadere verso un'esplorazione fittizia/favolosa del pianeta (si veda lo svizzero Adolf Wölflì), o a reinventare un universo parallelo (si veda la svizzera Aloïse Corbaz). Così facendo, questi emarginati – che potrebbero essere considerati come degli sconfitti della storia, senza diritto alla propria voce – si trasformano in vincitori grazie alle loro opere e al loro immaginario. Nella sua “epopea celeste” Adolf Wölflì diventa Adolf II, creatore del pianeta mondo; Janko Domsic si moltiplica in figure di angeli apocalittici; Aloïse Corbaz si trasforma in regine erotiche ricoperte di fiori; Alexander Lobanov si identifica in quanto “cacciatore” con i grandi dittatori sovietici. Cosa c'è di più sovversivo, di più potente per esprimere la protesta contro l'assurdità, la mostruosità e la stupidità?

Ma è possibile considerare le opere di Art Brut come delle specie di “giornali del mondo”? Perché c'è qualcosa di particolare in questa forma di denuncia: essa è spesso caratterizzata da un nodo tra Storia e vita privata dell'artista, un nodo nel quale non si riesce più a distinguere l'una dall'altra, e che sembra specifico dell'Art Brut. Le creazioni presentate in questa sezione danno conto di una moltitudine di collegamenti sorprendenti – cacce al tesoro infinite – che ci conducono attraverso reti labirintiche di eventi politici, dati scientifici, titoli di giornali, citazioni, volantini, fotografie, e dove – molto spesso – finiamo per scontrarci con un muro invalicabile, prima di prendere un'altra direzione che si apre davanti ai nostri occhi. Questa invenzione di altri legami tra eventi – intimi e sociali – potrebbe essere vista come una sorta di lettura: osservare e leggere il tempo con attenzione e pazienza, poi smontarne minuscoli frammenti al fine di riassembliarli in modi nuovi e cambiarne così il significato.

Bisogna saper non essere del proprio tempo per riuscire a individuare le particolari zone d'ombra del proprio tempo. Nel saggio *Che cos'è il contemporaneo?* il filosofo Giorgio Agamben spiega: “Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo, colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo”¹.

Creare nonostante tutto. Forse una delle particolarità dell'Art Brut è proprio questa: “Salvare il mondo, un modo più o meno metaforico di salvare se stessi”². Sebbene per alcuni di questi costruttori non ci sia alcuna speranza – le loro vite sono spesso attraversate da grandi sofferenze e traumi –, essi riescono paradossalmente a creare speranza per noi osservatori.

B.S.

1 — Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano, Nottetempo, 2008, p. 8-9.
2 — Jean Oury, *Creazione e schizofrenia*, traduzione di C. De Angeli e M. R. Ortolan, Milano, Spirali/Vel, 1992.

Adolf Wölflì, *Sans titre*, 1926, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 69×51 cm

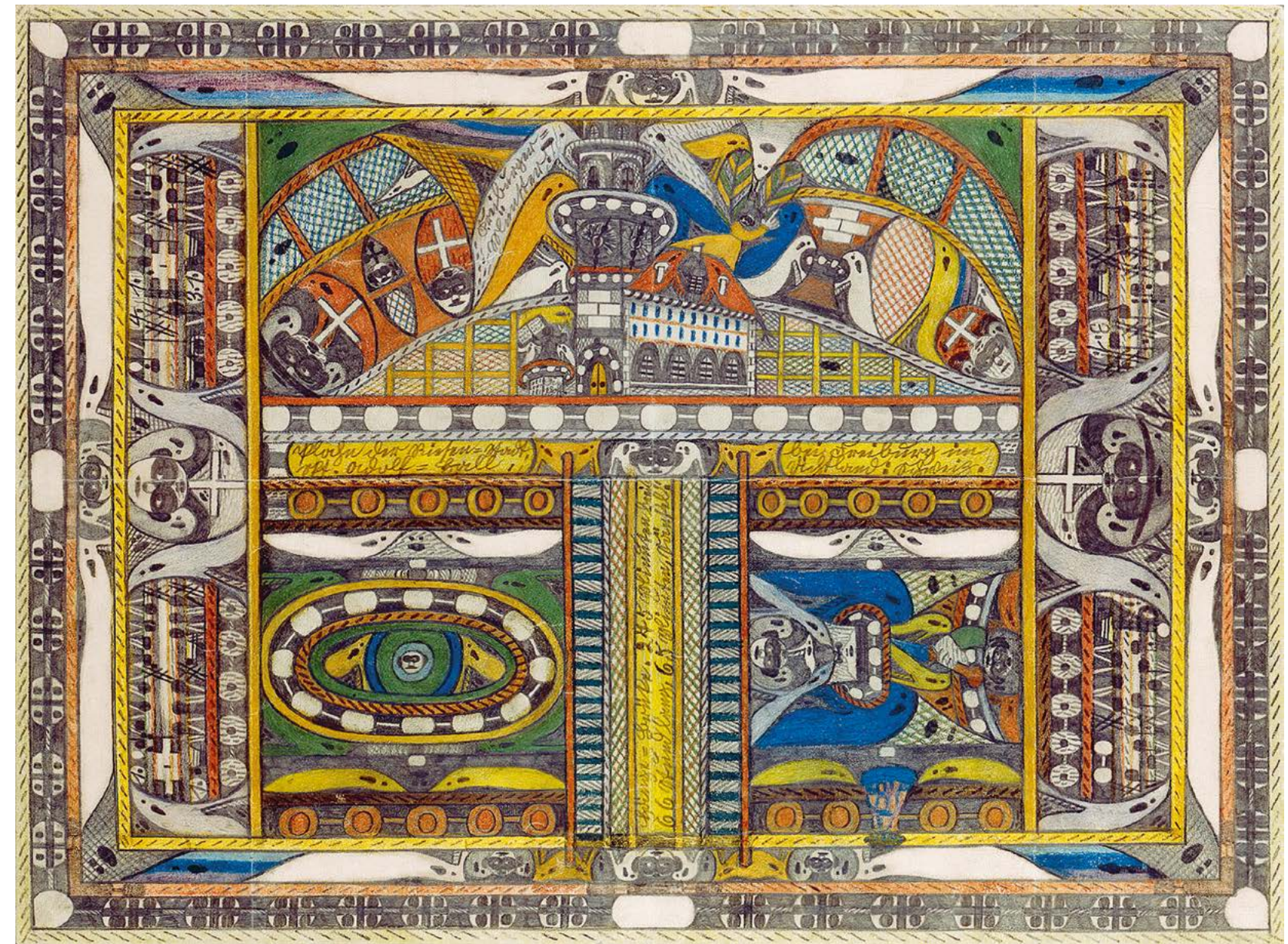


GIORNALI DAL MONDO

Adolf Wölflf, *Sans titre*, 1920, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 32×25 cm



Adolf Wölflf, *Sans titre*, 1920, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 21,4×27,5 cm



Adolf Wölflf, *Sans titre*, 1917, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 51×68 cm



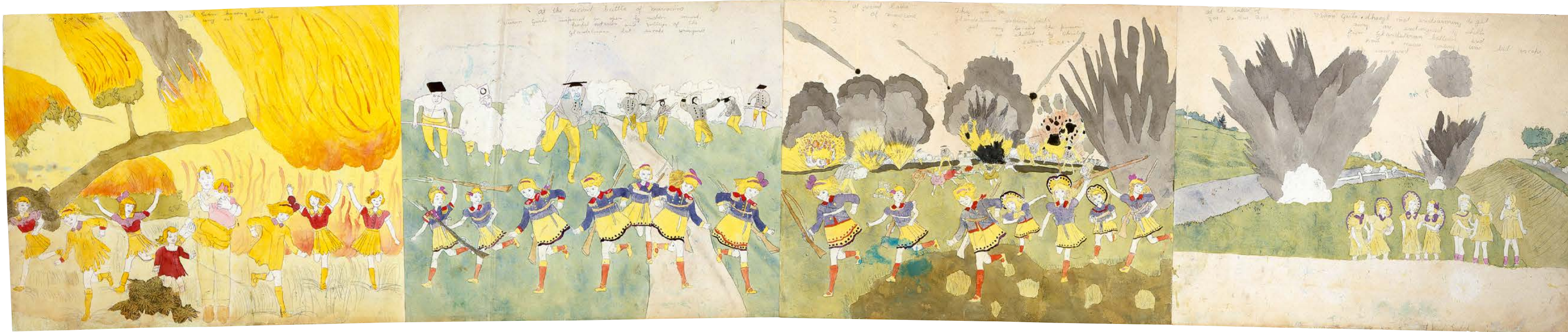
Ramon Losa, *Sans titre*, 2020, techniques mixtes sur papier cartonné, 50×218 cm et 50×210 cm



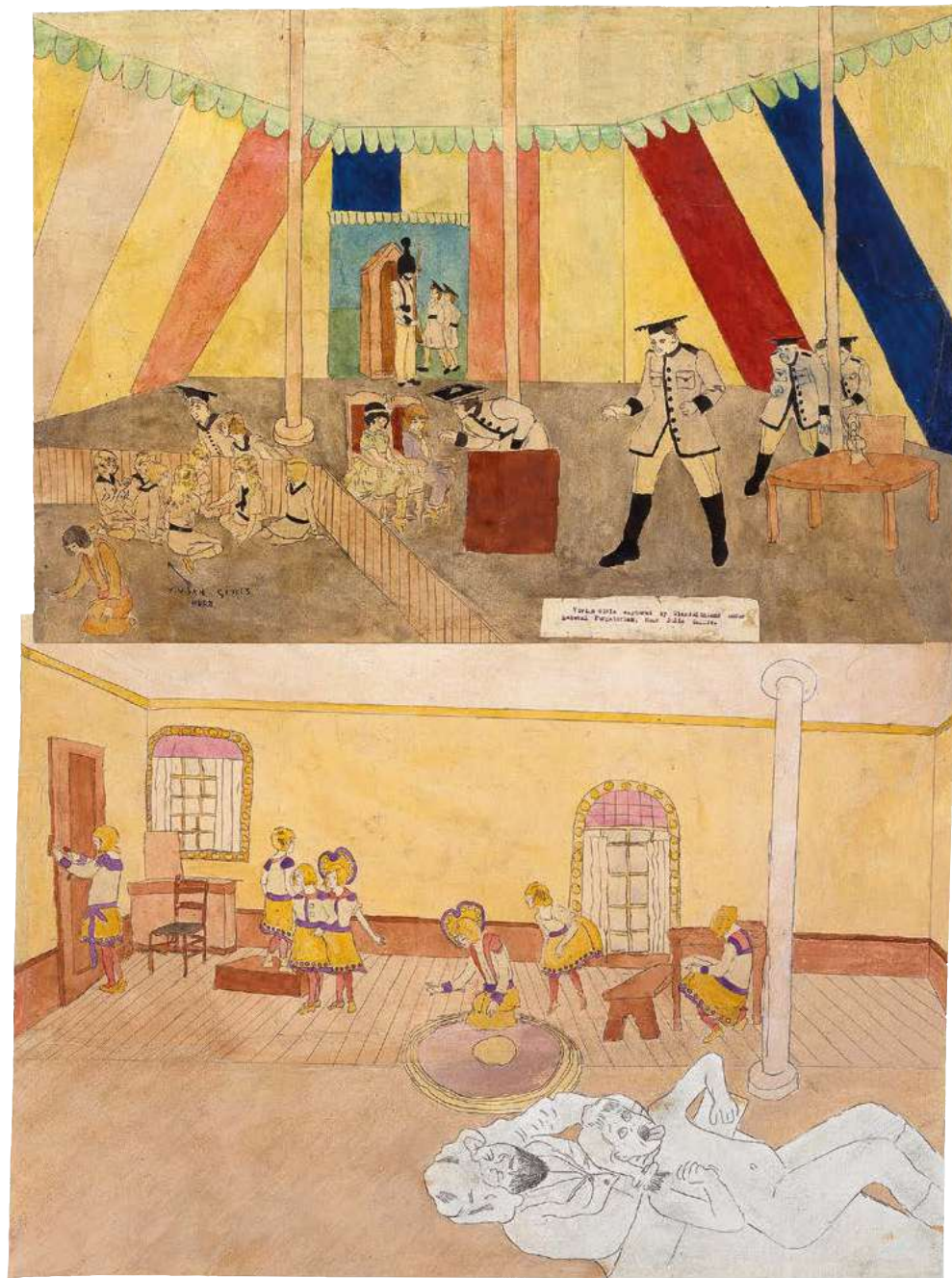
Aloïse Corbaz, *Sans titre*, entre 1940 et 1950, craie grasse, crayon de couleur et collage sur papier, recto verso, 90×60 cm et 68×51 cm



Aloïse Corbaz, *Breviario Grimani*, entre 1940 et 1950, crayon de couleur sur papier (cahier de 38 pages), 33×24,2 cm chaque page



Henry Darger, *At [...] – Plain [...] Back knowing the way out saves them (At the second battle of Marocino...)* (recto) / *At Jennie Richie – and force him to make them pass through the enemy lines...* (verso), entre 1950 et 1960, collage, gouache, mine de plomb et encre sur papier, recto verso, 48×241,5 cm



Henry Darger, *Vivian Girls captured by Glandolinians Under General Purgatorium Hear Julio Gallio*, entre 1950 et 1960, collage, gouache, mine de plomb et encre sur papier, recto verso, 75,3×55,7 cm



Anonyme, *Sans titre*, gouache sur papier, 50x40 cm

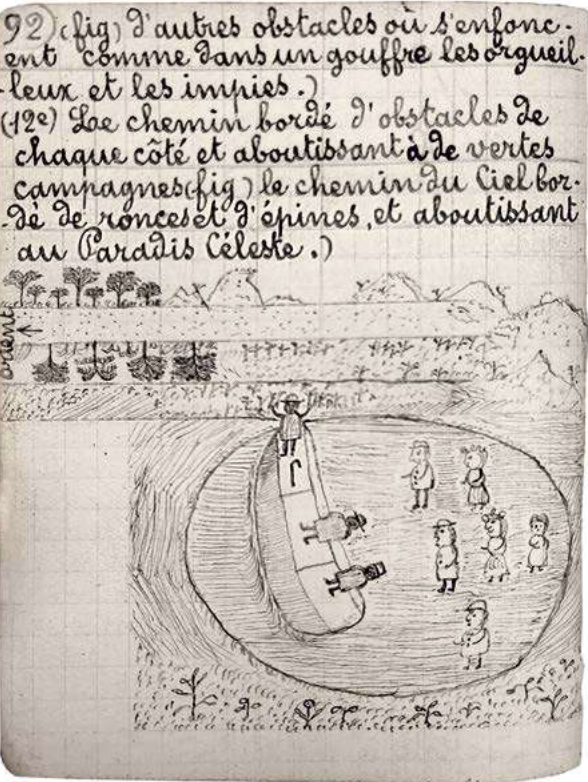


138) (L) La rue allant de l'Ouest à l'Est :
fig.) une ville soit Paris, ou une ville d'An-
gleterre ou de Roussie : 2^e est la longe en
corde qu'on mit au coup de l'aigle pour
l'emmener comme un cheval : cela si-
gnif.) que l'empereur sera peut-être
fait prisonnier, alors humilié il devien-
dra doux comme un caniche : Réalisé :
tombe du trône 10 N. Br. 1918 : prisonnier
en Hollande.

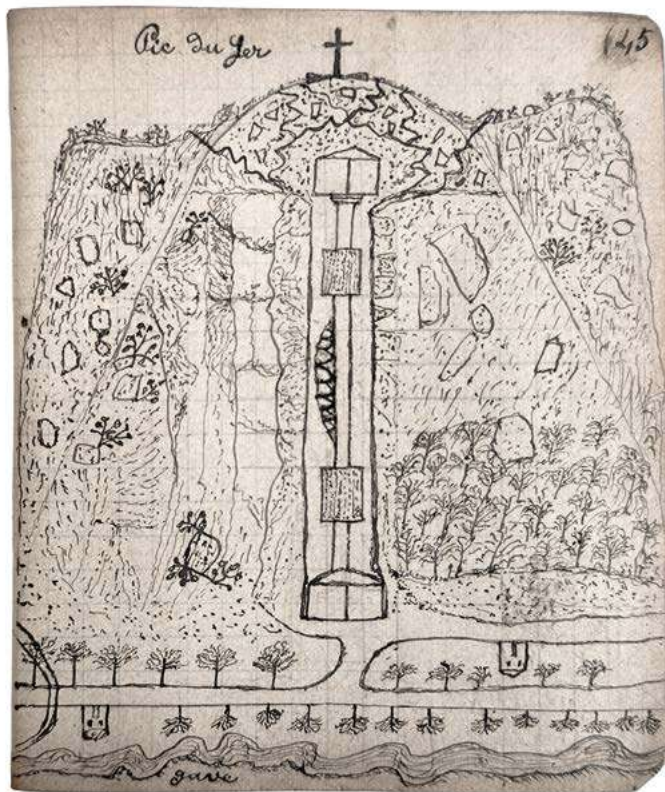
Longe allég.) 7.8 Septembre 1914.
Auto, bottes de paille, éminence, la corde.

X' étais devant un tas de bottes de paille,
de moyenne hauteur arrangées en carré.

M. Pierron, ensemble de 6 carnets, entre 1900 et 1912, encre sur papier, 9x8 cm chacun



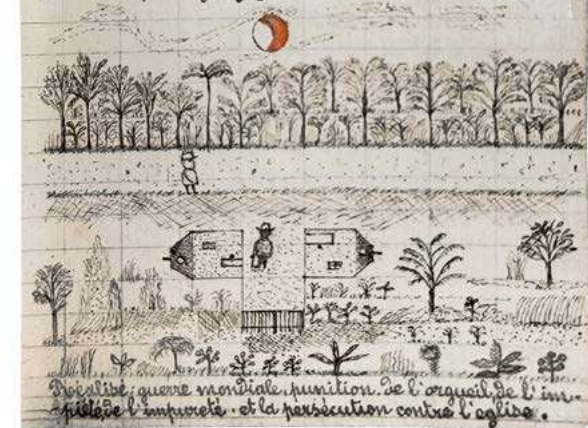
92) (fig.) d'autres obstacles où s'enfon-
cent comme dans un gouffre les orgueil-
leux et les impies.)
(12^e) Le chemin bordé d'obstacles de
chaque côté et aboutissant à de vertes
campagnes (fig.) le chemin du Ciel bor-
dé de ronces et d'épines, et aboutissant
au Paradis Céleste.)



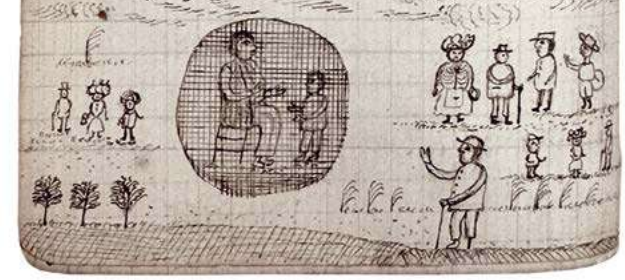
168) les combats seront plus acharnés.
 (1) Le bruit plus fort des chevaux vers les cavaliers roux: signif. que les combats deviendront très violents à l'occident. 2^{ent} le bruit des chevaux vers l'Est: fig. le bruit des chants des victoires allemandes à l'Est et à l'Ouest. 3^{ent} le bruit des chevaux vers le cavalier roux-fer: fig. les chants beaucoup plus étendus de la victoire finale des alliés. 4^{ent} le ronflement des chevaux aux deux endroits: signif. que le progrès des vainqueurs sera lent et la guerre angoissante.



quelle est composée d'esprits célestes parfaits et (125) de Saints: le Christ dit un jour à ses apôtres; après votre mort vous serez établis sur douze trônes pour juger Israël jusqu'à la fin des temps: Dans la prophétie (abbé Curique) Ouvrière de la campagne 1918: apparition de sept hommes ailés avec sept ensennoirs: à la dernière coupe du derniers encensoirs avant quelle soit vidée cette sainte justice dit au Christ: Seigneur venez vous vous même, l'homme à dit: non servirai (ce qui signif) je ne servirai pas.



164) si la personne assise était un homme ou une femme, ni si l'enfant était un garçon ou une fille; et les autres personnes ne virent pas la vision. et tout fini. (Explication.)
 (1) Ceux qui ne virent pas la vision cela signif. que entre les personnes présentent les uns voient les autres pas: elle se fait voir à ceux, à qui cela peut être utile ou nécessaire, et non à la curiosité qui ne rend pas meilleur.)
 (2) La vision un peu plus au Nord que l'Ouest fig. la position naturelle de mon pays natal: signif. qu'elle me concernait: la personne assise fig. mon ange gardien; l'enfant fig. mon âme et mon innocence. Voir le rapport avec le songe du 1-2 Mai 1909, au septième volume page 18. (Vision.)



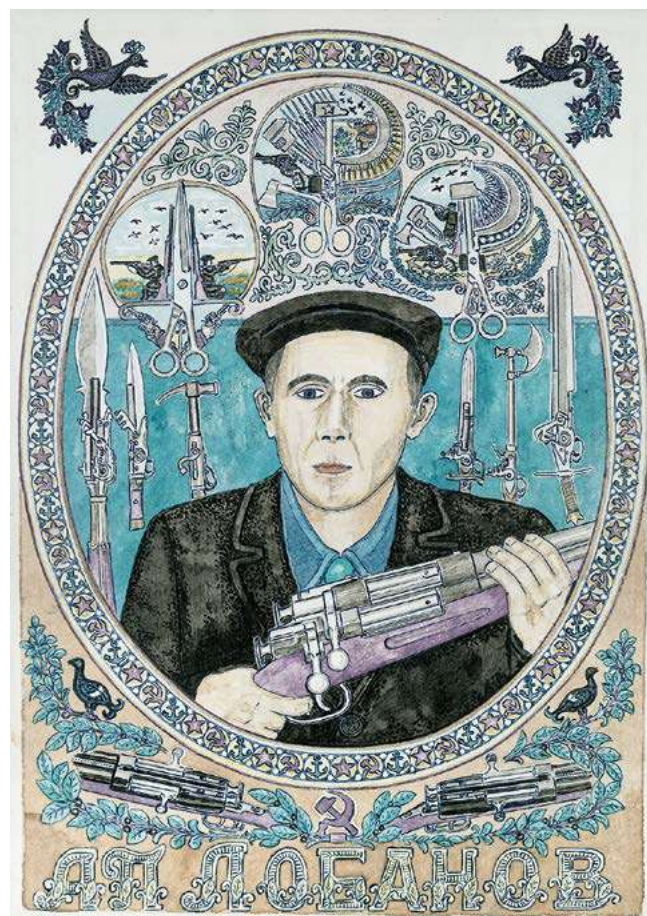
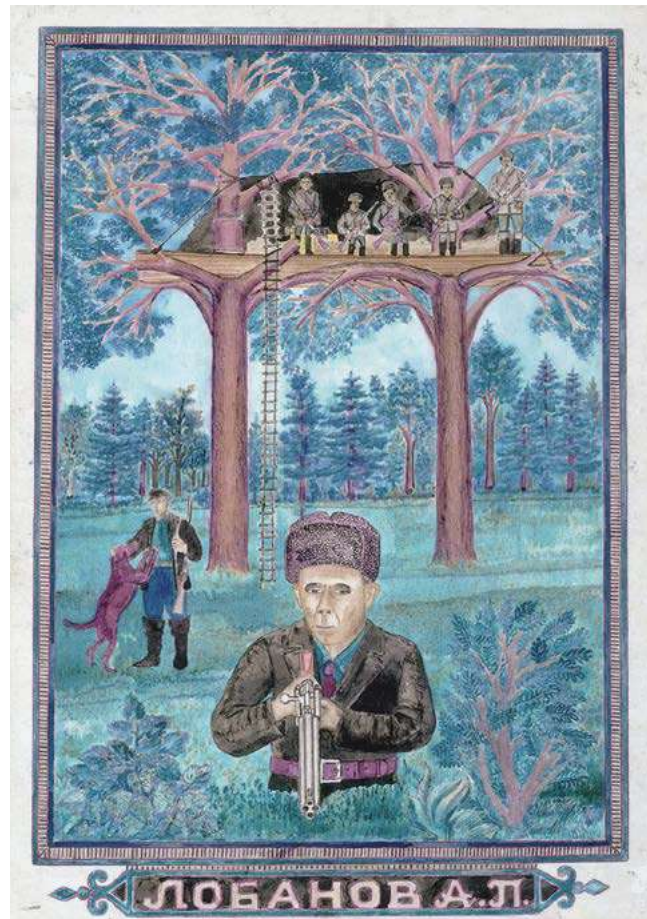
198) éclairera et les rendra plus doux et plus clément.)
 (13) Il dit je ne crois pas à cela ni à Dieu, cela fig. leur ignorance et incréduité qui disparaîtra par la conversion.)
 (12) Ensuite il lâchait mon bras pour m'encourager, cela signif. qu'il faut persévérer à les moraliser et instruire; alors la foi et la crainte de Dieu et de ses jugements; ne négligeront leur cœur et leur âme et ils deviendront plus humains et plus charitables.



Lázaro Antonio Martínez Durán, *Sans titre*, vers 2020, ensemble de 19 maquettes, collage (coupures de presse, photographies de magazine), mine de plomb, crayon de couleur, feutre et stylo-bille sur papier, collé sur carton, dimensions variables (de 4×5×5 cm à 14×21×5 cm)



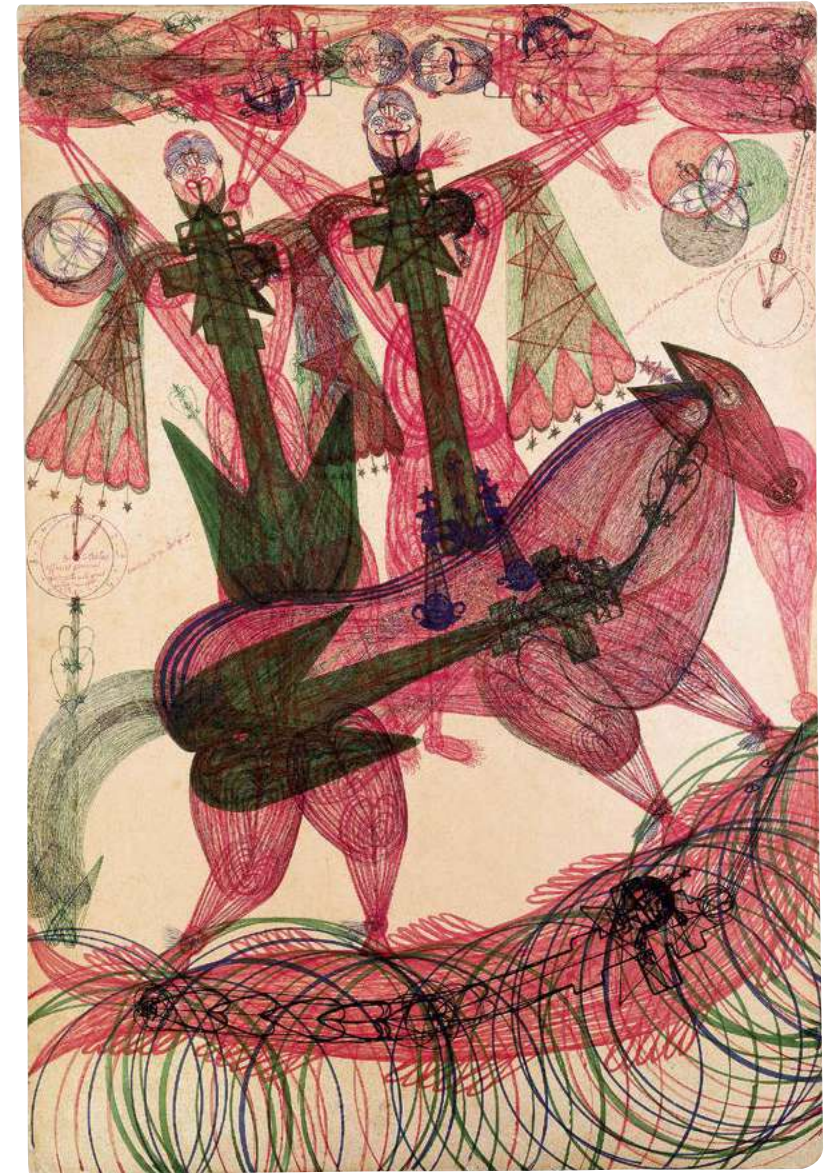
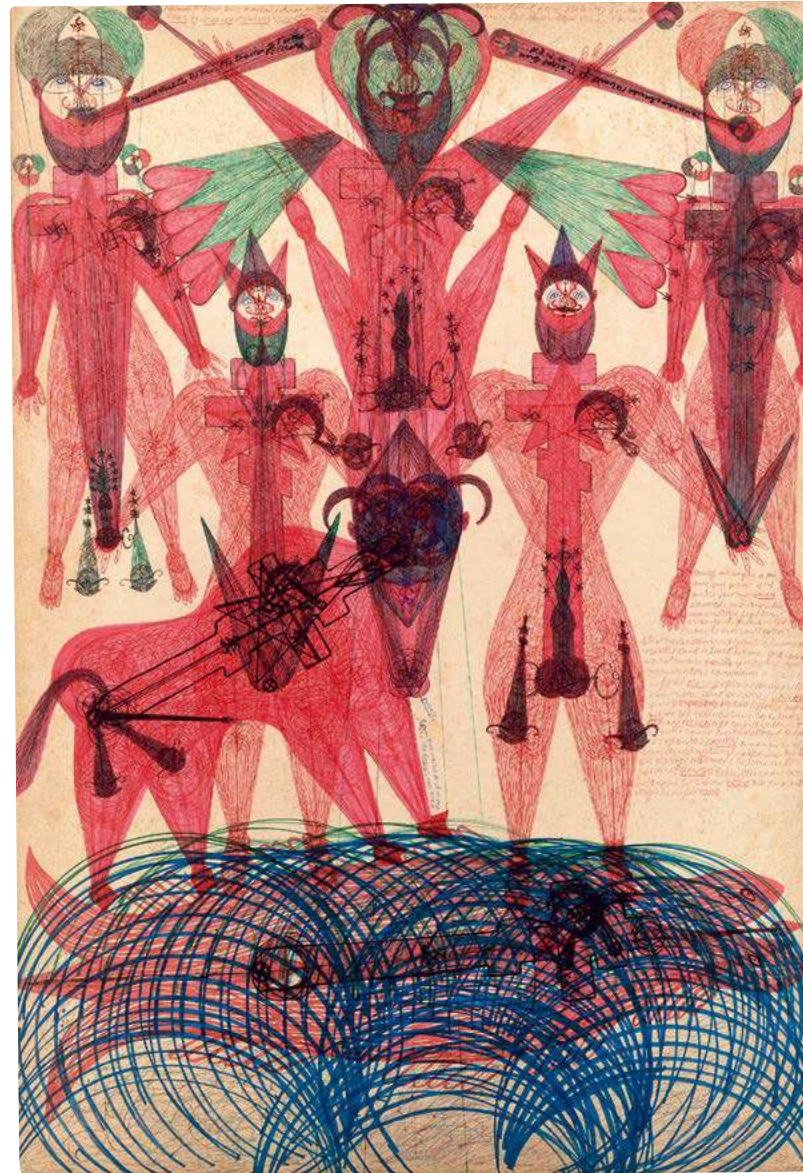
M. Pierron, ensemble de 6 carnets, entre 1900 et 1912, encre sur papier, 9×8 cm chacun

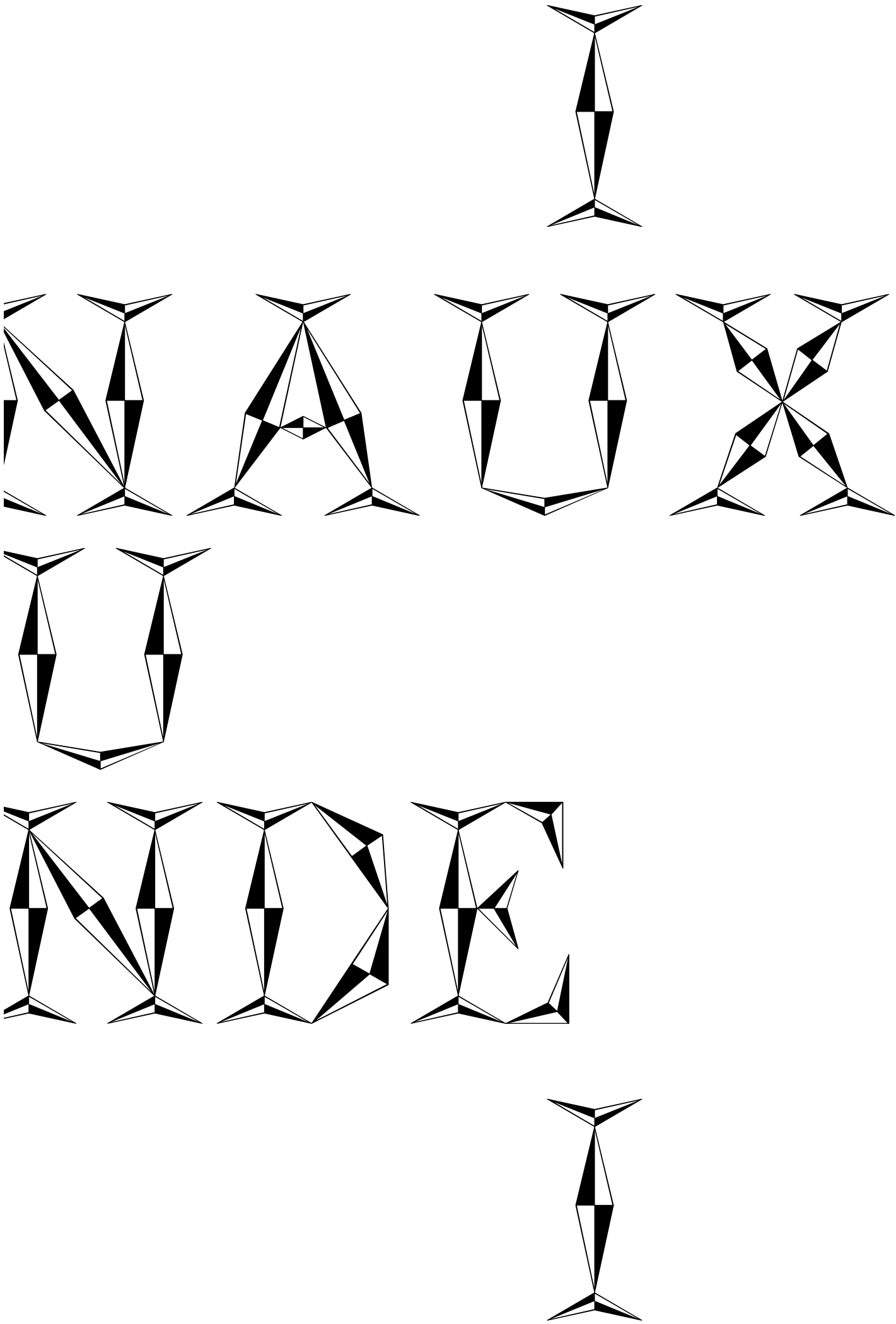


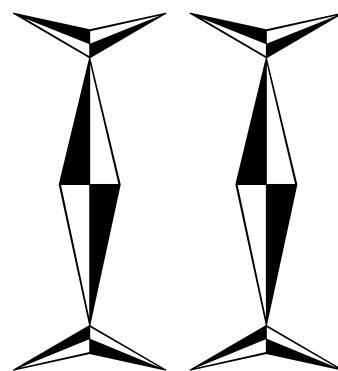
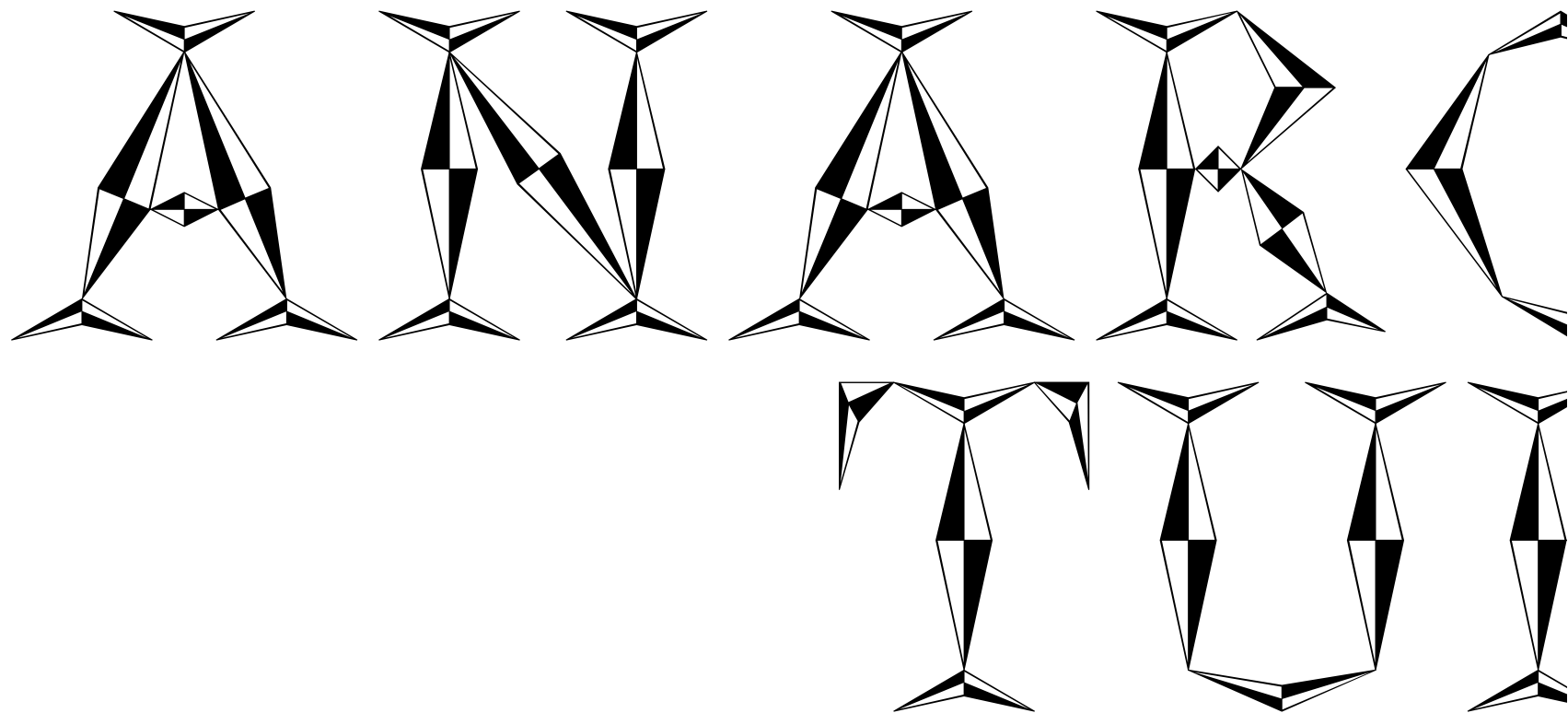
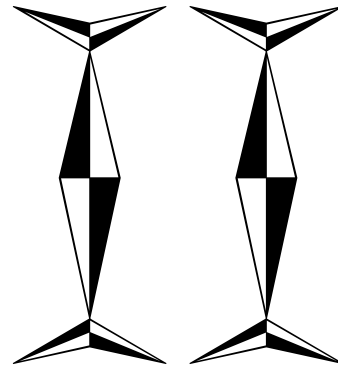


Alexander Pavlovitch Lobanov, *Sans titre*, entre 1960 et 2000, encre et crayon de couleur sur papier, 37×29,5 cm

Janko Domsic, *Sans titre*, vers 1970, stylo-bille, crayon de couleur et feutre sur carton, recto verso, 110×74,5 cm chacun







Ériger, édifier, dresser, élever et s'élever vers le ciel, tenir debout. Autant de mots qui viennent à l'esprit quand on regarde ces architectures plus ou moins grandioses, expression/manifestation d'un espace mental dans un espace physique, géographies intimes aux connotations spirituelles.

Dans leurs dessins, certains créateurs d'art brut élaborent des villes entières et les surplombent, inventent des habitacles d'éternité, ouvrent des chemins vers un étrange ailleurs hors du temps. Ils s'en vont « chatouiller Dieu » – soit qu'ils tiennent de lui une autorisation, soit qu'ils prennent sa place (cf. l'Américain Achilles G. Rizzoli) – et réussissent ainsi à faire barrage à leur déluge intérieur, à l'anéantissement qui les guette/menace.

La répétition de motifs architecturaux abstraits accompagnés de figures anthropomorphes caractérise non seulement l'œuvre du Français Fleury-Joseph Crépin, mais aussi celle d'Augustin Lesage, mineur-médium, rappelant parfois des dessins orientaux ou des ouvrages textiles – mais on pourrait tout aussi bien y voir des strates de galeries minières. Quant à l'œuvre de cet autre Français, A.C.M., ce sont des architectures, peuplées de bêtes et de figures humaines, composées d'éléments hétérogènes, prélèvements issus d'appareils étrangers les uns aux autres – réveils, transistors, interrupteurs, tous débris de la technologie moderne de notre civilisation, collés ou vissés sur des carcasses de machines à écrire : temples indiens ou architectures baroques, tours de Babel ou nouvelles machines dont la fonction reste indéterminée.

L'Autrichien Leopold Strobl se sert lui aussi d'éléments préexistants – des photographies – et « trouble » ceux-ci d'une autre façon : il introduit dans l'image une ou plusieurs zones noires. Ces masses sombres compactes se comportent comme une espèce de formation minéralogique hétérogène qui menace d'absorber/d'envahir toute la surface.

Il semblerait que la seule solution trouvée par tous ces artistes pour parvenir à atteindre – et parfois même à renverser – l'entité divine soit de construire, et de construire contre le vide, en usant de la répétition et souvent de la symétrie dans leurs structures pyramidales. Néanmoins, la symétrie n'est jamais parfaite : « Des irrégularités doivent s'introduire dans la reproduction du "même" et il faut y passer du temps. Ce qui est automatique doit rester autographe¹. » Certains de ces monuments-ornements architecturaux sont explicitement empreints de significations religieuses, de croyances populaires et d'esprit œcuménique.

Métamorphoser un monde extérieur blafard en victoire, d'y mettre de l'ordre et de la stabilité, bâtir son propre royaume et par là créer de nouvelles connexions entre art, science, philosophie et spiritualité, n'est-ce pas une affirmation de vitalité, la plus belle aventure de création humaine qui soit ?

B.S.

1 — Frédéric Paul, « De haut en bas et de bas en haut, Augustin Lesage et Elmar Trenkwalder, rencontre de deux alchimistes », in *Augustin Lesage — Elmar Trenkwalder. Les inspirés*, cat. exp., Paris/Lyon, La Maison rouge/Fage Éditions, 2008, p. 17.

Erigere, costruire, edificare, innalzare e innalzarsi verso il cielo, stare in piedi: tutte parole che ci vengono in mente ogniqualvolta guardiamo queste architetture più o meno grandiose, espressione/manifestazione di uno spazio mentale all’interno di uno spazio fisico, geografie intime dalle connotazioni spirituali.

Nei loro disegni, alcuni creatori di Art Brut elaborano città intere e le sovrastano, inventano dimore eterne, aprono strade verso uno strano altrove fuori dal tempo. Si spingono a “stuzzicare Dio” – ottenendo il suo permesso o sostituendosi a lui (si veda l’americano Achilles G. Rizzoli) – e riescono così ad arginare il proprio diluvio interiore, l’annientamento che incombe su di loro/che li minaccia.

La ripetizione di motivi architettonici astratti accompagnati da figure antropomorfe caratterizza non solo l’opera del francese Fleury-Joseph Crépin, ma anche quella del minatore-medium Augustin Lesage, che a volte ricorda certi disegni orientali o certe opere tessili – ma nella quale si potrebbero benissimo intravedere anche strati di gallerie minerarie. Quanto all’opera di un altro francese, A.C.M., si tratta di architetture popolate di bestie e figure umane, composte da elementi eterogenei, appartenenti per lo più a dispositivi che non c’entrano niente gli uni con gli altri – sveglie, transistor, interruttori, rottami della tecnologia moderna della nostra civiltà, incollati o avvitati su carcasse di macchine da scrivere: templi indiani o architetture barocche, torri di Babele o nuove macchine dalla funzione indefinita.

Anche l’austriaco Leopold Strobl ricorre a elementi già esistenti – nel suo caso fotografie – ma li “sovverte” in maniera diversa: introduce nell’immagine una o più zone nere. Queste masse scure compatte si comportano come una sorta di formazione mineralogica eterogenea che minaccia di assorbire/invadere l’intera superficie.

Sembrerebbe che l’unica soluzione trovata da tutti questi artisti per riuscire a raggiungere – e talvolta persino a rovesciare – l’entità divina sia costruire, e costruire contro il vuoto, utilizzando la ripetizione e spesso la simmetria nelle loro strutture piramidali. Ma la simmetria non è mai perfetta: “È necessario introdurre delle irregolarità nella riproduzione della ‘stessa cosa’ e bisogna dedicarci del tempo. Ciò che è automatico deve rimanere autografo”¹. Alcuni di questi monumenti-ornamenti architettonici sono esplicitamente intrisi di significati religiosi, credenze popolari e spirito ecumenico.

Trasformare un mondo esterno scialbo in una vittoria, dargli ordine e stabilità, costruire il proprio regno e creare così nuove connessioni tra arte, scienza, filosofia e spiritualità, non è forse un’affermazione di vitalità, la più bella avventura di creazione umana che ci sia?

B.S.

1 — Frédéric Paul, “De haut en bas et de bas en haut, Augustin Lesage et Elmar Trenkwalder, rencontre de deux alchimistes”, in *Augustin Lesage — Elmar Trenkwalder. Les inspirés*, Paris/Lyon, La Maison rouge/Fage Éditions, 2008, p.17 (traduzione libera).

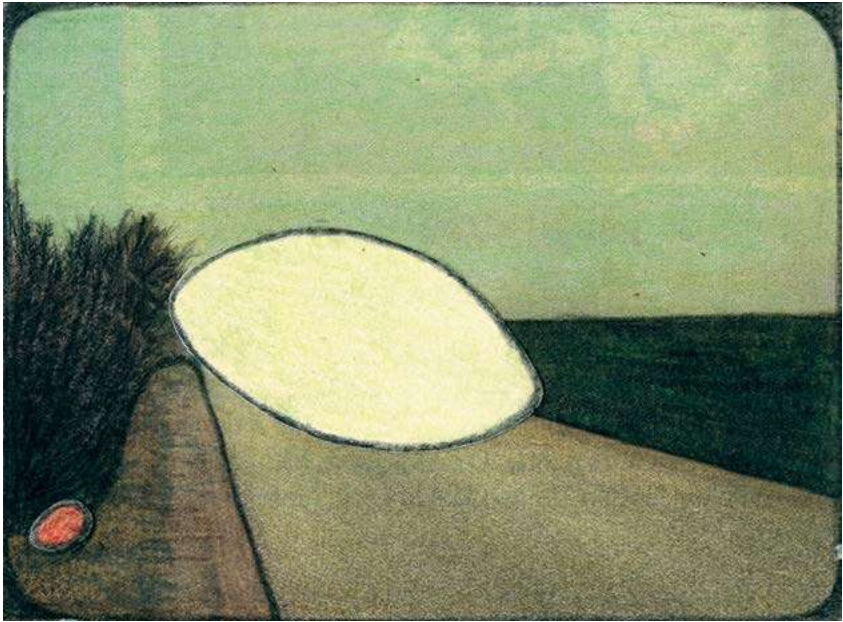
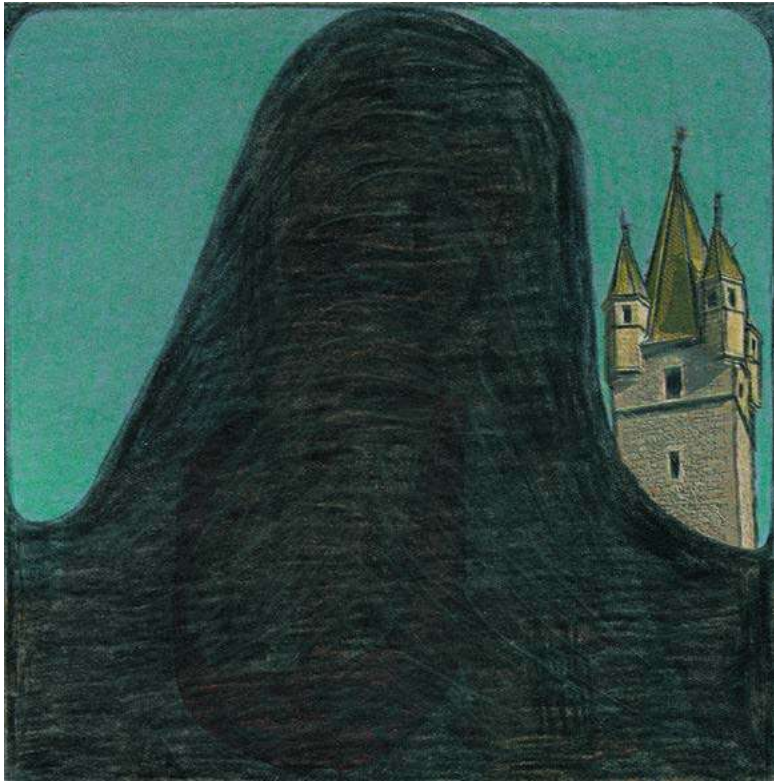
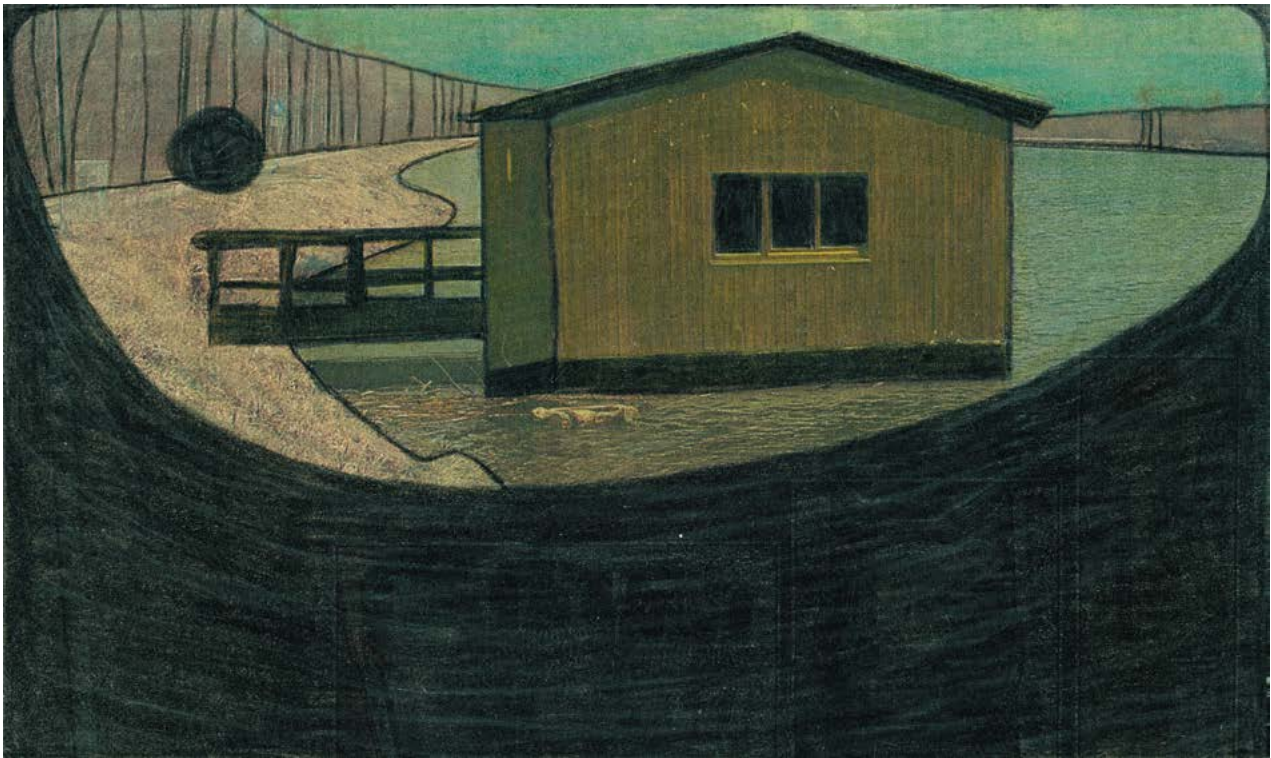
ANARCHITETTE



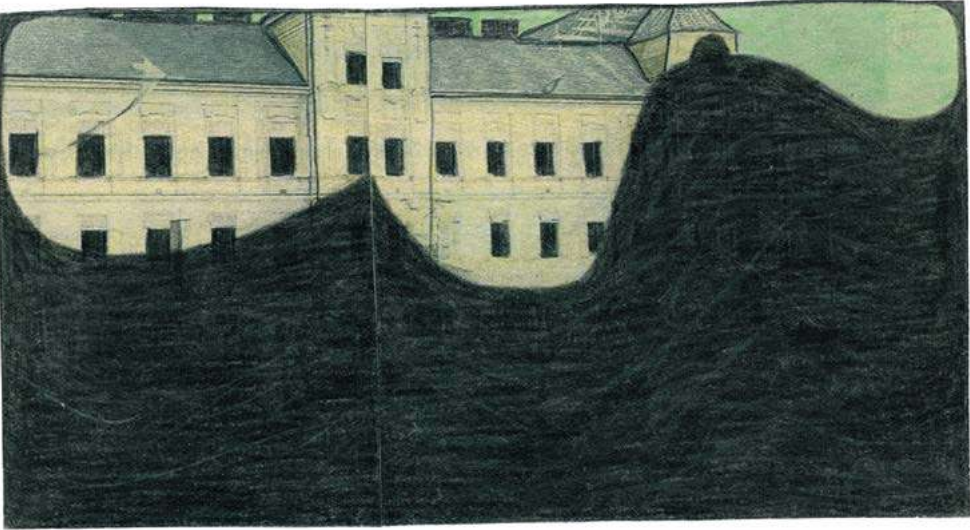
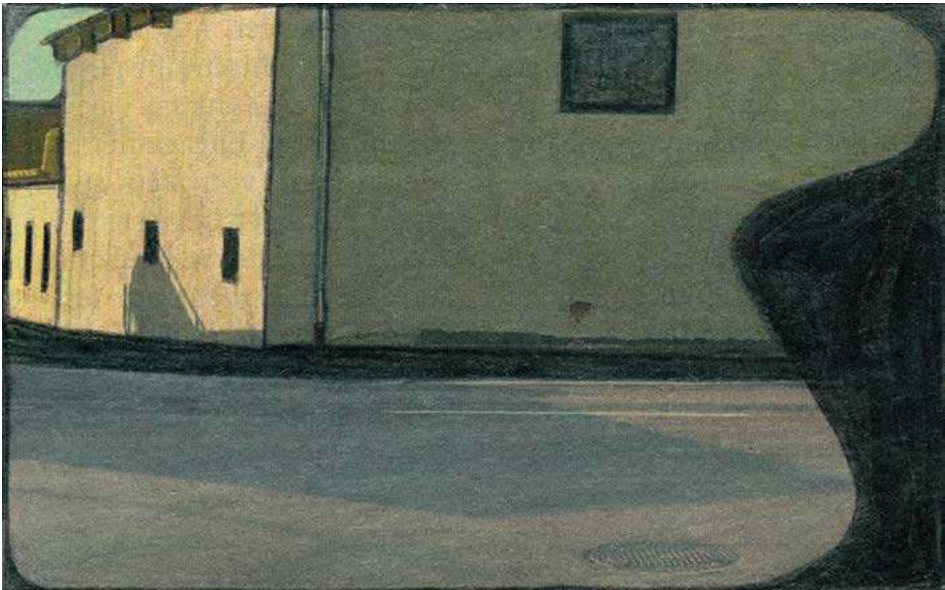


Augustin Lesage, *Sans titre*, 1932, huile sur toile, 100×73 cm

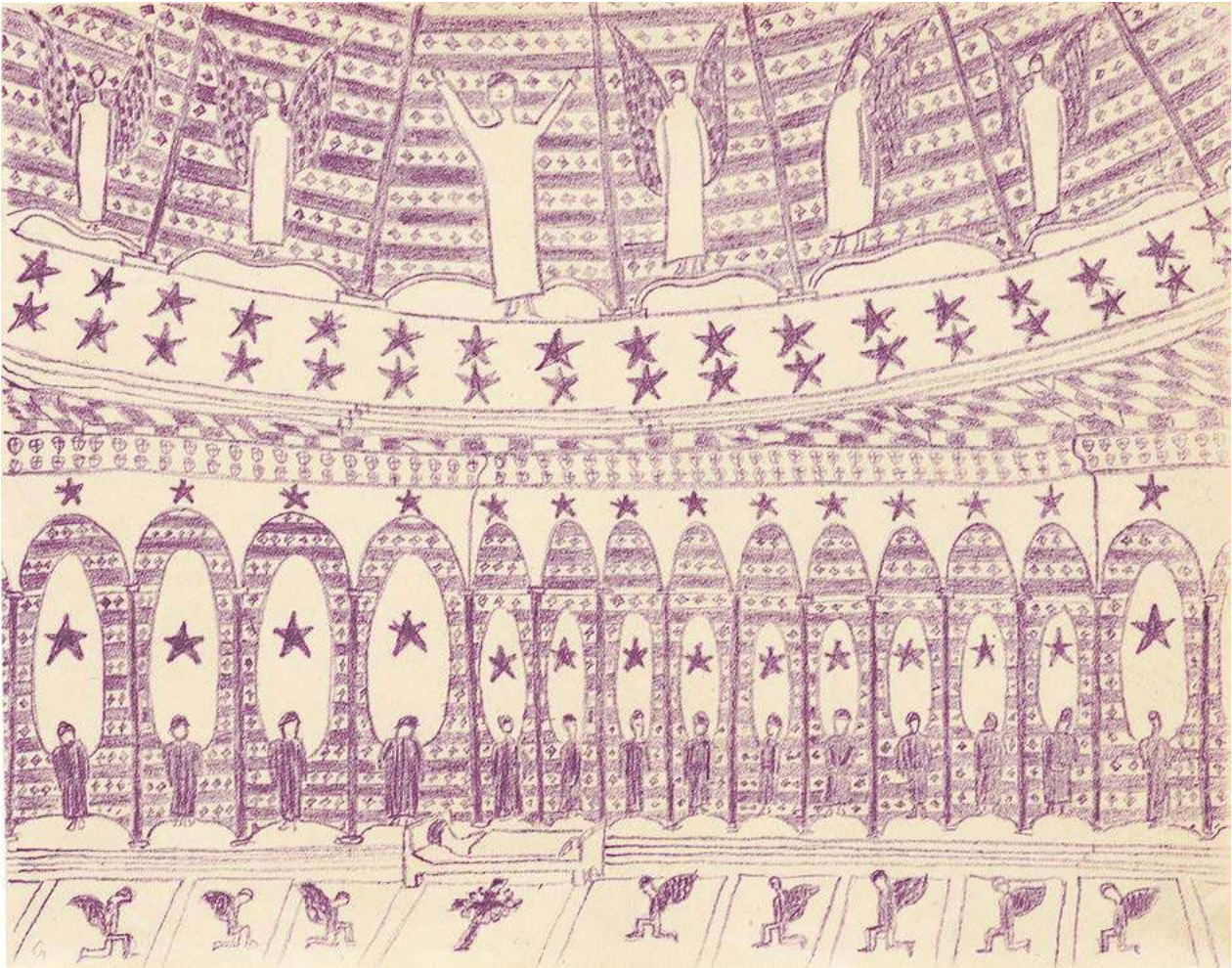
Leopold Strobl, *Sans titre*, entre 2015 et 2016, mine de plomb et crayon de couleur sur papier imprimé (coupure de presse) collé sur papier, (de gauche à droite et de haut en bas) 8,6×14,4 cm / 9,6×9,6 cm / 6,6×9 cm / 7,7×9,1 cm

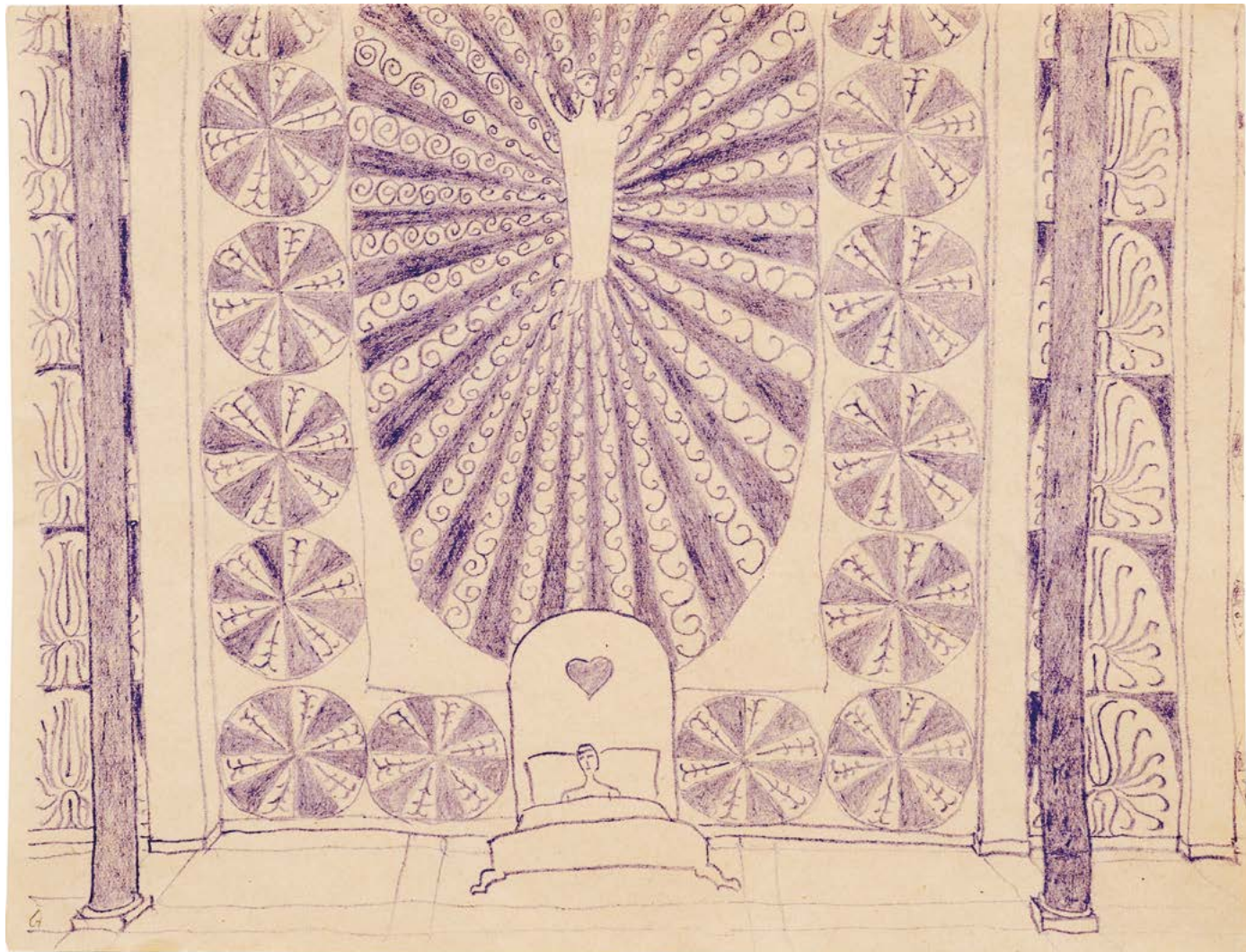


Leopold Strobl, *Sans titre*, entre 2015 et 2016, mine de plomb et crayon de couleur sur papier imprimé (coupure de presse), collé sur papier, (de gauche à droite et de haut en bas) 12,2×6,2 cm / 6,1×9,8 cm / 7,1×11,6 cm / 7,9×14,7 cm / (ci-contre) 4,5×5,2 cm et 6×7,2 cm



Paul Goesch, *Sans titre*, vers 1917, crayon de couleur sur papier, 16×21 cm





Paul Goesch, *Sans titre*, vers 1917, crayon de couleur sur papier, 16×21 cm



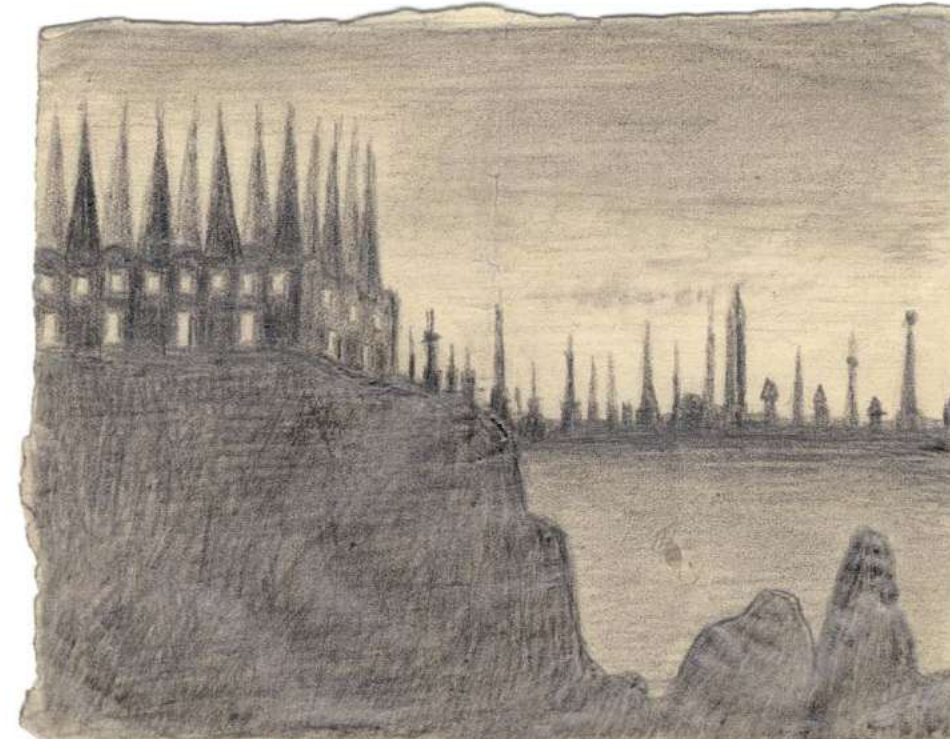
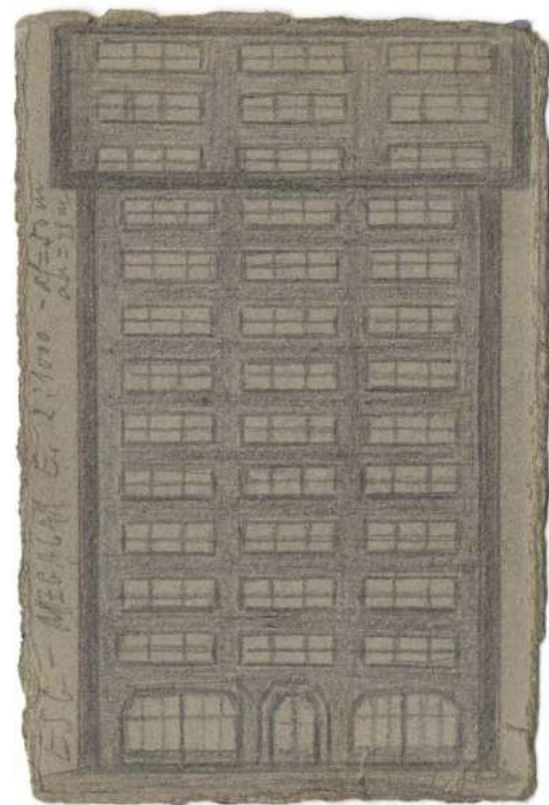
Fleury-Joseph Crépin, *Sans titre*, décembre 1939, huile sur toile, 47×30 cm, numéroté par l'artiste (n° 50)



Fleury-Joseph Crépin, *Sans titre*, 15 mars 1940, huile sur toile, 61 × 77,5 cm, numéroté par l'artiste (n° 69)

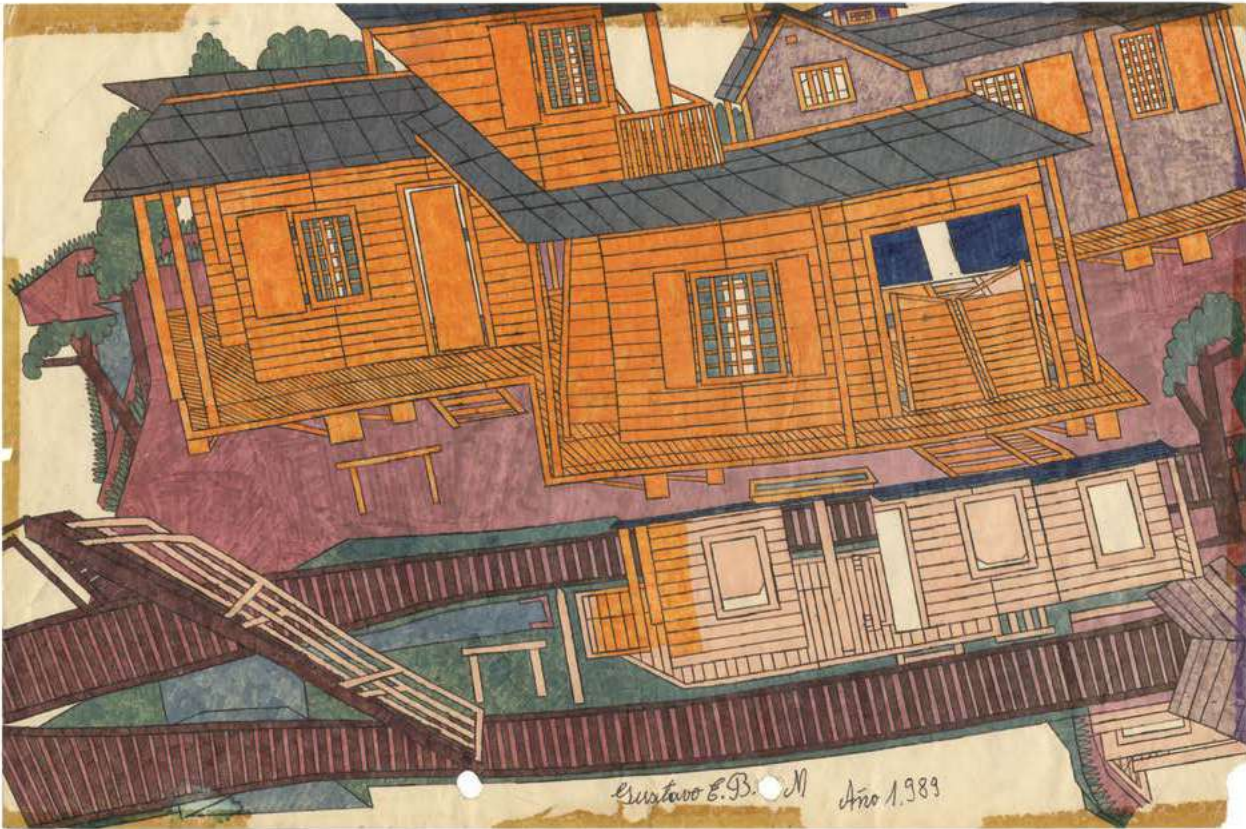
Egidio Cuniberti, *Sans titre*, vers 1975, marqueterie de bois (bâtonnets de glace), 245 × 85 × 30 cm





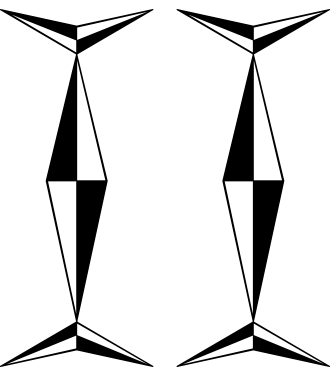


Gustavo Enrique Buongermini, *Sans titre*, entre 1980 et 1990, crayon de couleur sur papier (nappe de restaurant), 22×32 cm chacun

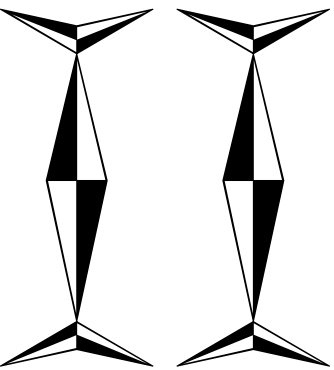
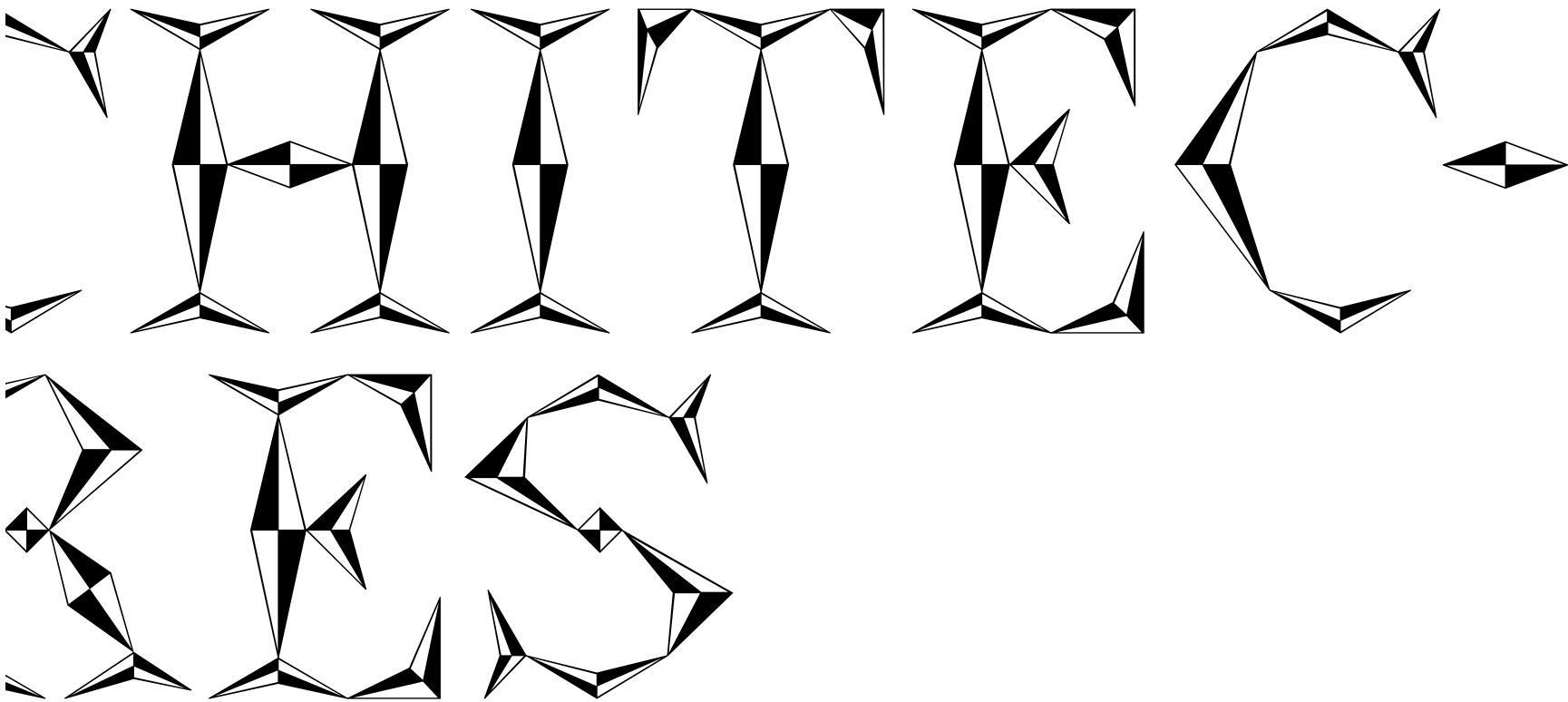
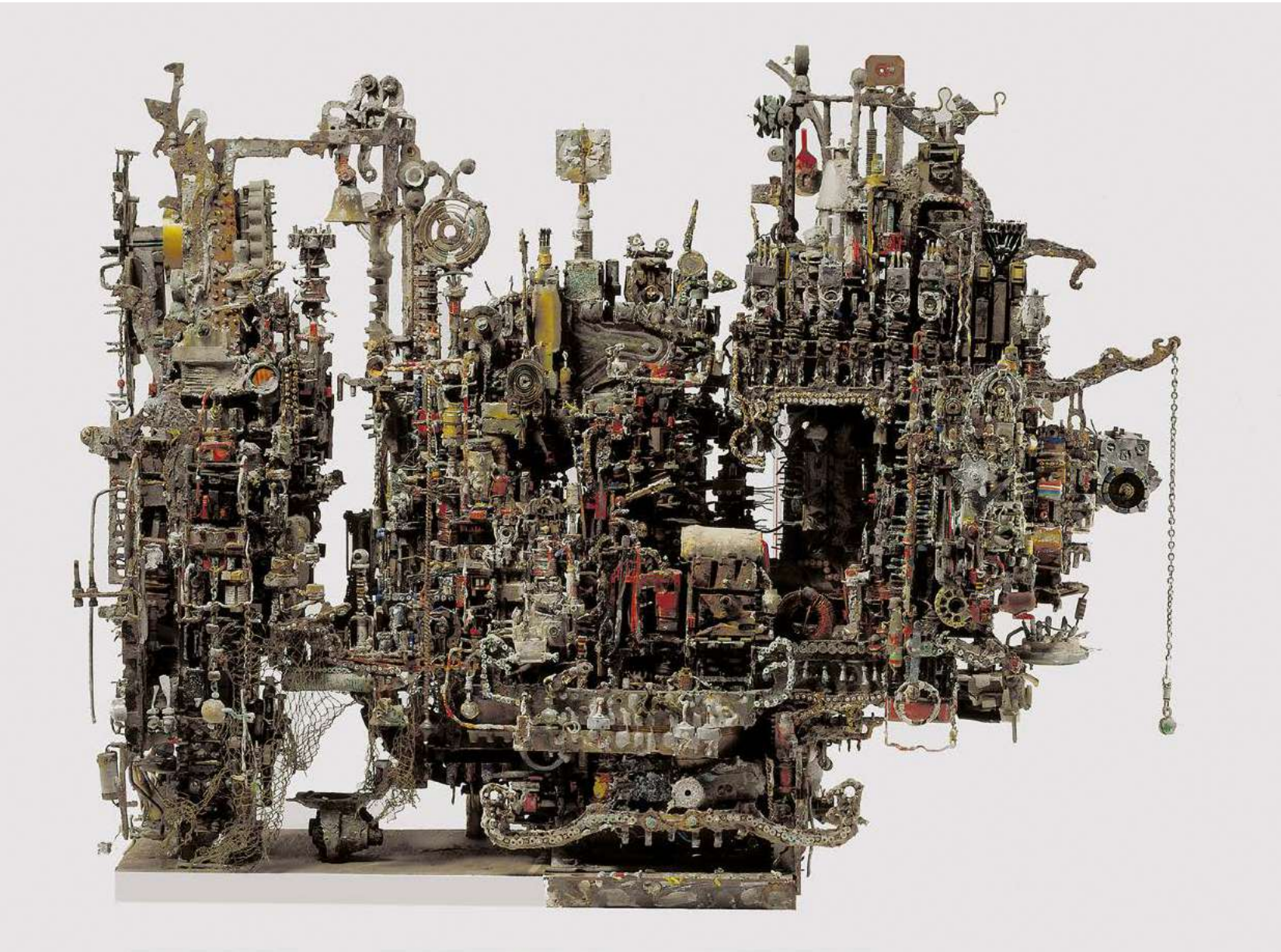


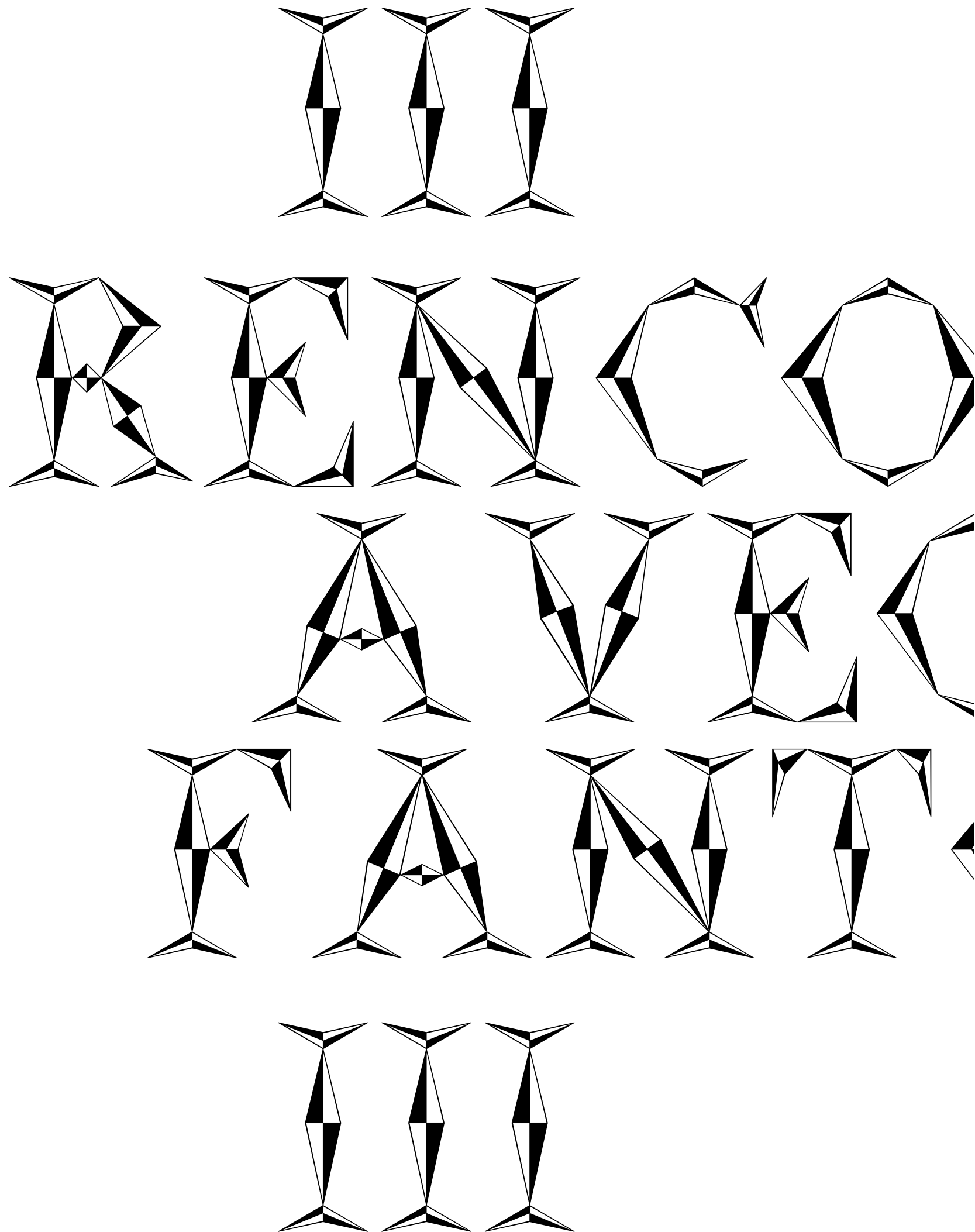
Achilles G. Rizzoli, *Mother in Metamorphosis Idolized*, 1938, encre sur papier, 139×95 cm





A.C.M., *Sans titre*, 1990, assemblage de pièces électroniques, 37,6×49,6×22,4 cm





Les artistes rassemblés dans cette section démontrent à quel point les revenants, fantômes, créatures hybrides et bêtes monstrueuses – les chimères – n’ont jamais cessé d’habiter notre inconscient collectif, témoignant de notre obsession de l’altérité invisible. Nous aurions aussi pu parler de « conversations avec les esprits » car certains d’entre eux (cf. Fernand Desmoulin, Madge Gill, Miloslava Ratzingerová, le comte de Tromelin) ont adhéré aux mouvements spirites¹, qui ont su formaliser les relations que les vivants entretiennent avec l’au-delà, grâce à l’intermédiaire des esprits des défunts.

La plupart de ces créateurs semblent s’efforcer de nous dévoiler, de nous faire entrevoir, quelque chose qui serait caché en nous ou dans le monde environnant, au moyen d’interventions quasi rituelles sur des images extraites d’albums de famille, de journaux, ou encore sur des photographies amateur... Il est paradoxal que cette intention se manifeste parfois en recouvrant des parties de l’image (cf. Marie Bodson, qui ajoute une couche d’acrylique sur une partie de corps soigneusement choisie ; Paul Humphrey, qui recouvre intégralement le cliché et de surcroît ferme systématiquement les yeux de ses personnages).

Le mot « chimère » non seulement dénote un fantasme, une illusion, un mirage, un rêve, une utopie ou une vision, mais aussi se réfère à un organisme hybride, créé artificiellement par greffe ou fécondation, à des monstres composites, constitués d’éléments divers : plantes-animaux-êtres humains. Certains artistes s’emploient à révéler le lien entre l’animal et l’humain ; en témoignent les réseaux de lignes dans lesquels les figures de Jaime Fernandes se trouvent imbriquées. Les motifs hybrides d’Anna Zemánková ont souvent l’air d’être composés de deux parties radicalement hétérogènes collées l’une à l’autre. Comme si celle-ci essayait de transcender les oppositions. Si ses dessins semblent inspirés par le floral et le végétal, ses objets hybrides possèdent également un aspect inorganique. D’autres créateurs orchestrent des rencontres inattendues entre des personnes disparues, comme le fait Jorge Alberto Hernández Cadi en regroupant des personnages à l’intérieur de ses valises. Noviadi Angkasapura ou Scottie Wilson, quant à eux, semblent tenter de donner une forme aux esprits qui effraient et envahissent l’espace.

Les photographies spirites, qu’il s’agisse de celles des esprits – représentations des morts, figures translucides flottant autour des personnes photographiées –, celles des auras émanant des médiums, ou encore celles capturant la création de l’« ectoplasme² », ont longtemps été considérées comme de simples témoignages, documents ou preuves. À l’époque – fin du XIX^e et début du XX^e siècle –, on ne se rend pas encore compte du fait que ce sont elles, seules traces de ces phénomènes éphémères et non explicables, qui permettront d’explorer aussi les qualités artistiques de ces « créations » d’une autre nature. Car les médiums – des femmes pour la plupart –, êtres d’exception, sont ici les véritables artistes et démontrent les premiers les puissances de l’inconscient dans l’engendrement de leurs œuvres, bien avant les surréalistes. Ce n’est pas un hasard si le médecin Albert von Schrenck-Notzing, connu pour ses travaux sur le sujet, parle d’« idéoplastie artistique » ou d’« art idéoplastique »... De l’art brut avant la lettre ?

B.S.

1 — Le spiritisme est une philosophie spiritualiste qui apparaît dans la deuxième moitié du XIX^e siècle ; ce mot recouvre également tous les comportements rituels invoquant âme ou esprit des défunts.

2 — L’ectoplasme signifie une forme nébuleuse au départ, puis amas amorphe ou voile membraneux, humide et froid au toucher, que le médium extériorise par différents orifices. Cette substance en constant développement revêt parfois la forme d’images.

Gli artisti riuniti in questa sezione sono la dimostrazione che spettri, fantasmi, creature ibride e bestie mostruose – le chimere – non hanno mai smesso di abitare l’inconscio collettivo, a riprova della nostra ossessione per l’alterità invisibile. Avremmo anche potuto parlare di “conversazioni con gli spiriti”, perché alcuni di loro – come Fernand Desmoulin, Madge Gill, Miloslava Ratzingerová, il conte di Tromelin – hanno aderito ai movimenti spiritualisti¹ che formalizzavano il rapporto tra i vivi e l’aldilà per il tramite degli spiriti dei defunti.

La maggior parte di questi creatori sembra volerci rivelare e far intravedere qualcosa di nascosto in noi o nel mondo che ci circonda, attraverso interventi quasi rituali su immagini tratte da album di famiglia, giornali o fotografie amatoriali... Un’intenzione, questa, che paradossalmente a volte si manifesta coprendo alcune parti dell’immagine (è il caso di Marie Bodson, che aggiunge uno strato di acrilico su una parte del corpo accuratamente scelta; o di Paul Humphrey, che colora l’intera superficie del foglio e chiude sistematicamente gli occhi dei suoi soggetti).

La parola “chimera” non indica soltanto una fantasia, un’illusione, un miraggio, un sogno, un’utopia o una visione, ma si riferisce anche a un organismo ibrido, creato artificialmente tramite innesto o fecondazione; mostri compositi, costituiti da elementi diversi: piante-animali-esseri umani. Alcuni artisti si adoperano per rivelare il legame tra l’animale e l’umano, come dimostrano le reti di linee in cui rimangono impigliate le figure di Jaime Fernandes. I motivi ibridi di Anna Zemánková sembrano spesso composti da due parti radicalmente eterogenee ma incollate tra loro, come a tentare di transcendere le opposizioni. Mentre i suoi disegni sembrano ispirati al mondo floreale e vegetale, i suoi oggetti ibridi hanno anche un aspetto inorganico. Altri creatori orchestrano incontri inaspettati tra persone scomparse, come fa Jorge Alberto Hernández Cadi, che raggruppa vari personaggi all’interno delle sue valigie. Noviadi Angkasapura e Scottie Wilson, dal canto loro, sembrano cercare di dare forma agli spiriti che infestano e invadono lo spazio.

Le fotografie spiritiche, siano esse immagini di spiriti – rappresentazioni dei defunti, figure traslucide che fluttuano intorno alle persone fotografate –, di aure fuoriuscite dai medium o di “ectoplasm²”, sono state a lungo considerate semplici testimonianze, documenti o prove. All’epoca – fine Ottocento-inizio Novecento – non ci si rende ancora conto che saranno proprio tali fotografie, uniche tracce di questi fenomeni effimeri e inspiegabili, a permettere di esplorare anche le qualità artistiche di queste “creazioni” di natura diversa. Perché qui i veri artisti sono i medium, esseri eccezionali – nella maggior parte dei casi donne –, i primi a dimostrare i poteri dell’inconscio nella creazione delle proprie opere, molto prima dei surrealisti. Non è un caso che il medico Albert von Schrenck-Notzing, noto per i suoi lavori sull’argomento, parli di “ideoplasia artistica” o “arte ideoplastica”... Art brut *ante litteram*?
B.S.

1 — Lo spiritismo è una filosofia spiritualista apparsa nella seconda metà del XIX secolo; il termine si riferisce anche a tutti i comportamenti rituali che invocano l’anima o lo spirito del defunto.

2 — Per ectoplasma si intende una forma inizialmente nebulosa, poi una massa amorfa o un velo membranoso, umido e freddo al tatto, che fuoriesce da vari orifizi del medium. Questa sostanza in continuo sviluppo assume talvolta la forma di immagini.

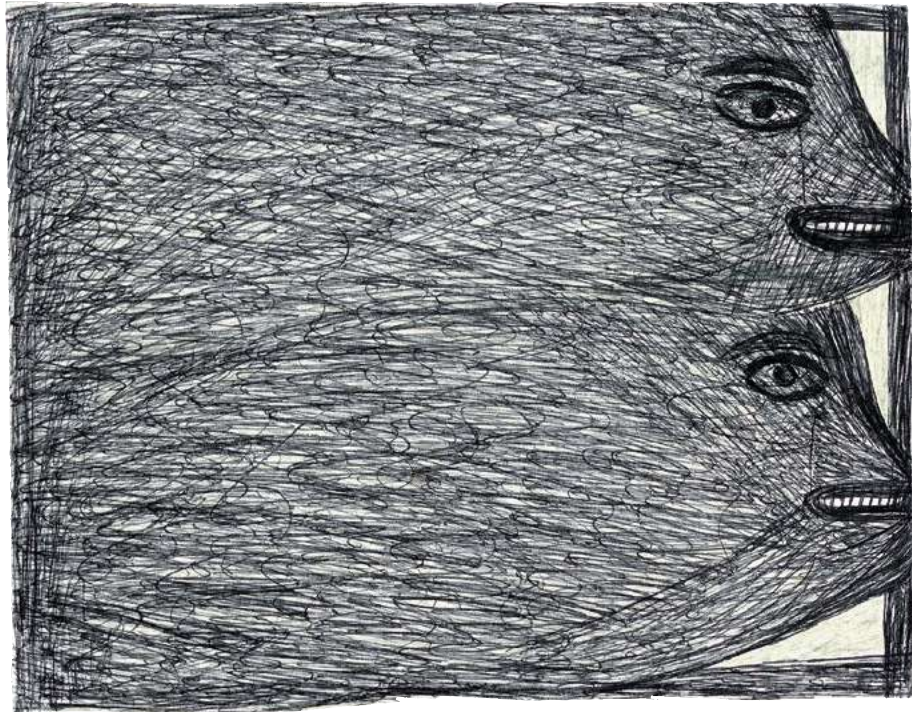
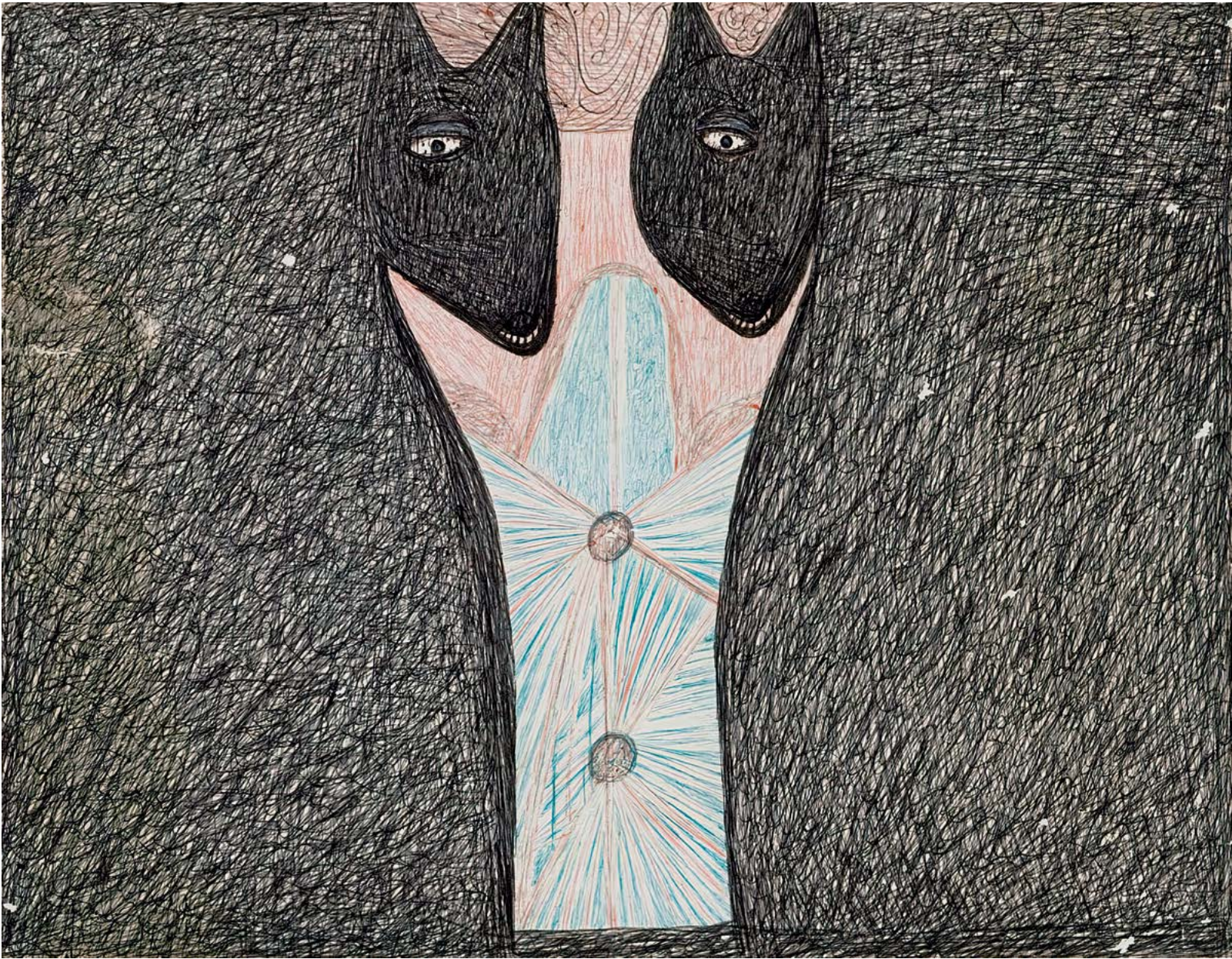
INCONTRI CON I FANTASMI



John Bunion Murray, *Sans titre*, entre 1978 et 1988, encre et gouache sur papier, 35,5×26,5 cm chacun



Jaime Fernandes, *Sans titre*, entre 1960 et 1968, stylo-bille sur papier, 25×32 cm



Jaime Fernandes, *Sans titre*, entre 1960 et 1968, stylo-bille sur papier, 12,5×16,5 cm

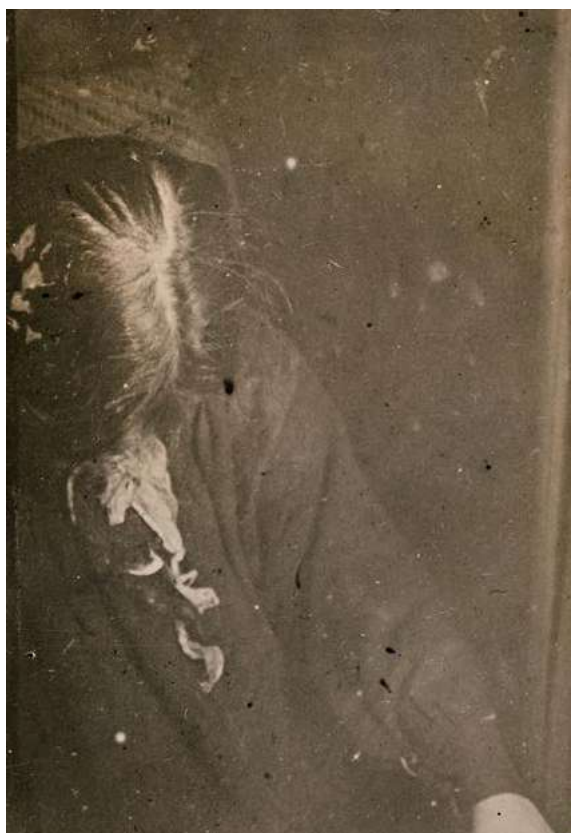


Le Génie vint et dit
Le Christ est mort et bien mort et...
Renie Jésus et...
Tu auras ce bâton de commandement

au capitaine Guenardet
Ch. de Tromelin

Gustave Le Goarant de Tromelin, *Le Génie vint et dit : Le Christ est mort et bien mort et... Renie Jésus et... Tu auras ce bâton de commandement*, 1903, mine de plomb sur papier, 34×13,4 cm



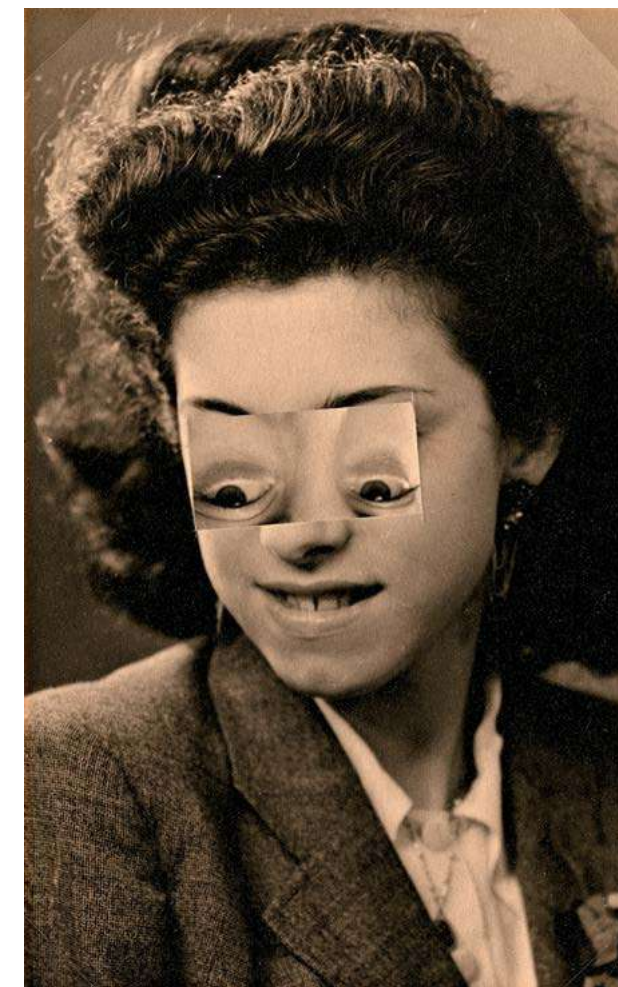


Anonyme, *Sans titre*, vers 1940, crayon de couleur sur papier, 48,1 x 45,8 cm



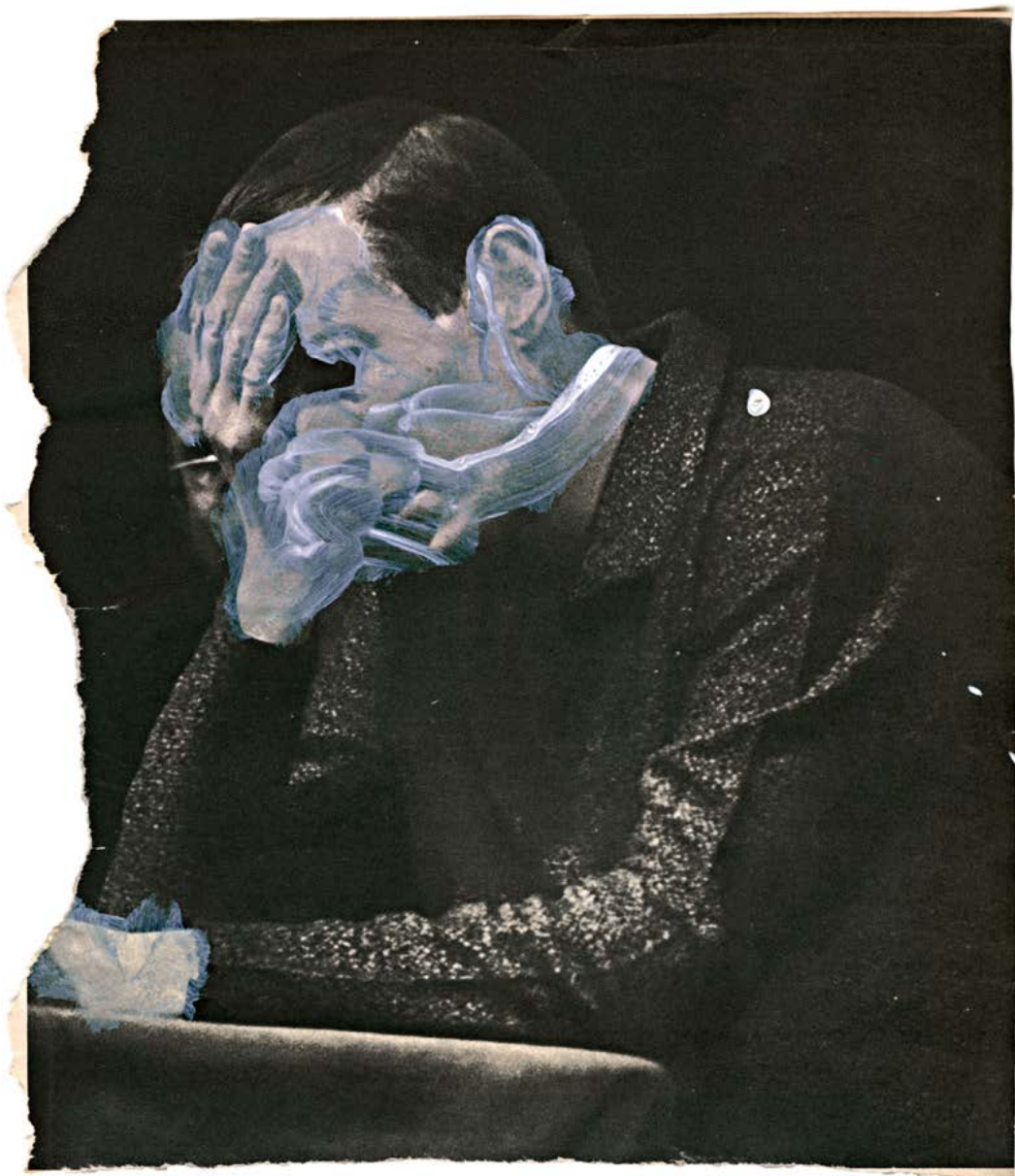
Anonyme, *Sans titre* [Tête de femme évoluant autour de la médium Eva Carrière], 11 mars 1918, tirages argentiques d'époque, 13 x 8,7 cm chacun

Madge Gill, *Sans titre*, entre 1948 et 1950, encre sur tissu (drap), 122×90 cm



Mettraux, *Sans titre*, vers 2020, collage (tirages argentiques d'époque), dimensions variables (entre 9,6 × 7,3 cm et 13,9 × 8,8 cm)

Marie Bodson, *Sans titre*, 2020, papier imprimé (photographie de magazine) rehaussé à la peinture acrylique, 23×20,5 cm

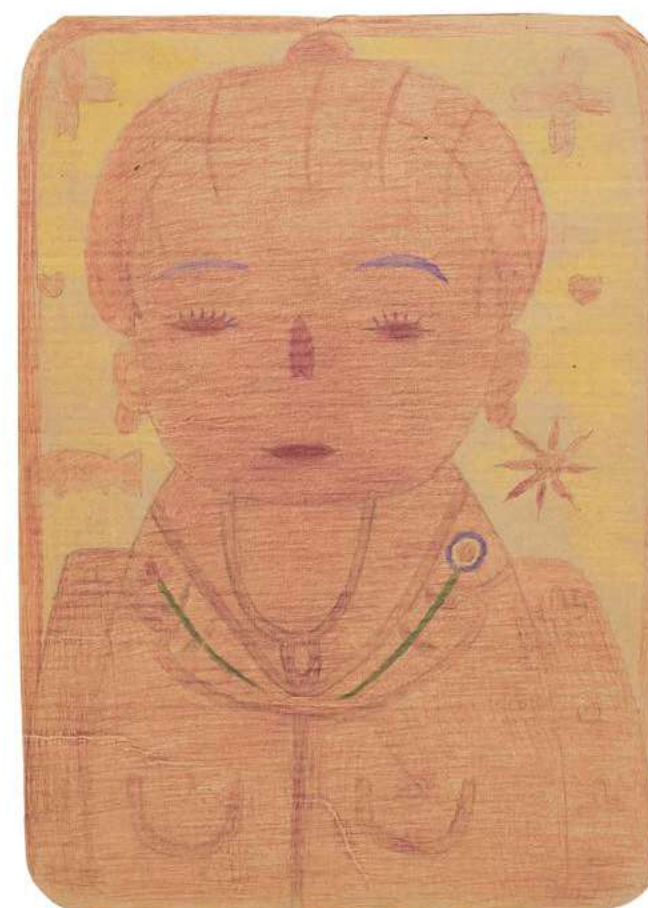
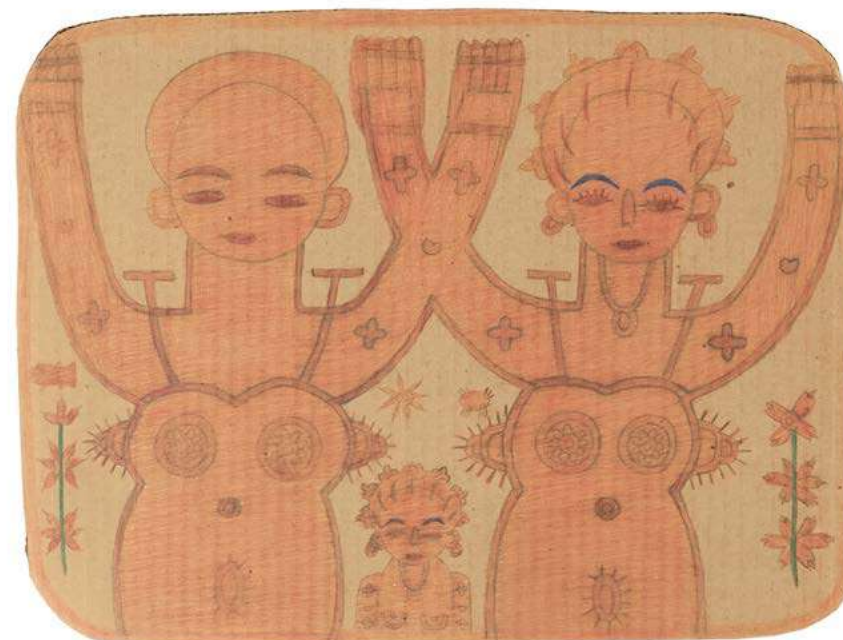
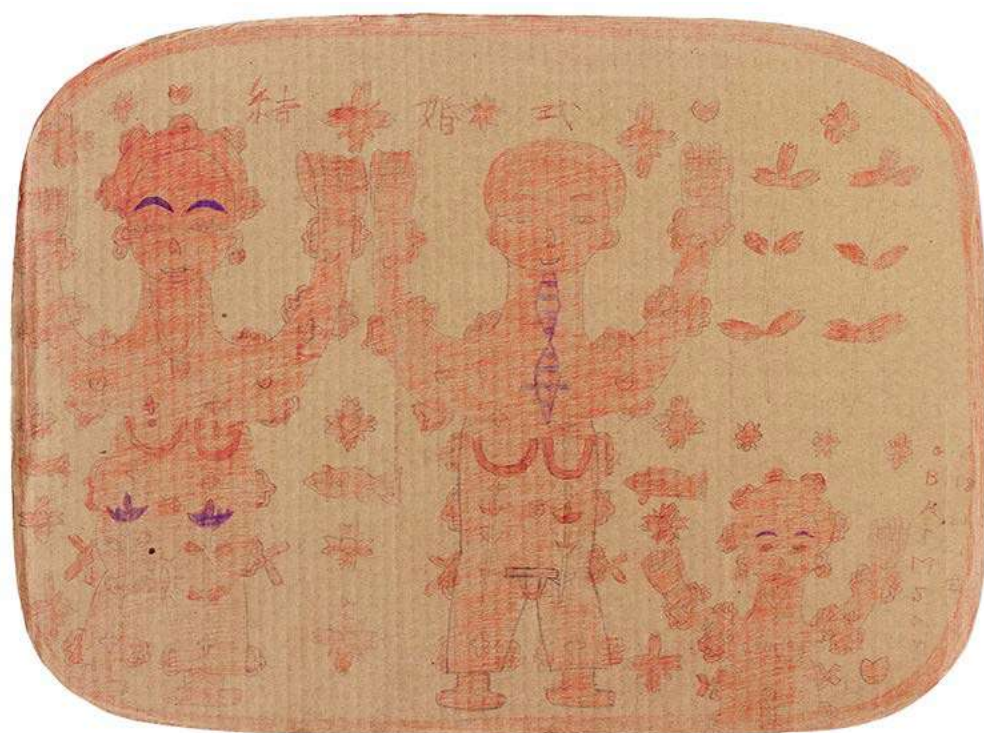


Marie Bodson, *Sans titre*, 2020, tirage argentique d'époque rehaussé à la peinture acrylique, 38,2×28,7 cm

Marie Bodson, *Sans titre*, 2020, papier imprimé (photographie de magazine) rehaussé à la peinture acrylique, 34,6×26,4 cm

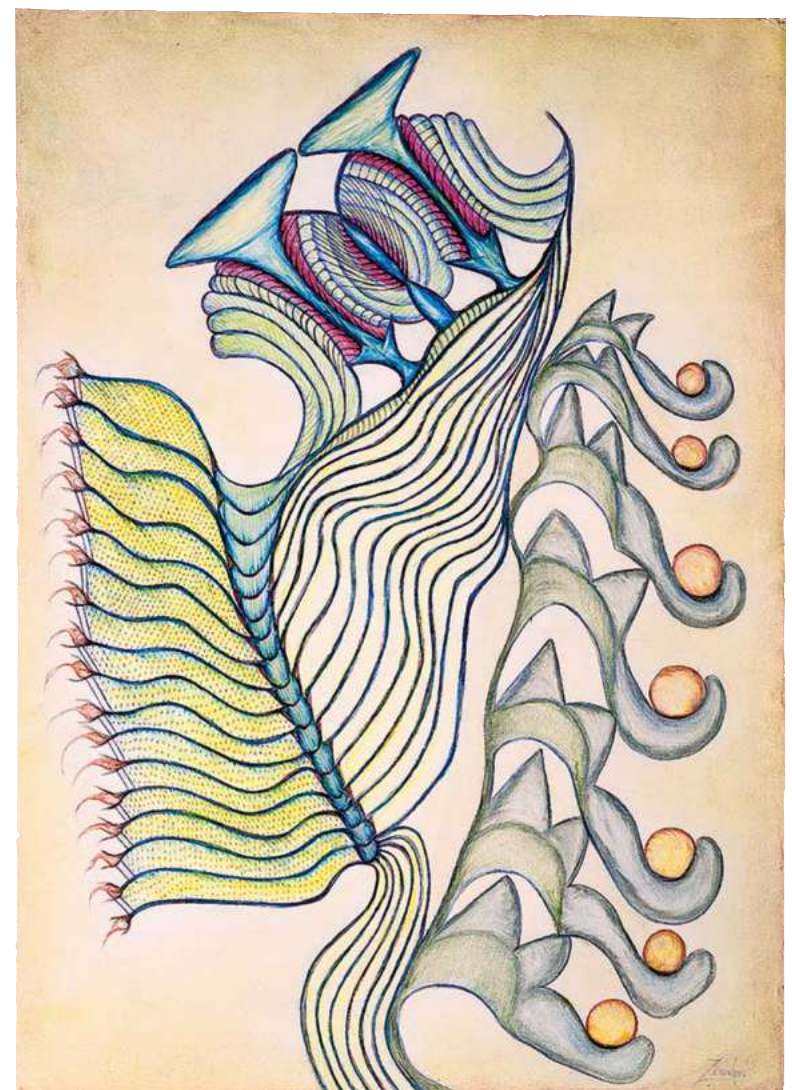


CHANCELLOR'S GAME. At his villa, away from those who harry him, Adenauer bends spryly over a ball in the grand old Italian pastime of bocce.





Anonyme, *Sans titre*, première moitié du XX^e siècle, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 33×21 cm chacun



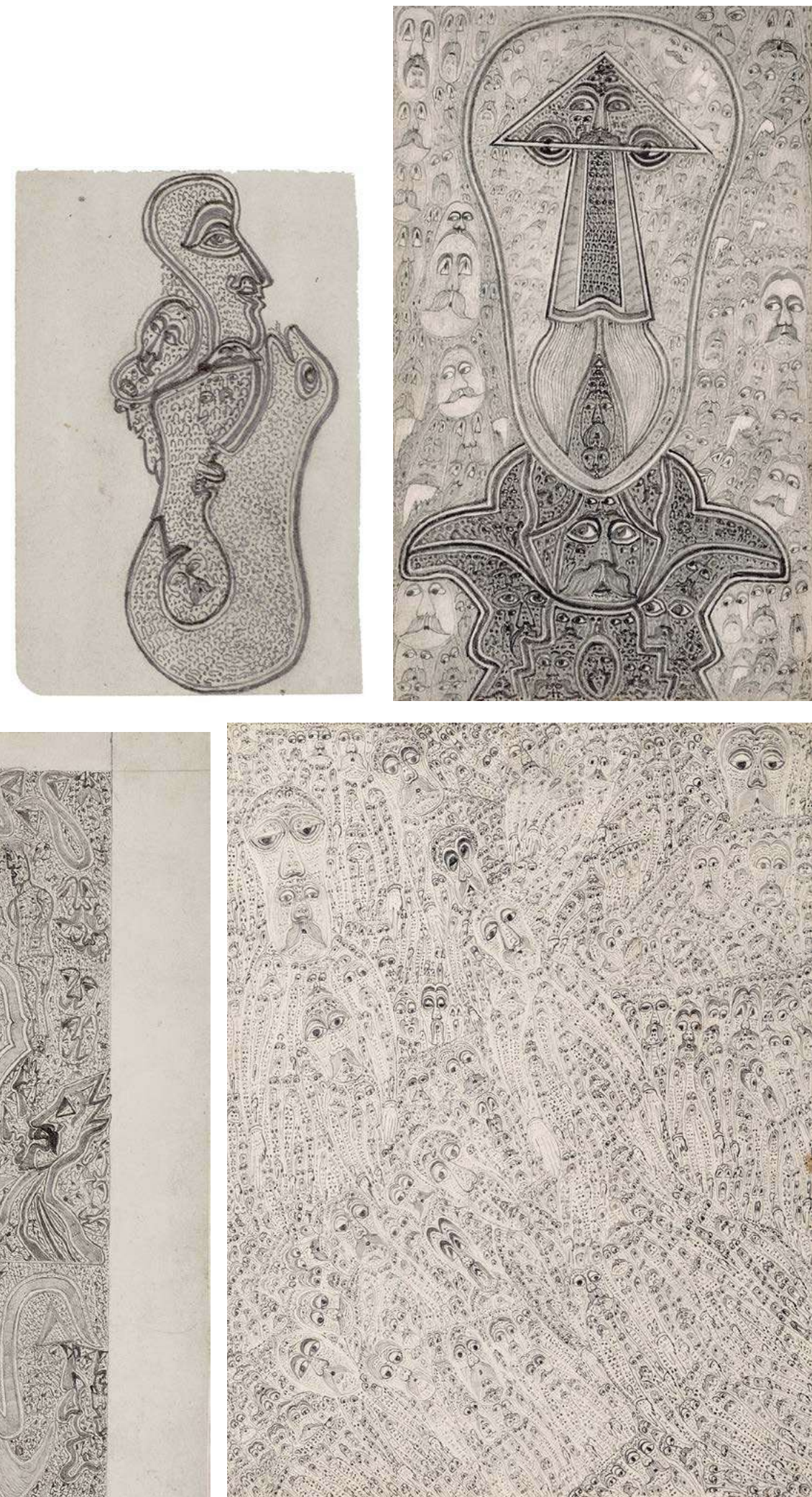
Anna Zemánková, *Sans titre*, entre 1965 et 1973, crayon de couleur et pastel sur papier, 62×44,5 cm et 62,8×45,5 cm

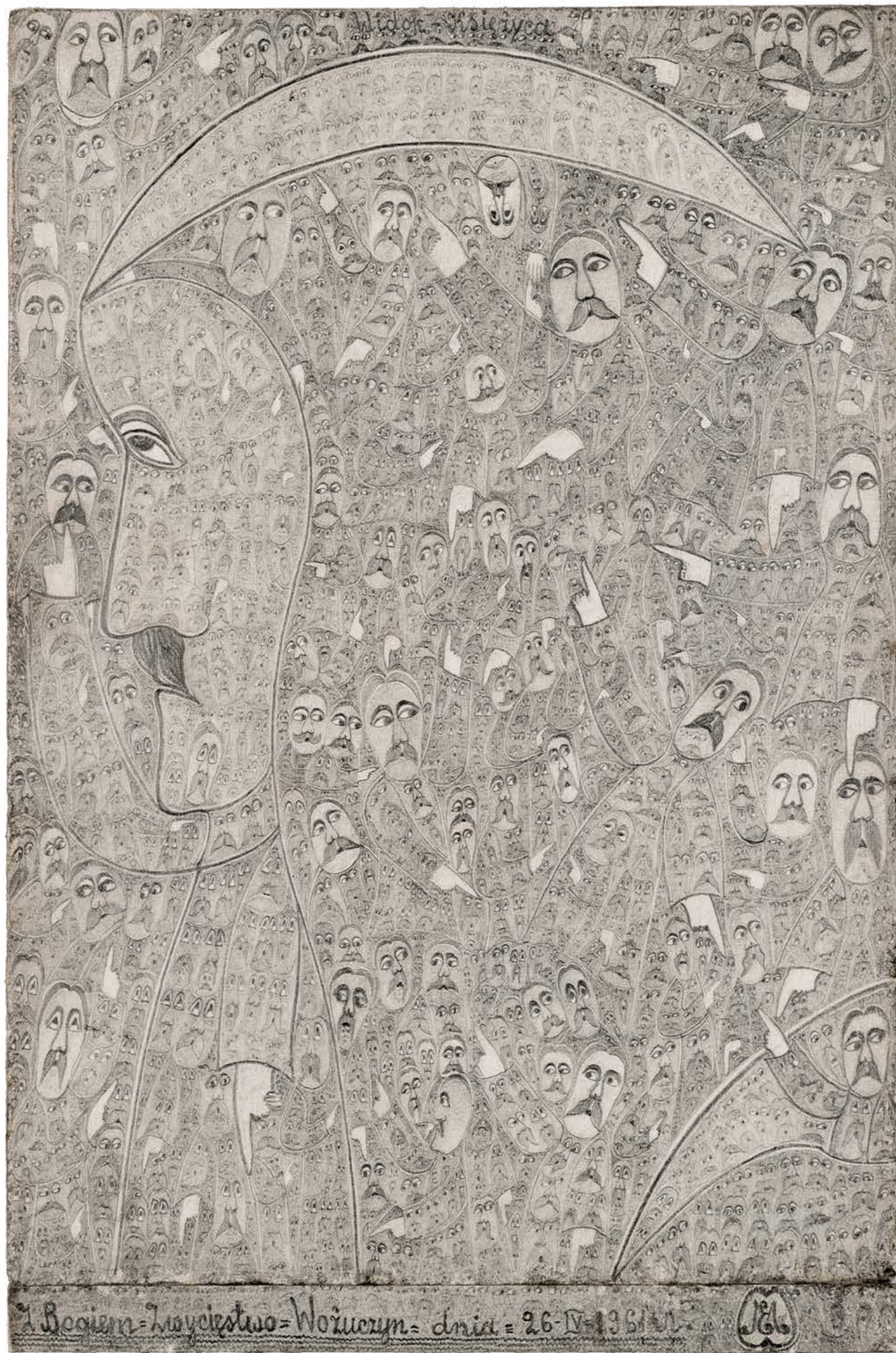


Noviadi Angkasapura, *Sans titre*, 2010, encre sur carton, 61 × 51 cm



Edmund Monsiel, *Sans titre*, 1943, mine de plomb sur papier, (de gauche à droite et de haut en bas) 15 × 11,5 cm / 12 × 8 cm / 20,6 × 13,8 cm / 19,5 × 15 cm



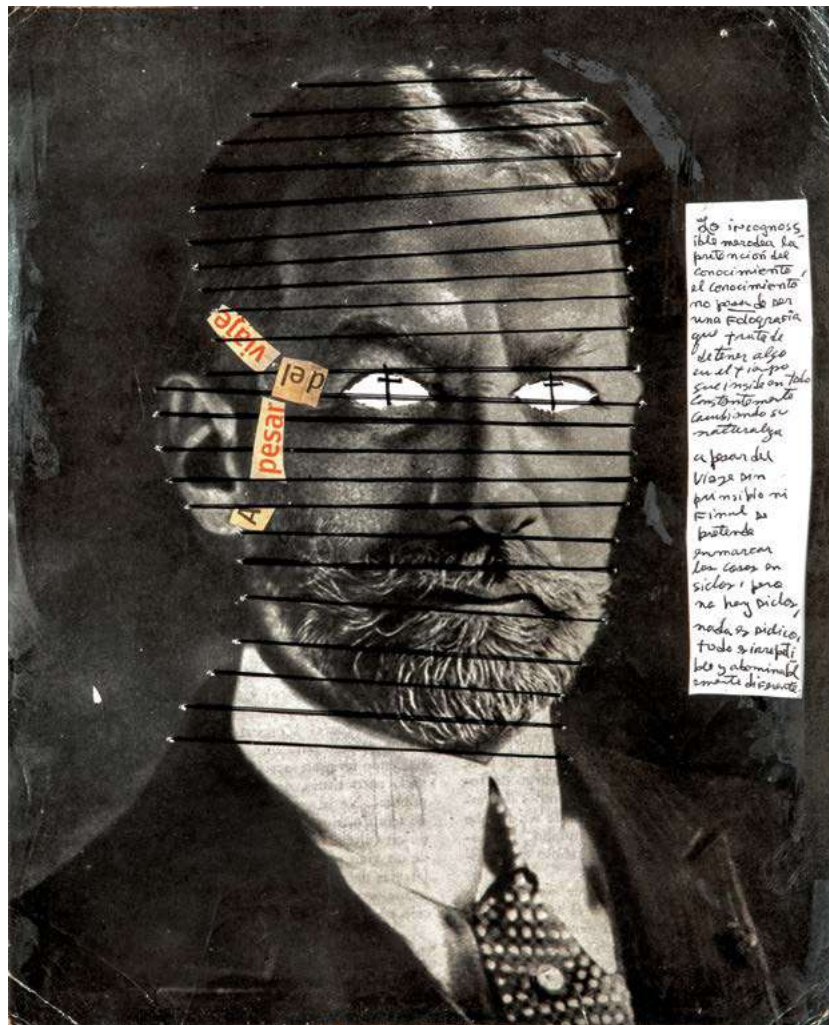




Jorge Alberto Hernández Cadi, *Sans titre*, vers 2015, collage (coupures de presse, tirage argentique d'époque) et broderie, montage dans une boîte en métal et sur les faces extérieures, 22×14×7 cm



Jorge Alberto Hernández Cadi, *Sans titre*, vers 2015, collage, coupures de presse, papier et broderie sur papier, recto verso, 34,5×24,5 cm

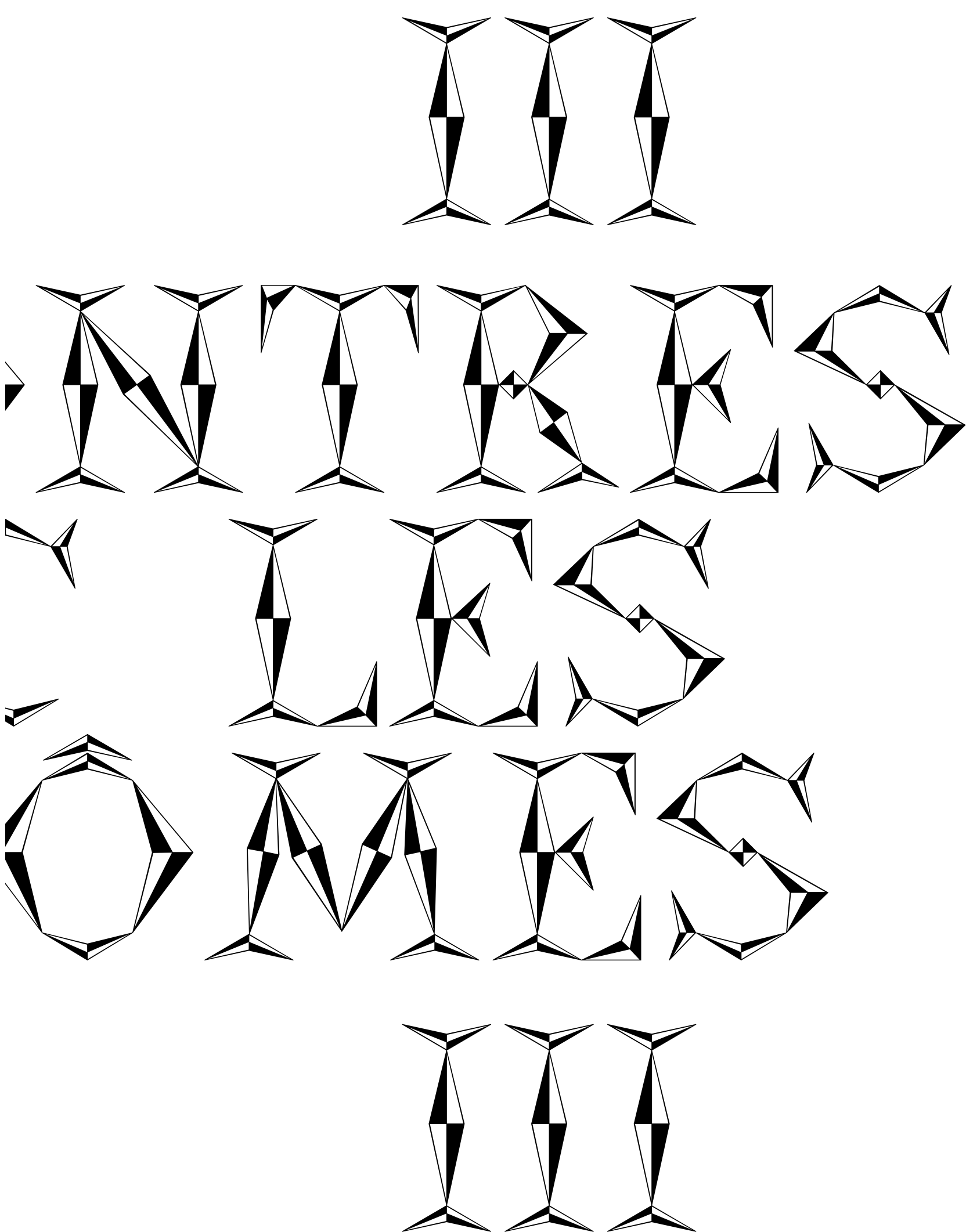


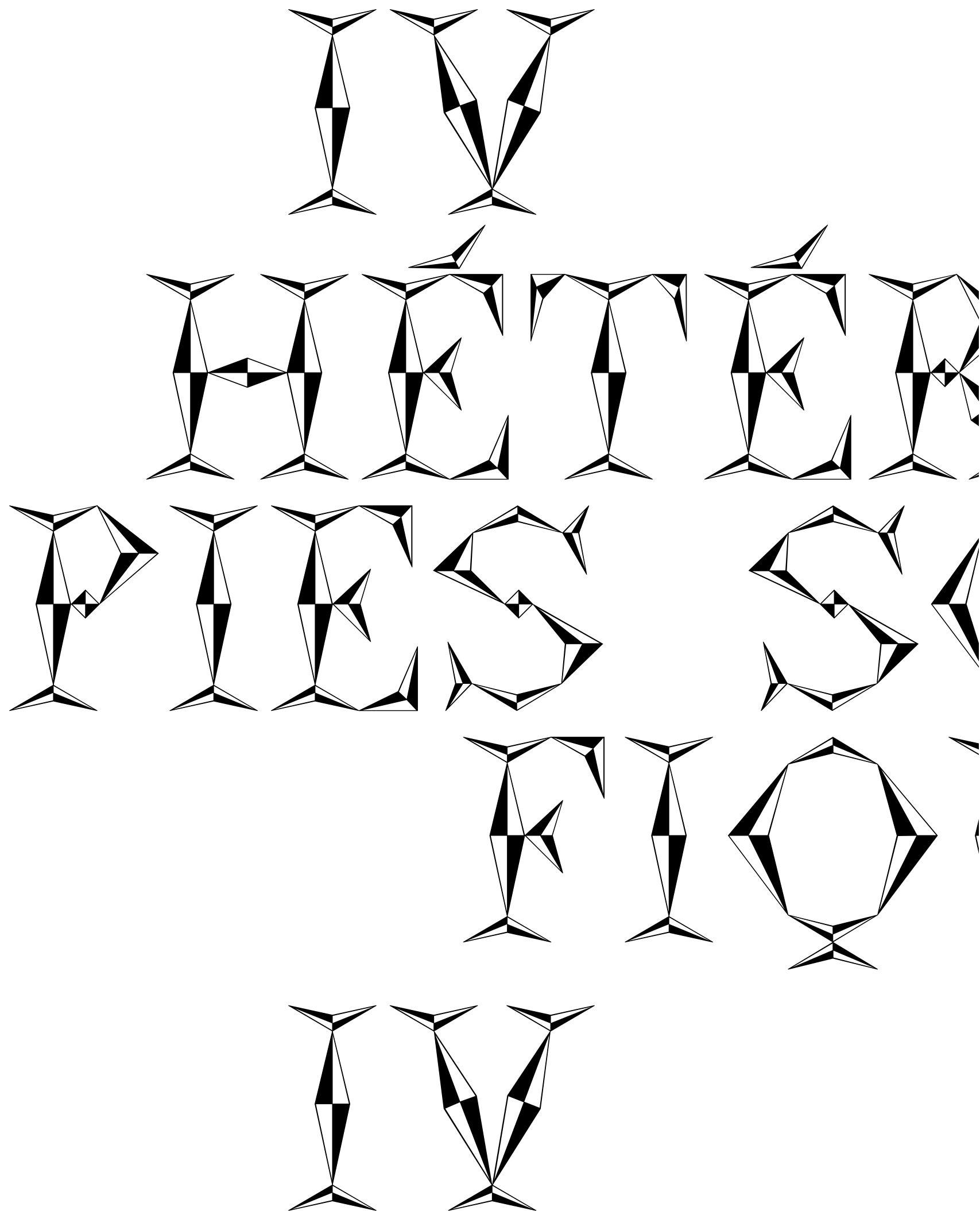
Jorge Alberto Hernández Cadi, *Sans titre*, vers 2015, encre, collage et broderie sur photographie, 25,4×20,5 cm





Jorge Alberto Hernández Cadi, *Sans titre*, vers 2015, collage (coupures de presse, tirages argentiques d'époque, objets divers) encre et broderie, montage dans une valise en bois et sur les faces extérieures, 16×66,2×40,4 cm





Les créateurs présents dans cette section non seulement interrogent la définition de la science, mais aussi brouillent les limites entre la science et l'art¹. En observant les œuvres de Zdeněk Košek, Melvin Way, Jean Perdrizet ou encore Eugen Gabritschevsky, il s'y tisse un lien particulier entre leur vie intime et le savoir. Connaître signifierait expérimenter (parfois sur soi-même), imposer des formes, interpréter au gré de pulsions créatrices. Friedrich Nietzsche semble avoir proposé un nouveau lien entre la connaissance et l'art : « Peut-être l'art est-il même un corrélatif, un supplément obligatoire de la science² ? » Selon le philosophe italien Giorgio Colli, ce que Nietzsche traite dans son livre *Le Gai Savoir* est « la difficile conquête d'un équilibre inédit entre art et science ». Quoi qu'il en soit, les commentateurs de cet ouvrage s'accordent à dire que la science serait « interprétable comme activité artistique ».

À titre d'exemple, citons l'artiste tchèque Zdeněk Košek. Sa production témoigne de la tâche immense qu'il s'est fixée : empêcher les catastrophes climatiques et l'éclatement du monde, capter/révéler la multitude de signes qui traversent celui-ci à chaque instant, les transformations de l'énergie, les liens entre les phénomènes atmosphériques, chimiques et la sexualité, les éléments-clés qui régissent nos destinées. Partitions ? formules magiques ? secrets scientifiques ? Les collages-diagrammes de Košek sont tout cela à la fois, autant de cartographies de son esprit aux prises avec les événements de l'Histoire. Quant à Melvin Way, il dit avoir trouvé, grâce aux formules chimiques contenues dans ses dessins-talismans, comment guérir les cancers et beaucoup d'autres maladies chroniques. Jean Perdrizet a pour sa part inventé une nouvelle langue universelle, des machines pour communiquer avec l'au-delà...

Dans le prolongement de l'interrogation nietzschéenne sur les liens entre art et science, ces créateurs d'art brut pourraient être considérés comme des représentants de ce « gai savoir » : ils savent qu'il faut expérimenter sur soi-même, afin de transformer la souffrance psychique en connaissance³. Évidemment, il y a un prix à payer : la « générosité » de l'homme du gai savoir se solde par la fragilité, l'instabilité, parfois même l'errance. La « santé » n'est pas acquise une fois pour toutes, il faut la reconquérir en permanence⁴. D'ailleurs, Melvin Way mentionne ses voyages dangereux de « l'autre côté du miroir », précisant qu'il en est le seul rescapé⁵.

L'homme du gai savoir est donc souvent un déraciné spatio-temporel, sans patrie, un spectre, un humain anachronique, éventuellement déjà « mort », en tout cas dans le temps de ses contemporains. Grâce à sa création, il entrouvre une porte à ceux qui savent prendre le temps de regarder.

B.S.

1 — Le mot « hétérotopie » est un concept complexe, employé par Michel Foucault dans la conférence « Des espaces autres » donnée en 1967. En grec ancien, il signifie littéralement « lieu autre ». À l'instar de l'utopie, il s'agit d'un espace localisable, qui pourrait héberger l'imaginaire dans une société donnée.

2 — Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1989, p. 93.

3 — « Il n'y a pas de connaissance qui ne soit vécue, expérimentée par l'homme de savoir, de tout son être », Patrick Wotling, « Introduction », dans Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Paris, Flammarion, « GF », 1997, nouv. éd. revue et augmentée 2007, p. 15.

4 — « [...] Une santé que l'on ne se contente pas d'avoir, mais que l'on conquiert encore et doit conquérir continuellement [...] », *ibid.*, p. 351.

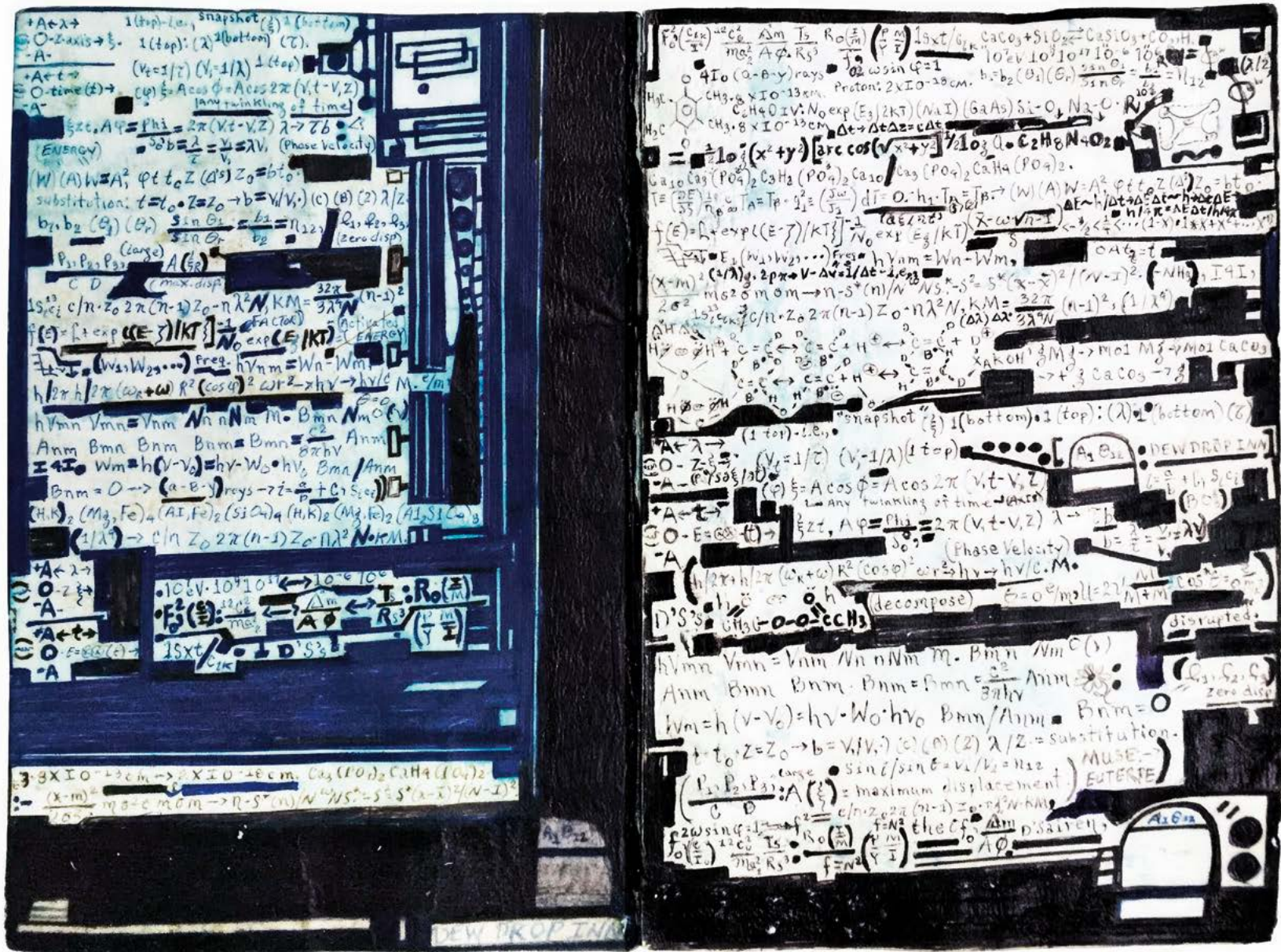
5 — *Melvin Way*, film documentaire de Bruno Decharme, abcd et Système B, 2017.

L'uomo della gaia scienza è quindi spesso un *déraciné* spazio-temporale senza patria, uno spettro, un umano anacronistico, forse già “morto”, almeno al tempo dei suoi contemporanei. Attraverso la sua creazione, egli schiude una porta a coloro i quali sanno prendersi il tempo di guardare.

B.Š.

5 — *Melvin Way*, film documentario di Bruno Decharme, abcd and Système B, 2017.

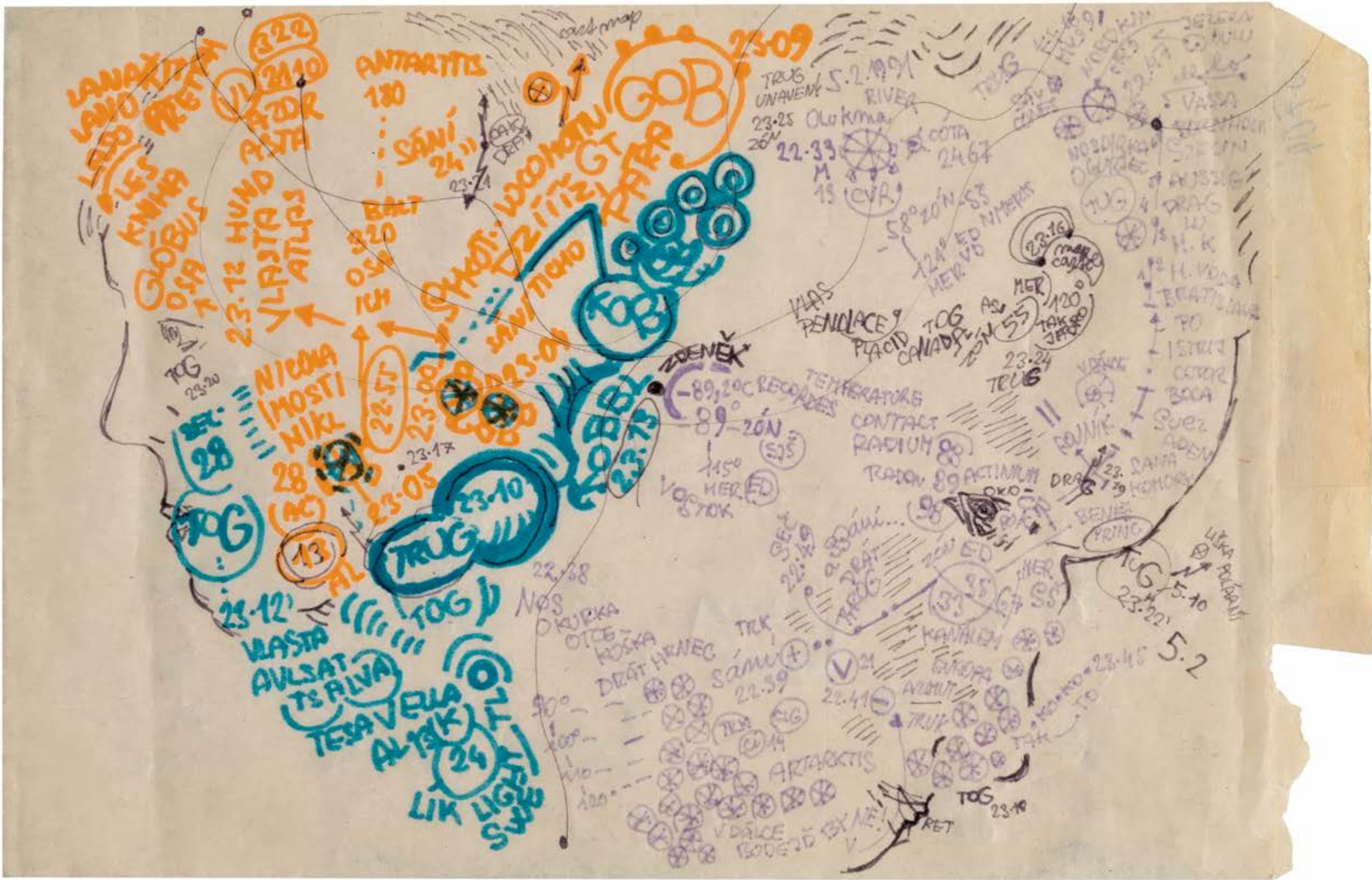
103



Melvin Way, *Sans titre*, entre 2000 et 2010, encre et ruban adhésif sur papier, 14,3×16,4 cm



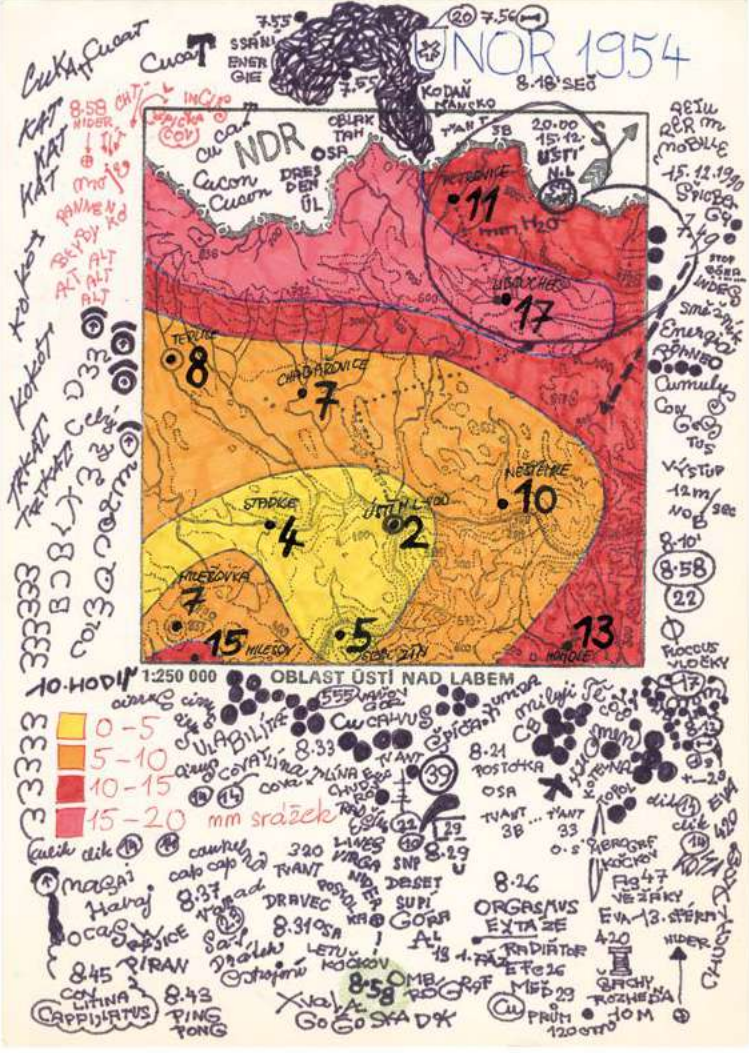
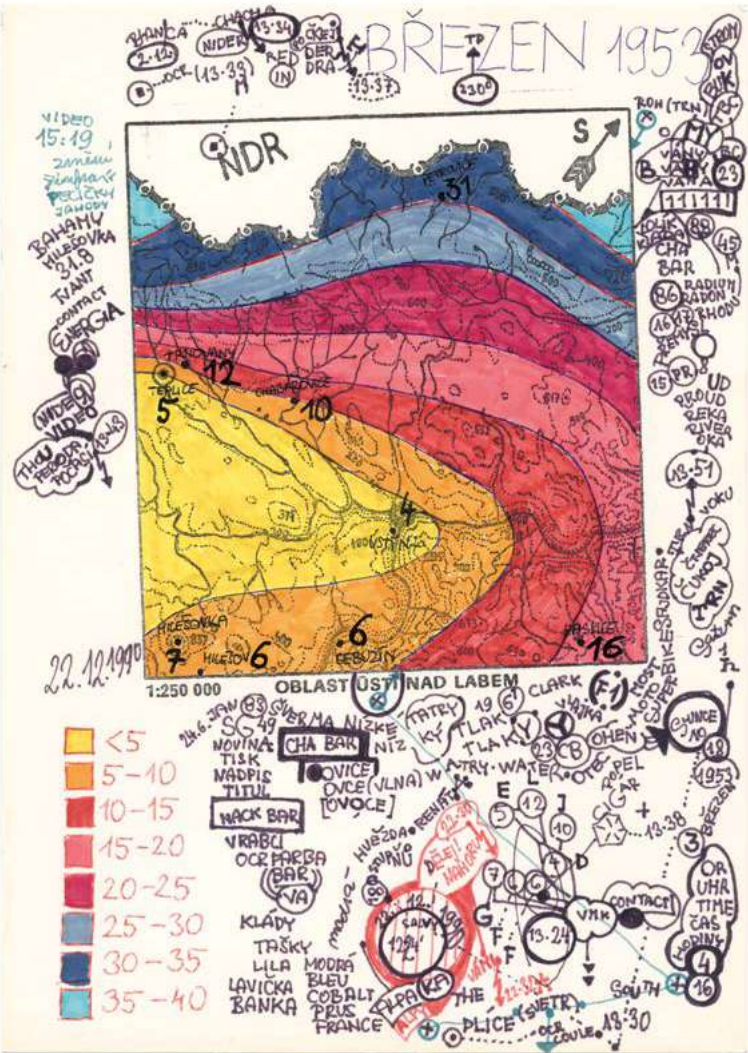
Photo collage: Melvin Way superimposed over one of his formulas

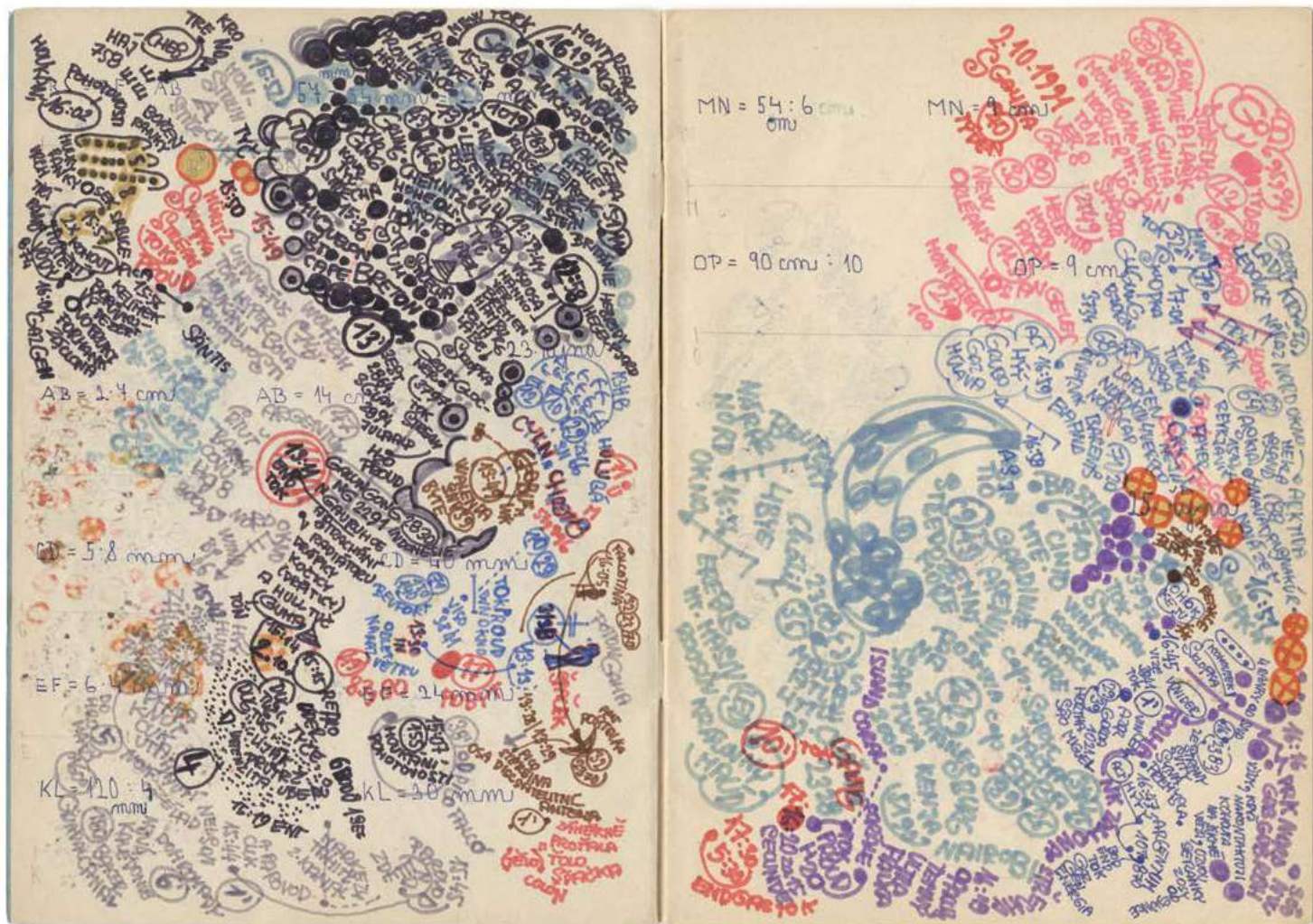


Zdeněk Košek, *Sans titre*, entre 1990 et 2000, feutre et encre sur papier (enveloppe), 13×21 cm

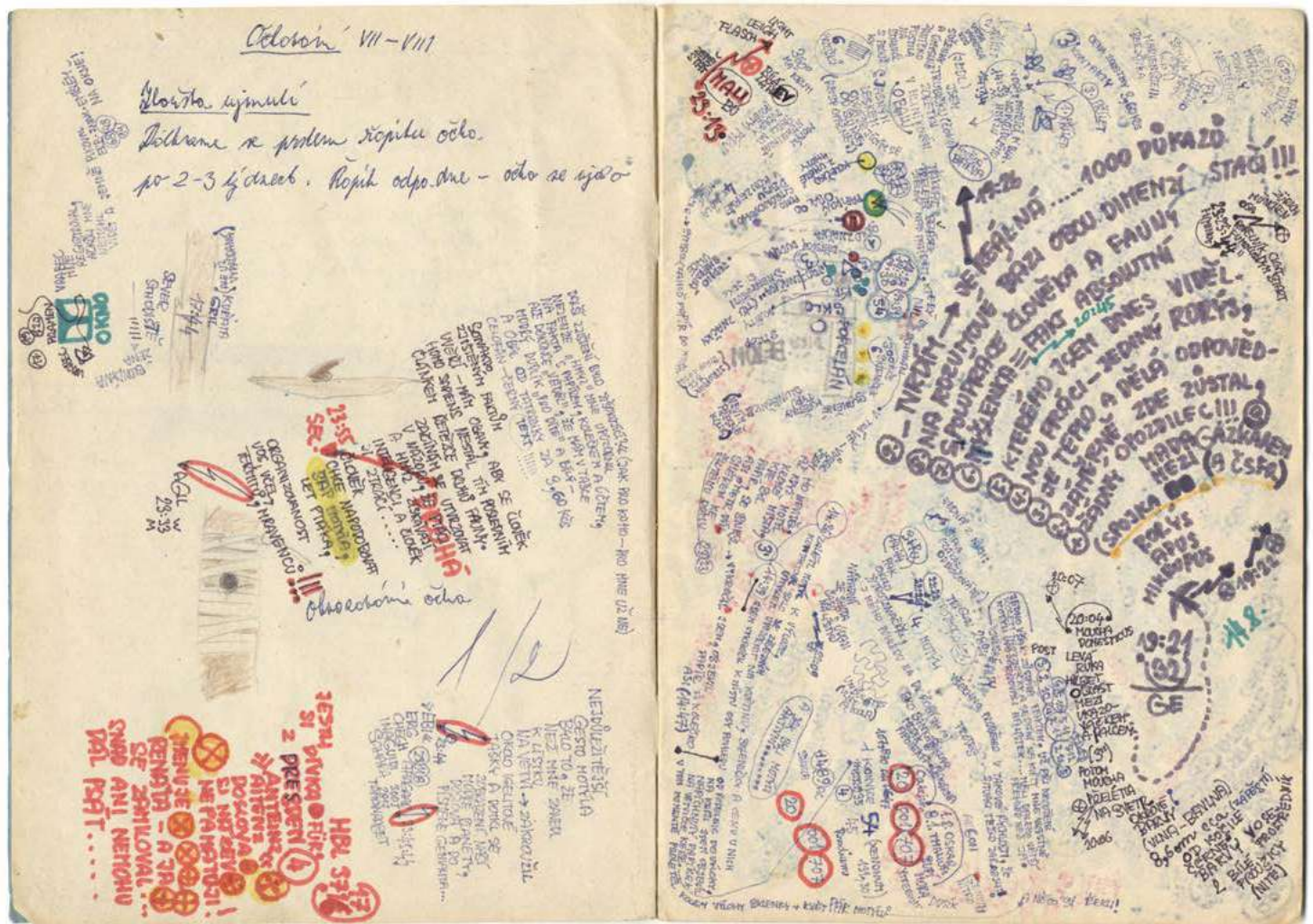


Zdeněk Košek, *Sans titre*, entre 1990 et 2000, encre, feutre et stylo-bille sur papier, 19,3×14,5 cm



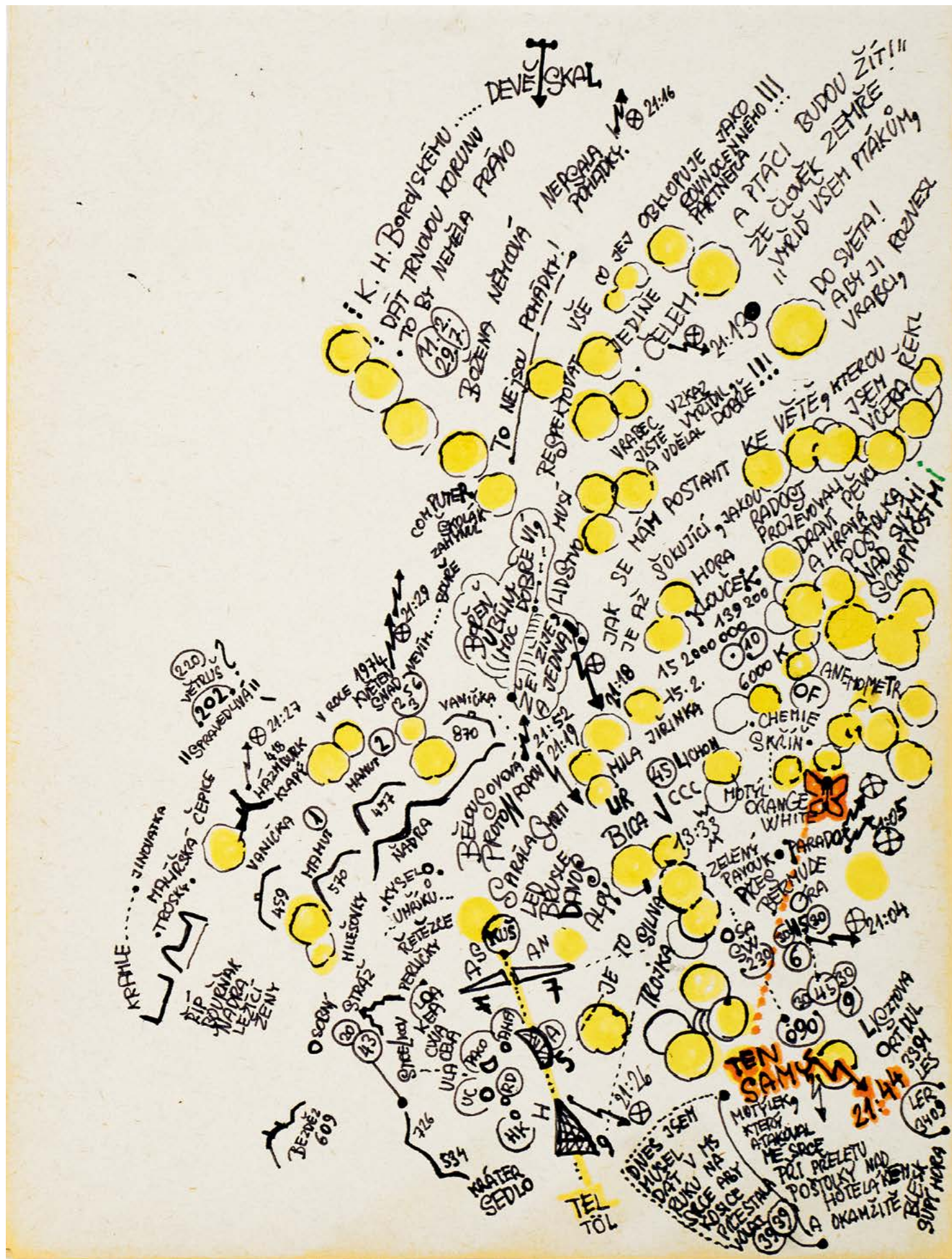


Zdeněk Košek, *Sans titre*, entre 1990 et 2000, encre, stylo-bille et feutre sur papier (cahier), 21 × 15 cm chaque page

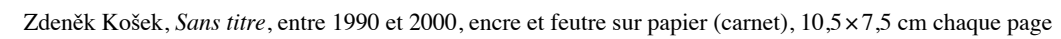


Zdeněk Košek, *Sans titre*, entre 1990 et 2000, encre et feutre sur papier imprimé (page du magazine érotique *Leo*), 29,6 × 20,5 cm

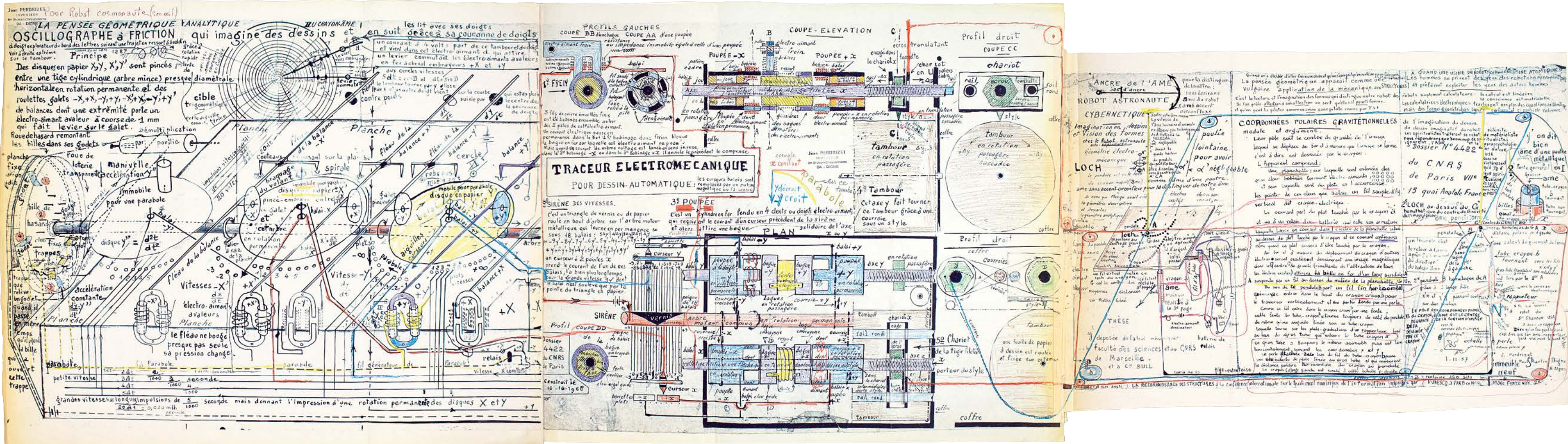




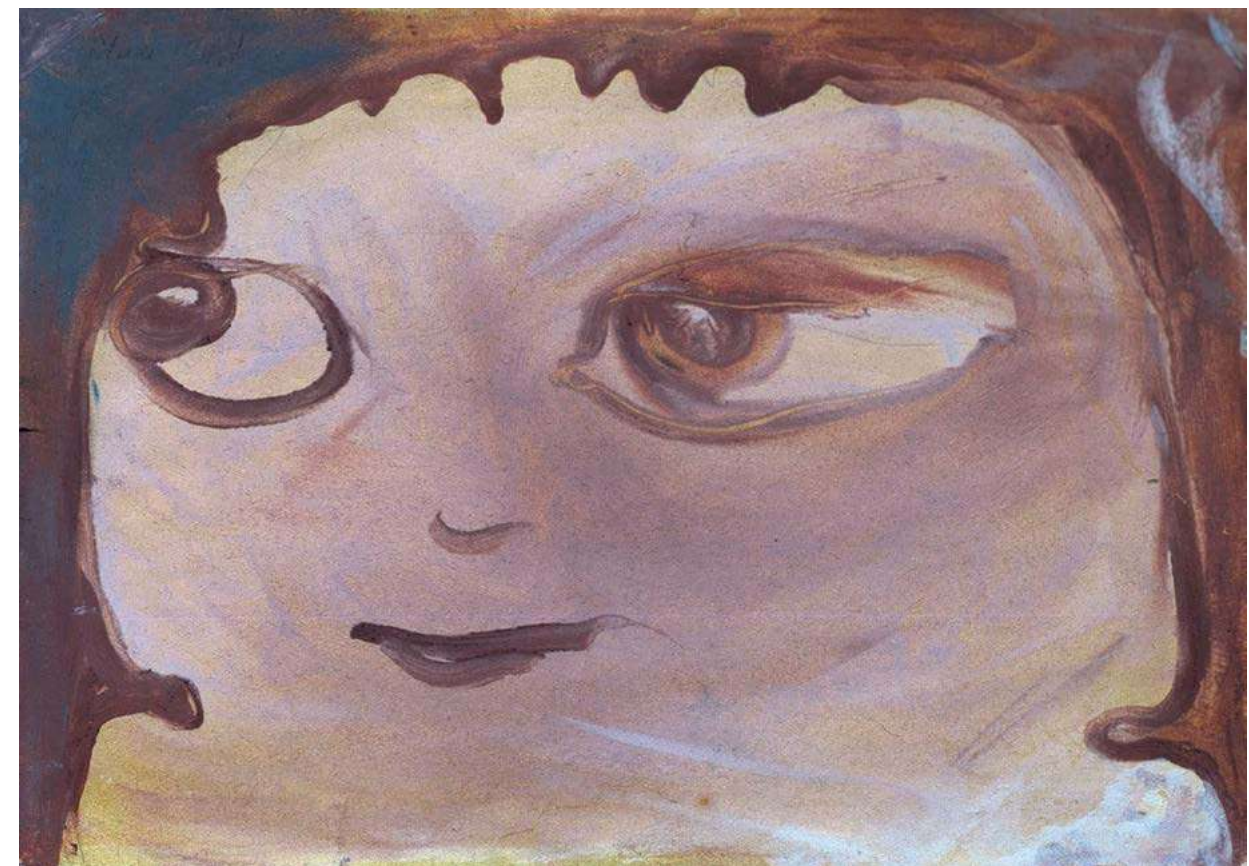
112



113



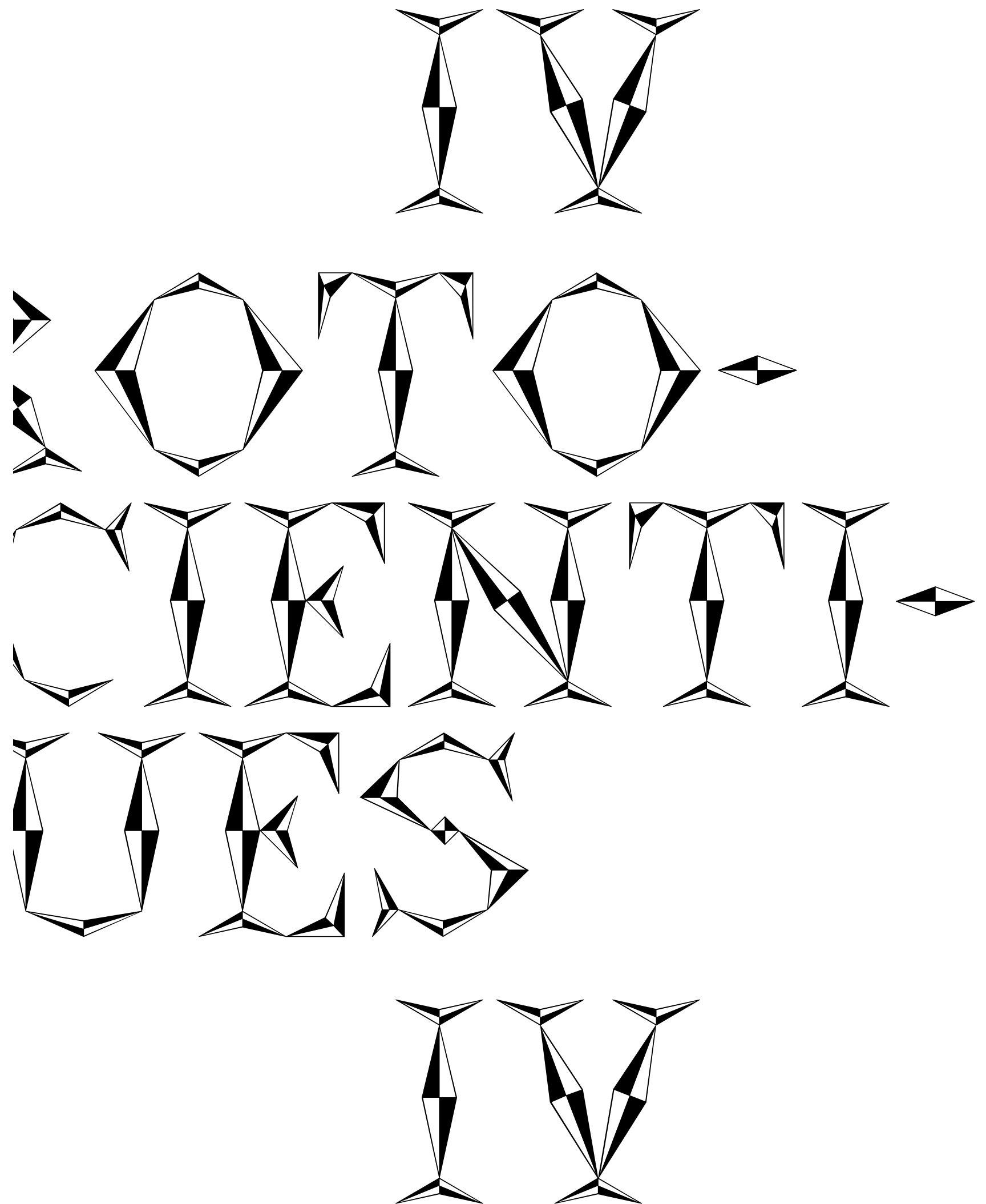
Jean Perdrizet, *Sans titre*, 1971, ronéotype, stylo-bille et crayon de couleur sur papier plié, timbré et envoyé par courrier, 54,5 x 192 cm

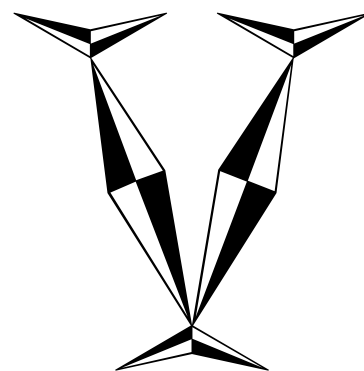
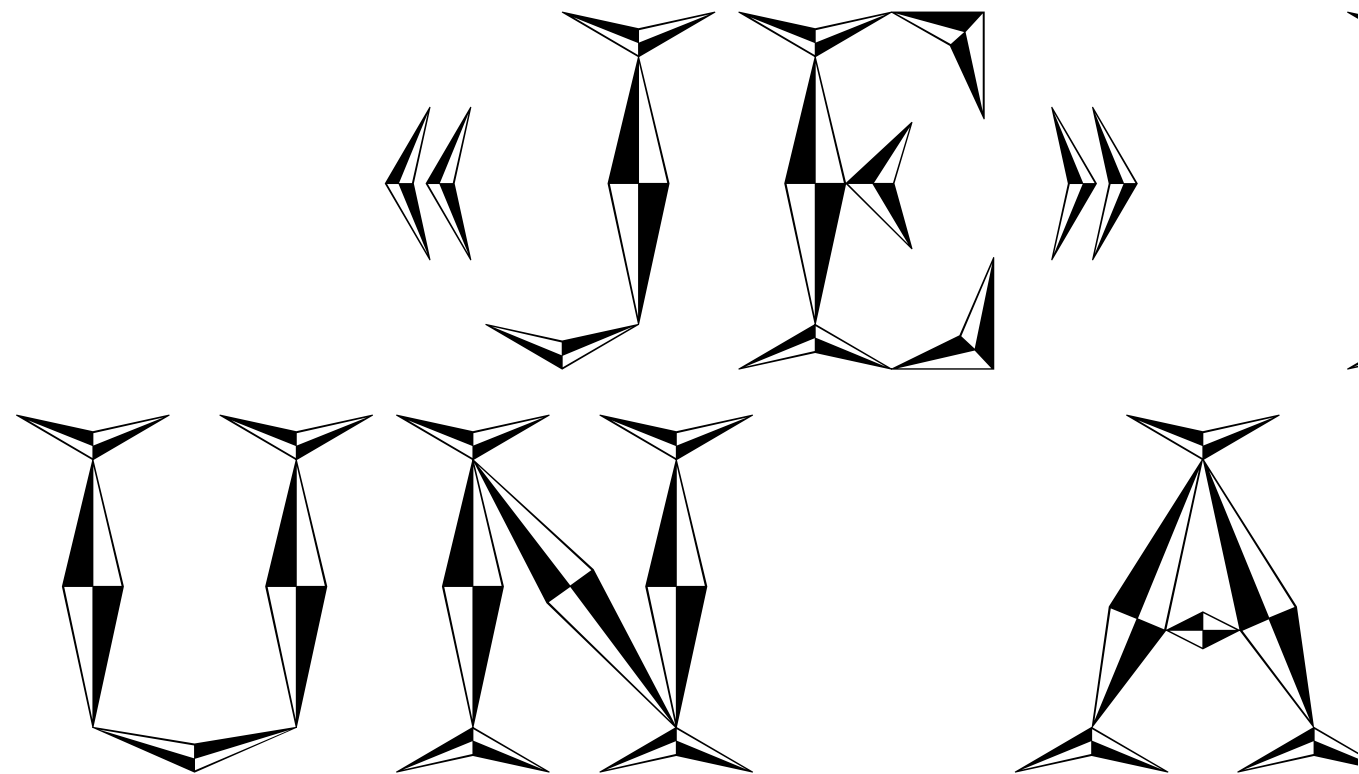
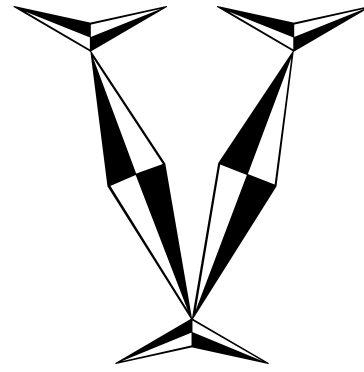


Eugen Gabritschewsky, *Sans titre*, vers 1950, gouache sur papier, 21,5 x 29,3 cm



Eugen Gabritschovsky, *Sans titre*, vers 1950, gouache sur papier, 23 × 29 cm





Cette section réunit quelques artistes qui semblent interroger leurs identités et leurs frontières corporelles, montrant que le corps n'est pas uniquement un lieu de refuge ; c'est aussi le château de Barbe-Bleue.

Dans les œuvres de certains, les démarcations du corps avec l'extérieur deviennent floues : le microcosme et le macrocosme fusionnent, dans une non-délimitation de soi-même, qui résulte en une participation au monde. Anselme Boix-Vives en est un exemple, lui dont les figures anthropomorphes paraissent être dans une gangue protectrice tout en portant sur leurs corps des échos de formes des éléments envahissants qui les entourent. Parfois, lorsqu'elles ne sont pas « protégées », ces figures ont tendance à se fondre dans l'environnement. Les représentations de tels personnages extraordinairement hybrides et contrastés constituent l'une des caractéristiques les plus étonnantes des œuvres non seulement de Boix-Vives, mais aussi d'Unica Zürn ; ses corps composites semblent parfois à mi-chemin entre une plante et une espèce animale terrienne ou aquatique.

Pour se sauver, il faut créer des greffes, qui permettent une ouverture vers le monde extérieur. Une méthode est de rassembler des débris du monde, pour reconstruire à la fois l'image de ce monde et l'image de soi. C'est ce qu'on pourrait penser en regardant les collages de Pietro Ghizzardi, qui juxtapose des corps peints potelés/épais et morcelés avec des visages élégants et fins de femmes découpés dans des journaux ou publicités. Le contraste entre les deux est saisissant ; on se demande si, par ce biais, l'artiste ne questionne pas également le genre.

Dans les œuvres présentées, le « je » donne vivement l'impression de se dissoudre dans un enchaînement de métamorphoses, d'« opérations transformatrices », ou encore dans des défilés de simulacres et de masques, qui effacent ou surmontent aussi la différence entre homme et femme.

La démultiplication des identités, des greffes corporelles, ou encore des relations parfois fusionnelles avec le monde extérieur peut également dénoter une dimension verticale : un lien s'impose avec l'au-delà. Ainsi serait-il tentant de rapprocher ces explorations et voyages à l'intérieur du corps avec les descriptions écrites ou dessinées par certains mystiques, qui eux aussi l'explorent et le cartographient¹. Mais il serait aussi simpliste de les opposer : dans le cas des mystiques (cf. le château intérieur décrit par Thérèse d'Avila), nous aurions affaire à une démarche « vectorielle » conduisant vers la béatitude, tandis que les artistes regroupés ici nous présenteraient plutôt des labyrinthes, où l'on ne peut que circuler indéfiniment – en témoignent en particulier Unica Zürn et sa *Maison des maladies*². Car, même dans le cas de Thérèse d'Avila, « le chemin ne mène pas droit de l'angoisse à l'extase. Plus souvent il fait cercle et retour. [...] La démarche de Thérèse [...] se meut plutôt sur une sorte de spirale où toujours reviennent d'ambivalentes intensités [...] passion mortelle, souvent comparée à une maladie³. »

B.S.

1 — Voir Sylvain Piron, *Dialectique du monstre. Enquête sur Opicino de Canistris*, Bruxelles, Zones sensibles, 2015 ; éd. augmentée 2021.

2 — Unica Zürn, *Das Haus der Krankheiten. Faksimiledruck mit Originalzeichnungen*, Berlin, Lilith et Verlag Brinkmann & Bose, 1986 ; éd. fr. *La Maison des maladies*, Lacelle, Éditions Hourra, 2023.

3 — Jean-Noël Vuarnet, *Extases féminines*, Paris, Hatier, 1991, p. 129.

Questa sezione riunisce una serie di artisti che sembrano mettere in discussione la propria identità e i propri confini corporei, mostrando che il corpo non è soltanto un luogo di rifugio, ma è anche il castello di Barbablù.

Nelle opere di alcuni artisti, le linee di demarcazione tra corpo e mondo esterno diventano vaghe: il microcosmo e il macrocosmo si fondono in una non-delimitazione di sé che si traduce in una partecipazione al mondo. Ne è un esempio Anselme Boix-Vives, le cui figure antropomorfe sembrano essere racchiuse in una ganga protettiva, pur portando sul corpo gli echi degli elementi invadenti che le circondano. A volte, quando non sono “protette”, queste figure tendono a confondersi con l’ambiente. La rappresentazione di figure così straordinariamente ibride e contrastanti costituisce una delle caratteristiche più sorprendenti dell’opera non solo di Boix-Vives, ma anche di Unica Zürn; i suoi corpi compositi a volte sembrano collocarsi a metà strada tra una pianta e una specie animale terrestre o acquatica.

Per salvarsi, è necessario creare innesti che permettano un’apertura verso il mondo esterno. Uno dei metodi possibili è quello di raccogliere le macerie del mondo, per ricostruire sia l’immagine del mondo che l’immagine di sé. È quello che si potrebbe pensare guardando i collage di Pietro Ghizzardi, che accosta corpi dipinti paffuti/tondi e frammentati a volti di donna eleganti e sottili, ritagliati da giornali o pubblicità. Il contrasto tra i due è sorprendente; c’è da chiedersi se, in questo modo, l’artista non si stia interrogando anche sul genere.

Nelle opere qui presentate, l’“io” dà la netta impressione di dissolversi in una concatenazione di metamorfosi, di “operazioni di trasformazione”, o ancora in sfilate di simulacri e maschere, che cancellano o superano anche la differenza tra uomo e donna.

La moltiplicazione delle identità, degli innesti corporei e delle relazioni talvolta fusionali con il mondo esterno può anche indicare una dimensione verticale: un legame necessario con l’aldilà. E così si potrebbe essere tentati di paragonare queste esplorazioni e questi viaggi all’interno del corpo con le descrizioni scritte o disegnate da certi mistici, che pure lo esplorano e lo cartografano¹. Ma metterli a confronto potrebbe rivelarsi anche semplicistico: nel caso dei mistici (si veda il castello interiore descritto da Teresa d’Avila), ci si imbattebbe in un percorso “vettoriale” che conduce alla beatitudine, laddove gli artisti qui raggruppati ci presentano piuttosto labirinti in cui è possibile solo circolare all’infinito – come testimonia Unica Zürn con la sua *La casa delle malattie*². Anche nel caso di Santa Teresa, infatti, “la strada non porta dritta dall’angoscia all’estasi. Più spesso disegna un cerchio e torna indietro. [...] Il percorso di Teresa [...] si snoda piuttosto lungo una sorta di spirale in cui continuano a tornare intensità ambivalenti [...] passione mortale, spesso paragonata a una malattia”³.

B.S

1 — Si veda Sylvain Piron, *Dialectique du monstre. Enquête sur Opicino de Canistris*, Bruxelles, Zones sensibles, 2015.

2 — Unica Zürn, *Das Haus der Krankheiten. Faksimiledruck mit Originalzeichnungen*, Berlino, Lilith e Verlag Brinkmann & Bose, 1986; ed. it. *Due diari. Appunti di un’anemica-La casa delle malattie*, traduzione di E. M. Thüne, Brescia, L’Obliquo, 2008.

3 — Jean-Noël Vuarnet, *Extases féminines*, Parigi, Hatier, 1991, p. 129.

“IO” È UN ALTRO

Pietro Ghizzardi, *Sans titre*, entre 1958 et 1972, gouache, suie, jus de mûre et collage (coupures de presse) sur carton, 75×51,5 cm

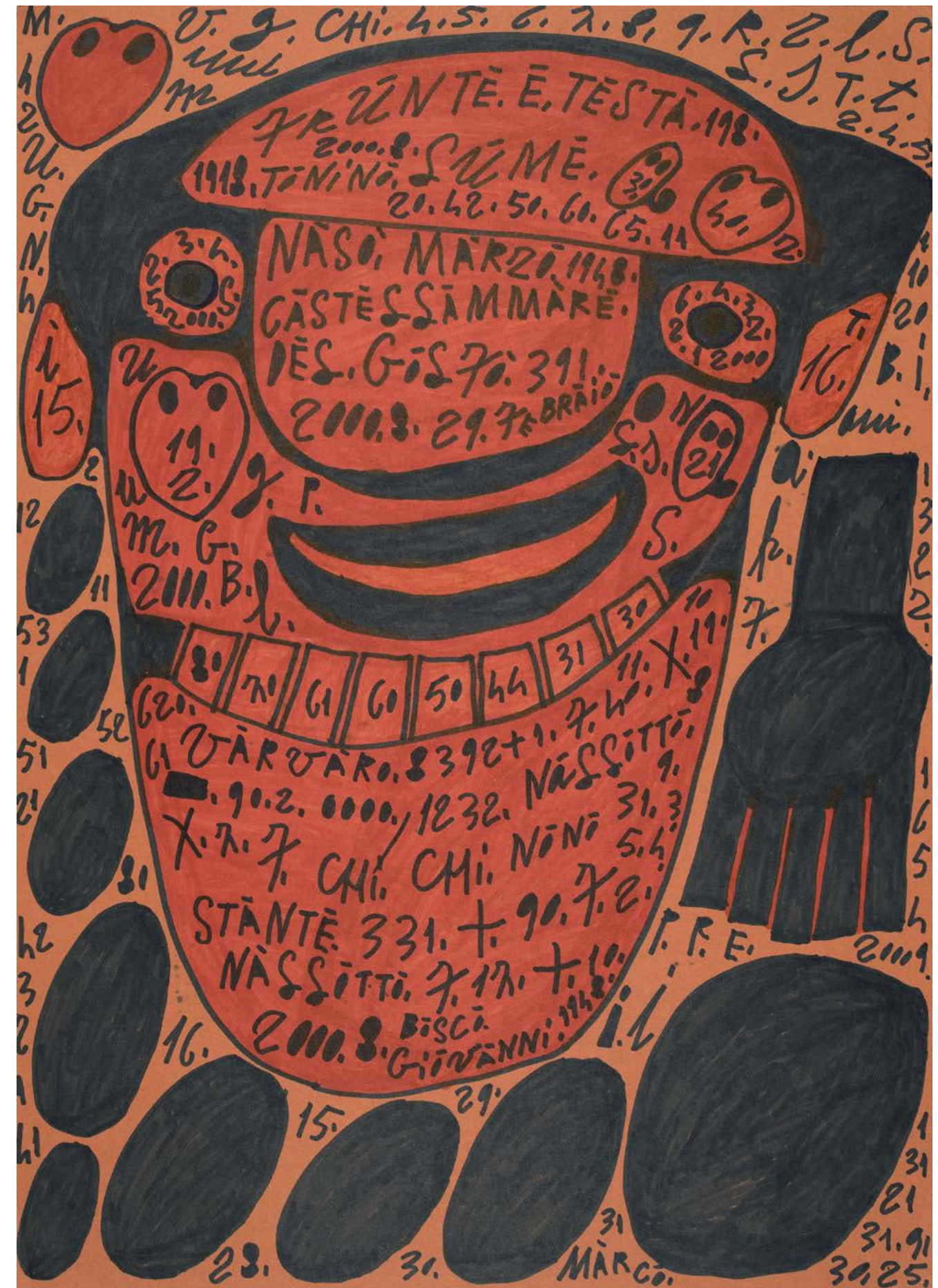




Unica Zürn, *Sans titre*, vers 1965, encre et gouache sur papier, 66×50 cm

Anonyme – attribué à Antoine Rabany, *Barbu Müller*, fin XIX^e-début XX^e siècle, pierre calcaire, 10×8×3 cm

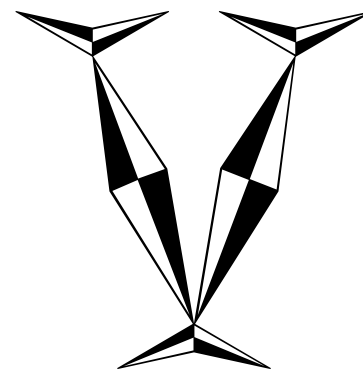




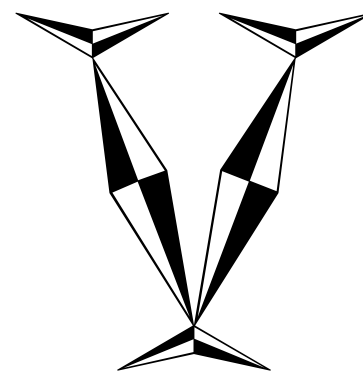


Anselme Boix-Vives, *Dame de France*, entre 1962 et 1969, gouache sur carton, 93×68,5 cm

«JE» EST UN AUTRE



EST
AUTRE



“IO” È UN ALTRO



La question de l'origine de toutes les origines ne préoccupe pas uniquement les scientifiques : la quête du commencement, cet éternel mystère, semble inhérente à notre existence. Comme si les premiers sons entendus sur terre étaient ceux d'une langue primordiale secrète qui reste toujours à déchiffrer, ainsi que reste à découvrir l'interlocuteur « Autre » de cette langue. Afin de pouvoir se penser, la pensée cherche à outrepasser son pouvoir.

Les artistes que regroupe cette section semblent convaincus que la réponse serait à trouver dans le langage lui-même ; à la recherche d'un fond latent, d'un langage sous le langage, ils s'engagent tout entiers dans la poursuite du secret de leur destin, comme si un seul son-lettre-chiffre, ou encore un néologisme, pouvait exprimer et contenir toute la création, fournir enfin la clé du mystère. Cette tentative de révéler par des mots ce qu'ils ne peuvent pas dire, d'« essayer de circonscrire le point de fuite par où ils nous détournent vers un absolu¹ » semble vouée à l'échec. Comment une telle recherche façonne-t-elle aussi leurs œuvres ?

Tout d'abord, l'écriture est rarement la seule présente ; textes et images forment le plus souvent un tout inséparable. Dans certains cas, des idéogrammes, des bribes d'une écriture indéchiffrable se superposent aux figures, comme chez Dwight Mackintosh. Dans d'autres – cf. les œuvres de Fernand Desmoulin –, il est difficile de dire s'il s'agit d'une figure ou d'un signe : c'est un entre-deux, entre écriture et image, dans une circulation ouverte et infinie. Nous assistons ainsi à différents scénarios de métamorphoses où dérivent les notions traditionnelles d'identité, de temps et d'espace. Parfois, nous sommes confrontés à une absence totale de sens : semblent en témoigner les têtes trouées des personnages de Carlo Zinelli.

Dans *Le Plaisir du texte*, Roland Barthes explique qu'il ne faut pas se contenter d'une interprétation simpliste de l'écriture qui résulterait uniquement en une analyse des fonctions utilitaires du texte ou une déconstruction hermétique². Pour lui, le signifiant est un espace cosmique sans limite ; il faut oublier le signifié et s'immerger dans le texte lui-même. Par ailleurs, il considère qu'une autre qualité de l'acte d'écrire est donnée par l'aspect manuel de sa pratique (qu'il lie avec le caractère matériel du signe). Quand nous écrivons, nous créons de petites fissures sur la surface d'un support, nous le fracturons. L'écriture se présente donc tout d'abord comme une incision. Puis, les lettres s'enchaînent selon un rythme propre, possèdent une couleur particulière, sont tracées à l'encre avec un pinceau ou avec un stylo : les œuvres de Harald Stoffers, Koji Nishioka ou encore Joseph Lambert en sont des exemples.

L'écriture-image témoigne d'un processus de transformation douloureux et jouissif, aux aspects rituels, au cours duquel l'artiste s'offre à l'Autre – l'Autre du langage –, pour se déployer éventuellement dans une mégalomanie grandiose d'identification à cet Autre, devenant ainsi le grand ordonnateur de l'univers...

B.S.

1 — Michel de Certeau, *La Fable mystique, I. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982, p. 47-48.

2 — Voir Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

La questione dell’origine di tutte le origini non preoccupa soltanto gli scienziati: la ricerca dell’inizio – eterno mistero – sembra essere inerente alla stessa esistenza. Come se i primi suoni uditi sulla terra fossero quelli di una lingua primordiale segreta che non è ancora stata decifrata, così come non è ancora stato scoperto l’interlocutore “Altro” di questa lingua. Per pensare se stesso, il pensiero tenta di oltrepassare il proprio potere.

Gli artisti raggruppati in questa sezione sembrano convinti che la risposta vada trovata nel linguaggio stesso; alla ricerca di un fondo latente, di un linguaggio sotto il linguaggio, si impegnano senza posa a indagare il segreto del loro destino, come se un singolo suono-lettera-numero, o, ancora, un neologismo, potesse esprimere e contenere tutta la creazione, e fornire finalmente la chiave del mistero. Questo tentativo di rivelare attraverso le parole ciò che non possono dire, di “cercare di circoscrivere il punto di fuga attraverso il quale ci fanno deviare verso un assoluto”¹, sembra destinato a fallire. In che modo una simile ricerca plasma anche le loro opere?

Innanzitutto, è raro che la scrittura sia presente da sola; solitamente testo e immagini formano un tutto inseparabile. In alcuni casi, alle figure si sovrappongono ideogrammi e frammenti di una scrittura indecifrabile, come nell’opera di Dwight Mackintosh. In altri – come nei lavori di Fernand Desmoulin – è difficile dire se si tratti di una figura o di un segno: è una via di mezzo, tra scrittura e immagine, in una circolazione aperta e infinita. Assistiamo così a vari scenari di metamorfosi, in cui le nozioni tradizionali di identità, tempo e spazio deviano. A volte ci troviamo di fronte a una totale mancanza di senso, come sembrano testimoniare le teste forate dei personaggi di Carlo Zinelli.

Ne *Il piacere del testo* Roland Barthes spiega che non dobbiamo accontentarci di un’interpretazione semplicistica della scrittura che si risolva unicamente in un’analisi delle funzioni utilitaristiche del testo o in una decostruzione ermetica². Per lui, il significante è uno spazio cosmico illimitato; dobbiamo dimenticare il significato e immergerci nel testo stesso. Inoltre, Barthes ritiene che un’altra qualità dell’atto di scrivere sia data dall’aspetto manuale della sua pratica (che egli collega al carattere materiale del segno). Quando scriviamo, creiamo piccole crepe sulla superficie di un supporto, lo fratturiamo. Inizialmente, la scrittura si presenta quindi come un’incisione. Dopo di che, le lettere si susseguono con un ritmo proprio, possiedono un colore particolare e sono tracciate a inchiostro con un pennello o una penna: ne sono un esempio le opere di Harald Stoffers, Koji Nishioka e Joseph Lambert.

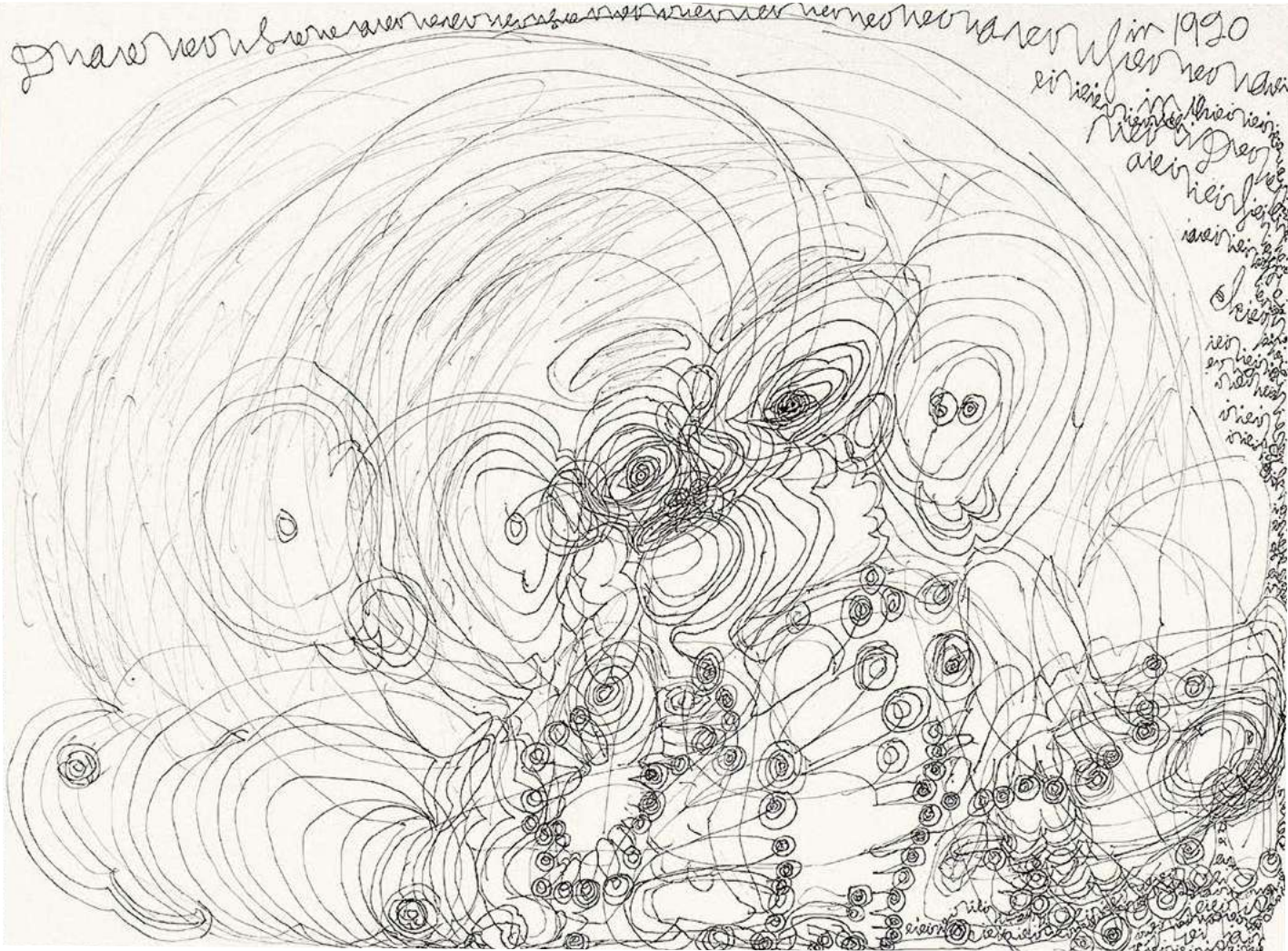
La scrittura-immagine testimonia un processo di trasformazione doloroso e piacevole, dagli aspetti rituali, durante il quale l’artista si offre all’Altro – l’Altro del linguaggio – per dispiegarsi infine in una grandiosa megalomania di identificazione con questo Altro, diventando così il grande ordinatore dell’universo...

B.S.

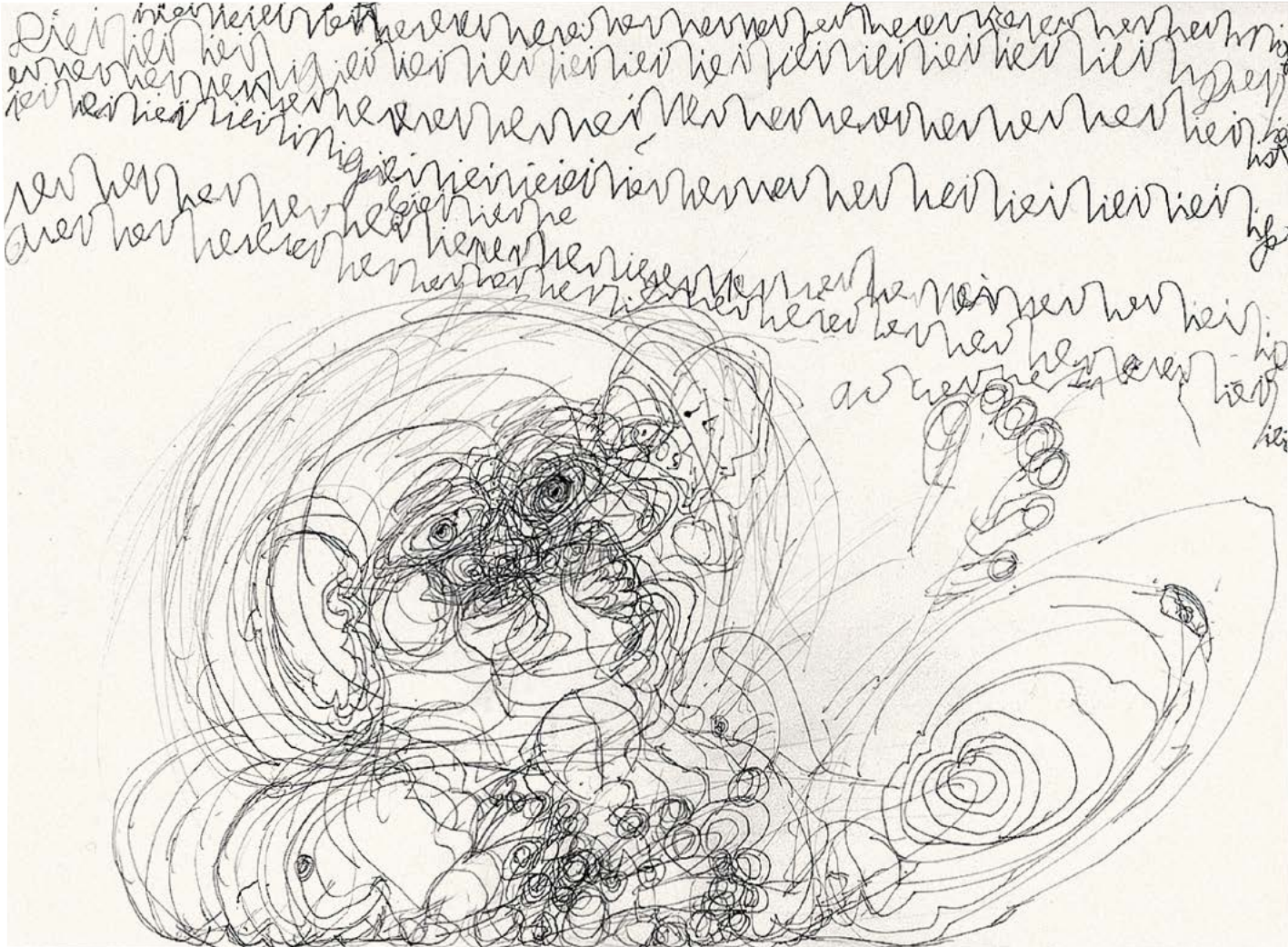
1 — Michel de Certeau, *Fabula mistica. XVI-XVII secolo*, a cura di S. Facioni, Milano, Jaca Book, 2008, vol. 1, p. 34.

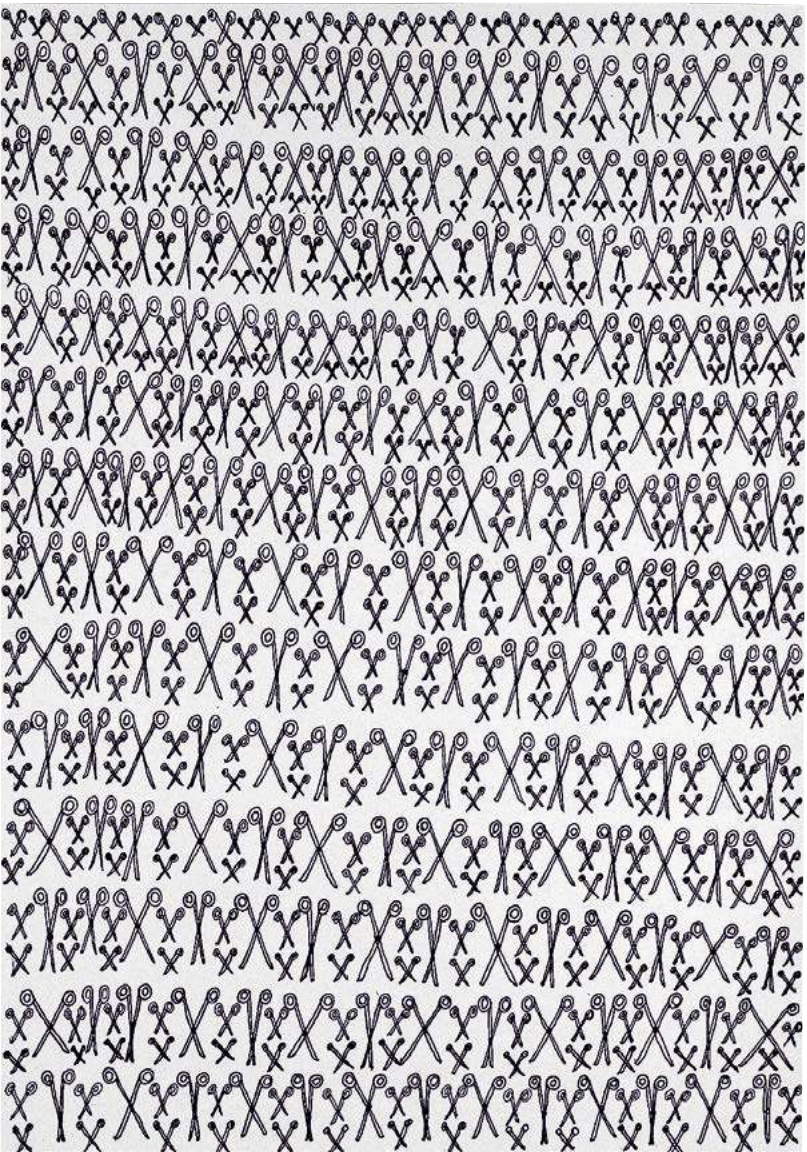
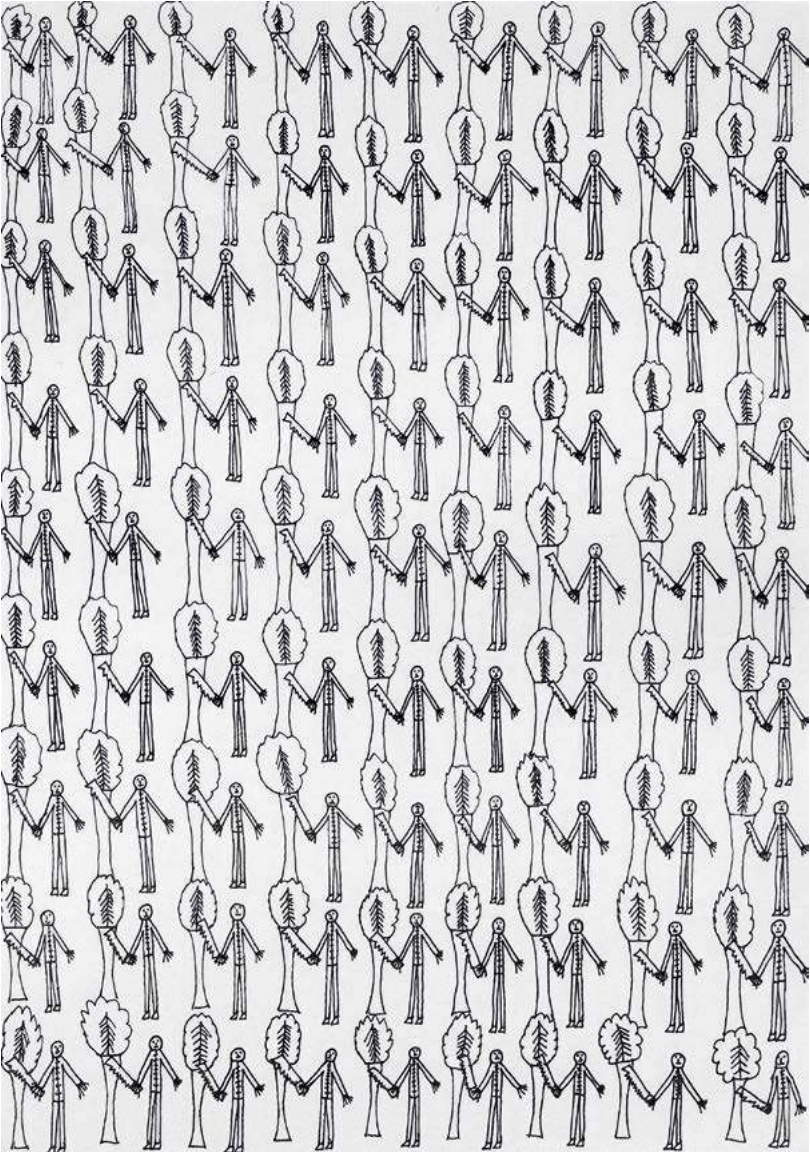
2 — Si veda Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, seguite da *Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, traduzionedi L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1999.

CARTOGRAFIE MENTALI



Dwight Mackintosh, *Sans titre*, vers 1980, encre sur papier, 56×76,4 cm chacun

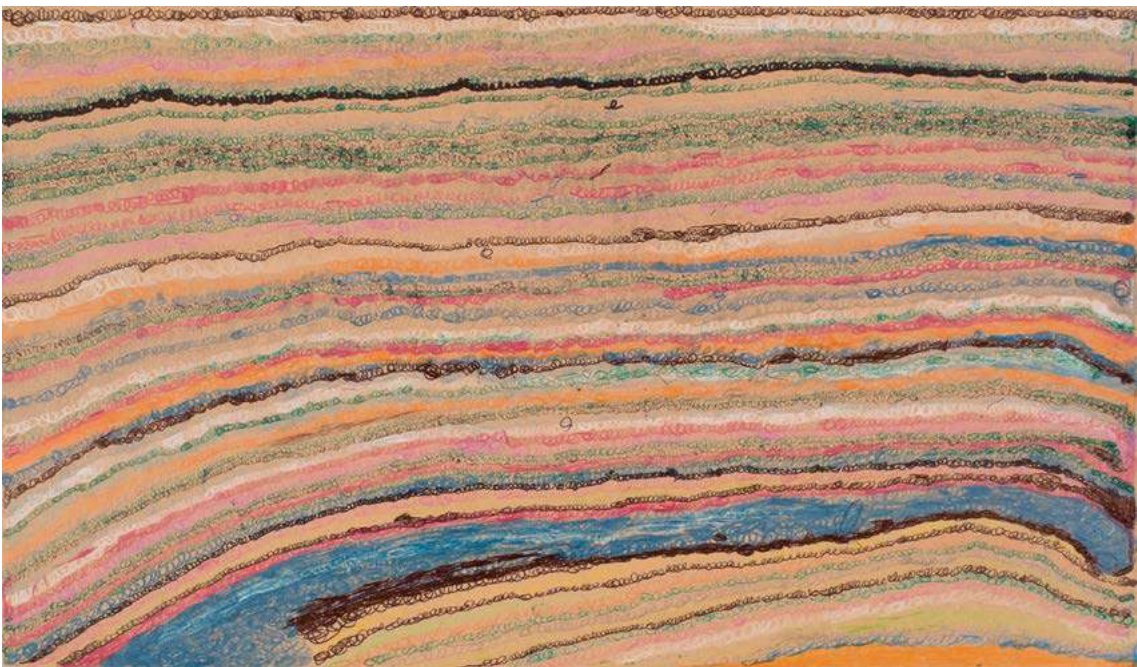




Marco Rauegi, *Sans titre*, 2005, encre sur papier, 50×35 cm chacun



Joseph Lambert, *Sans titre*, 2018, crayon de couleur sur papier, 37×64 cm



Carlo Zinelli, *Sans titre*, 1960, gouache sur papier, 35 x 50 cm

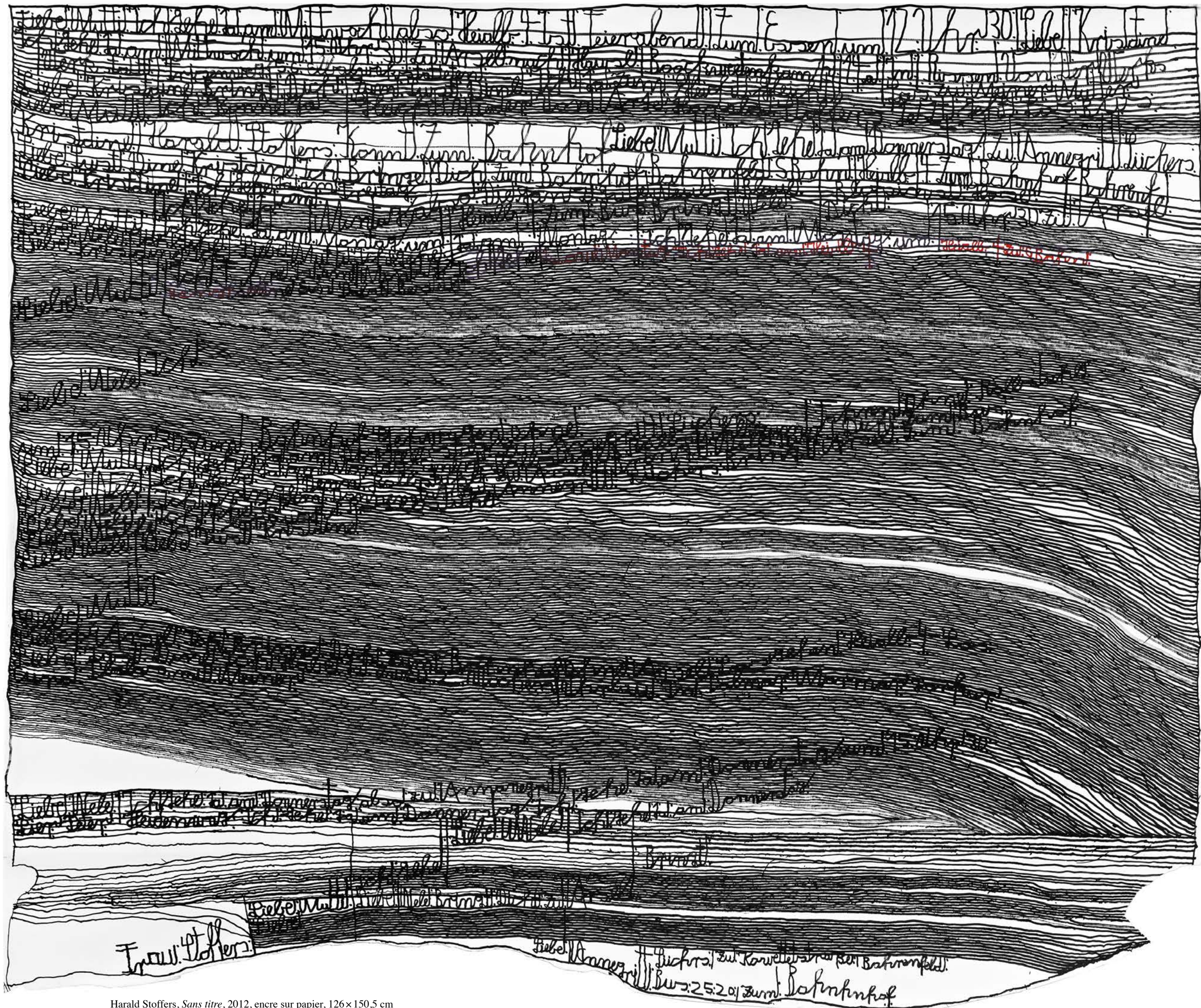


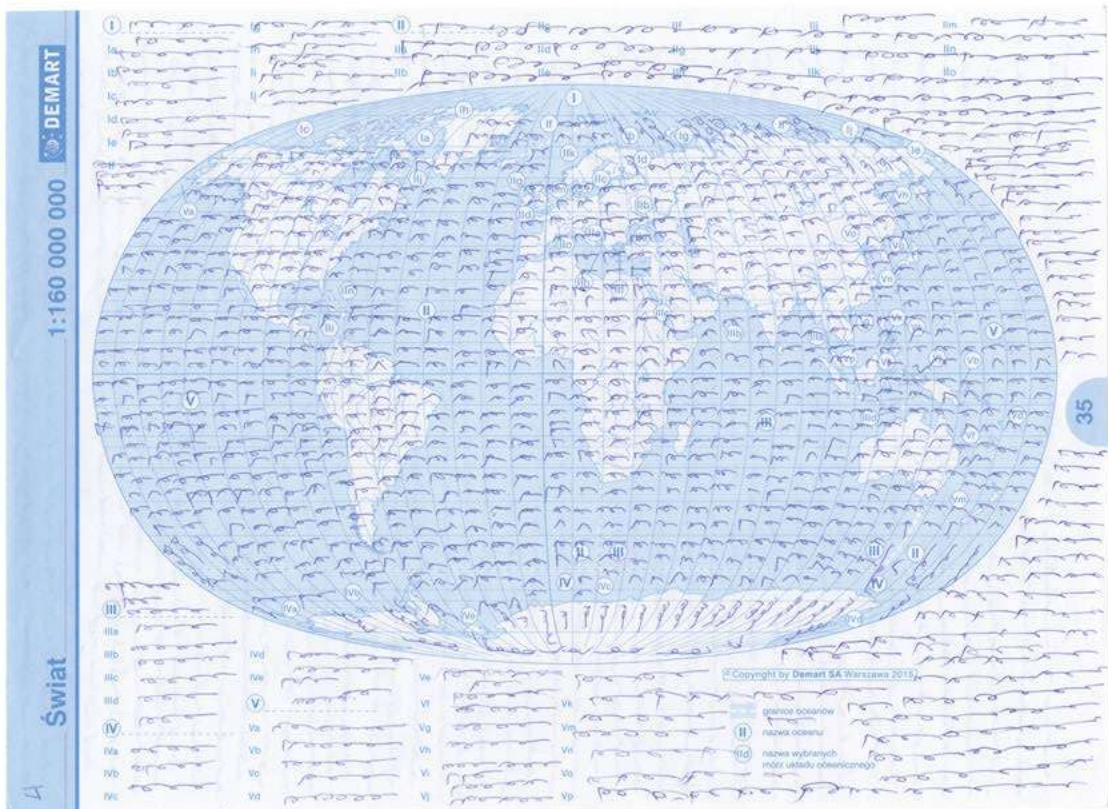
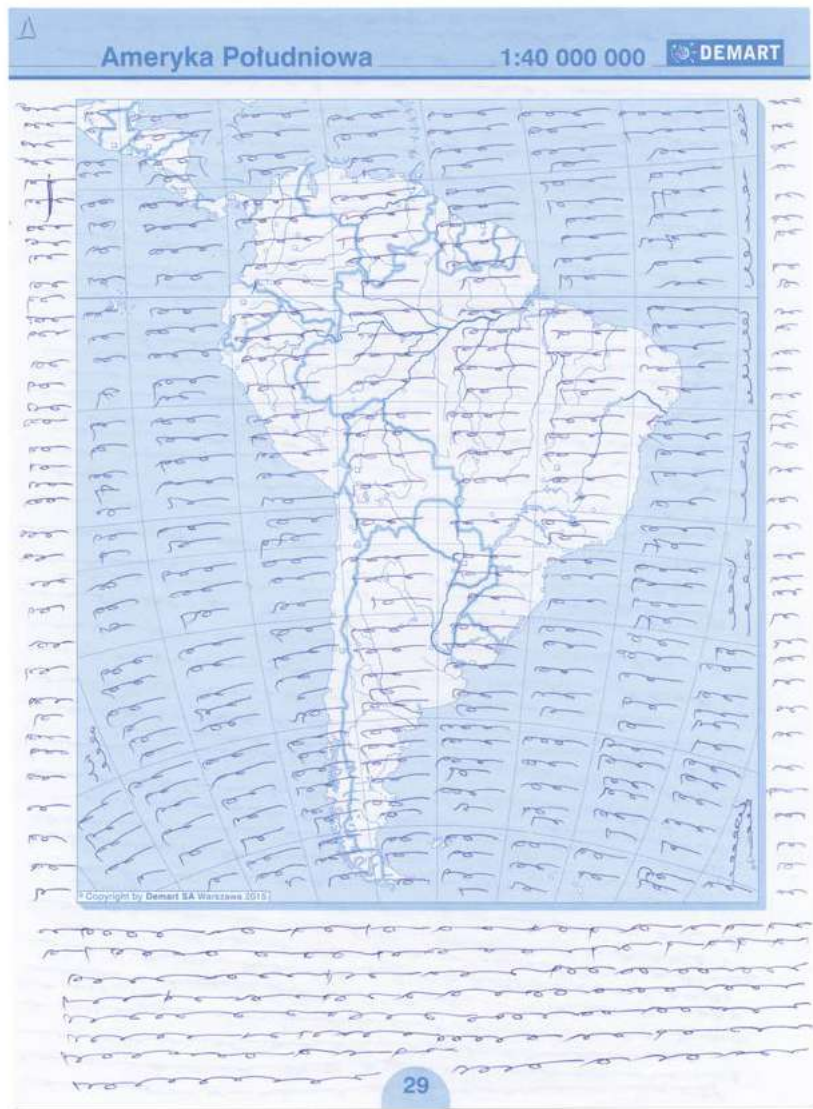
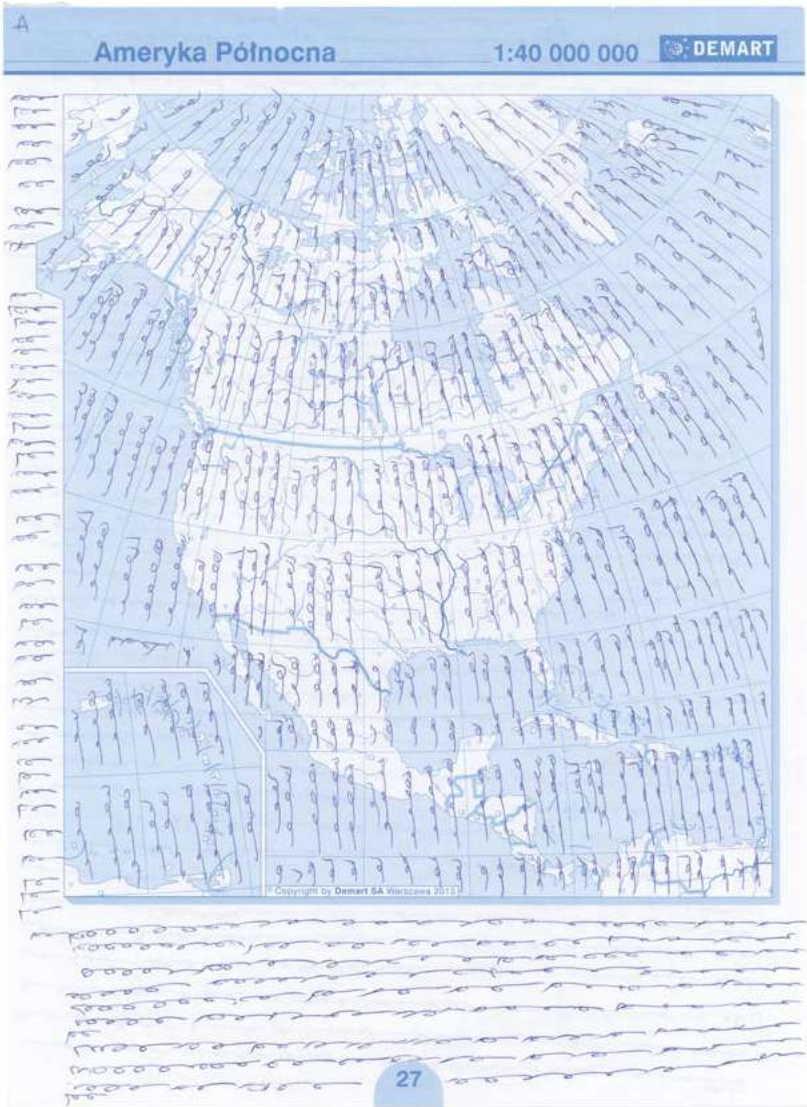
Carlo Zinelli, *Sans titre*, 1960, gouache sur papier, 35 x 50 cm

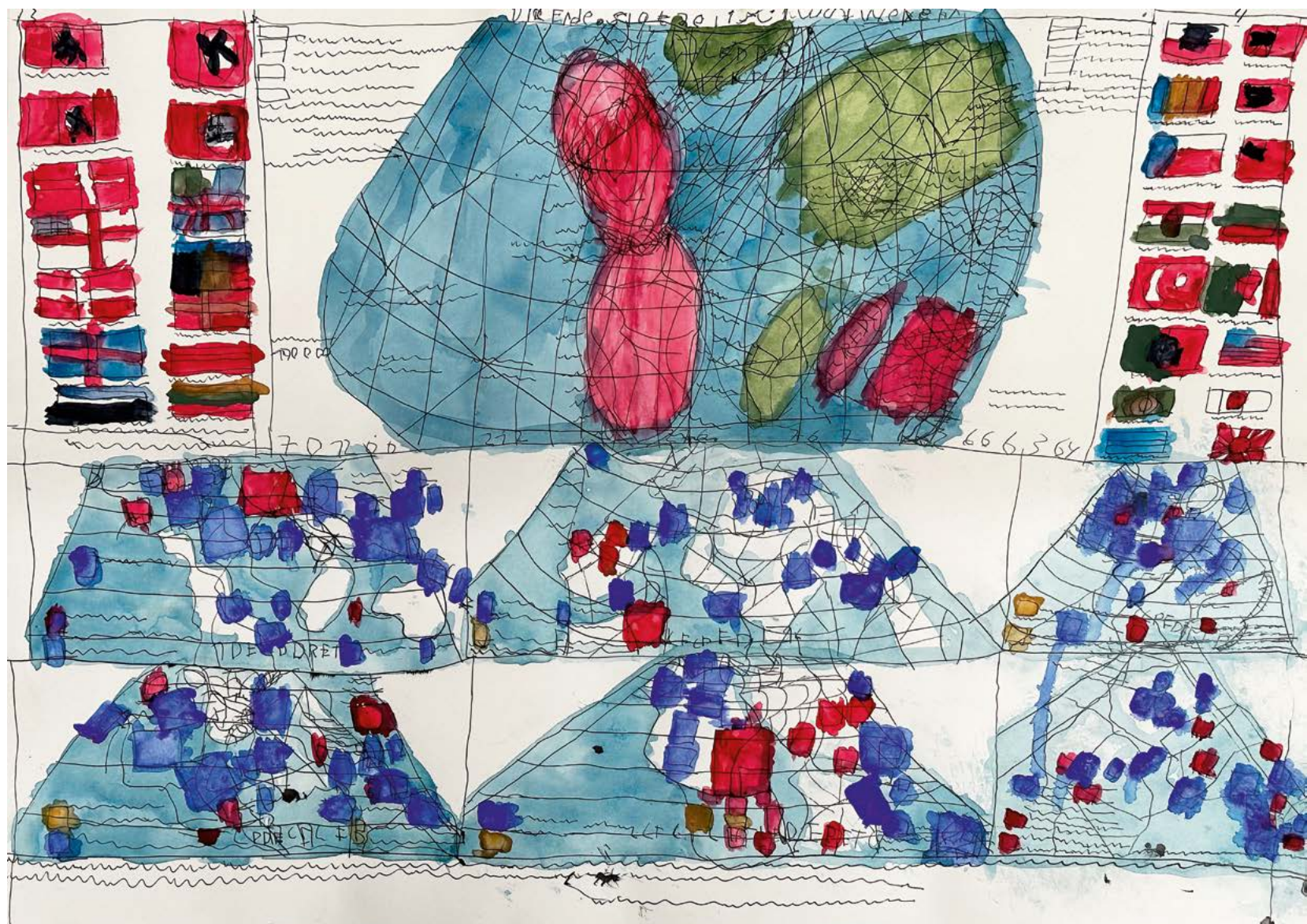


Carlo Zinelli, *Sans titre*, 1957, gouache sur papier, 50 x 69,5 cm





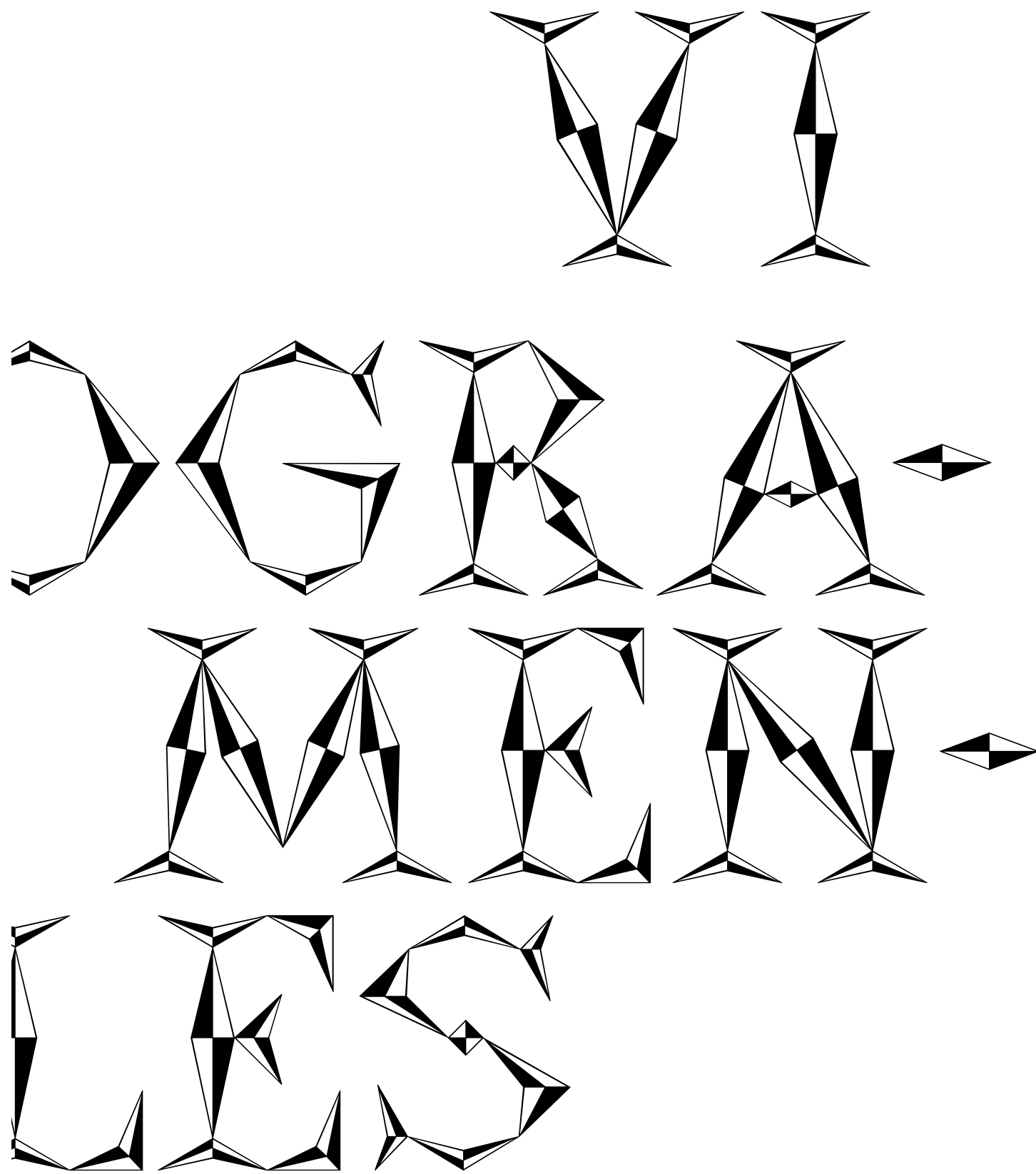
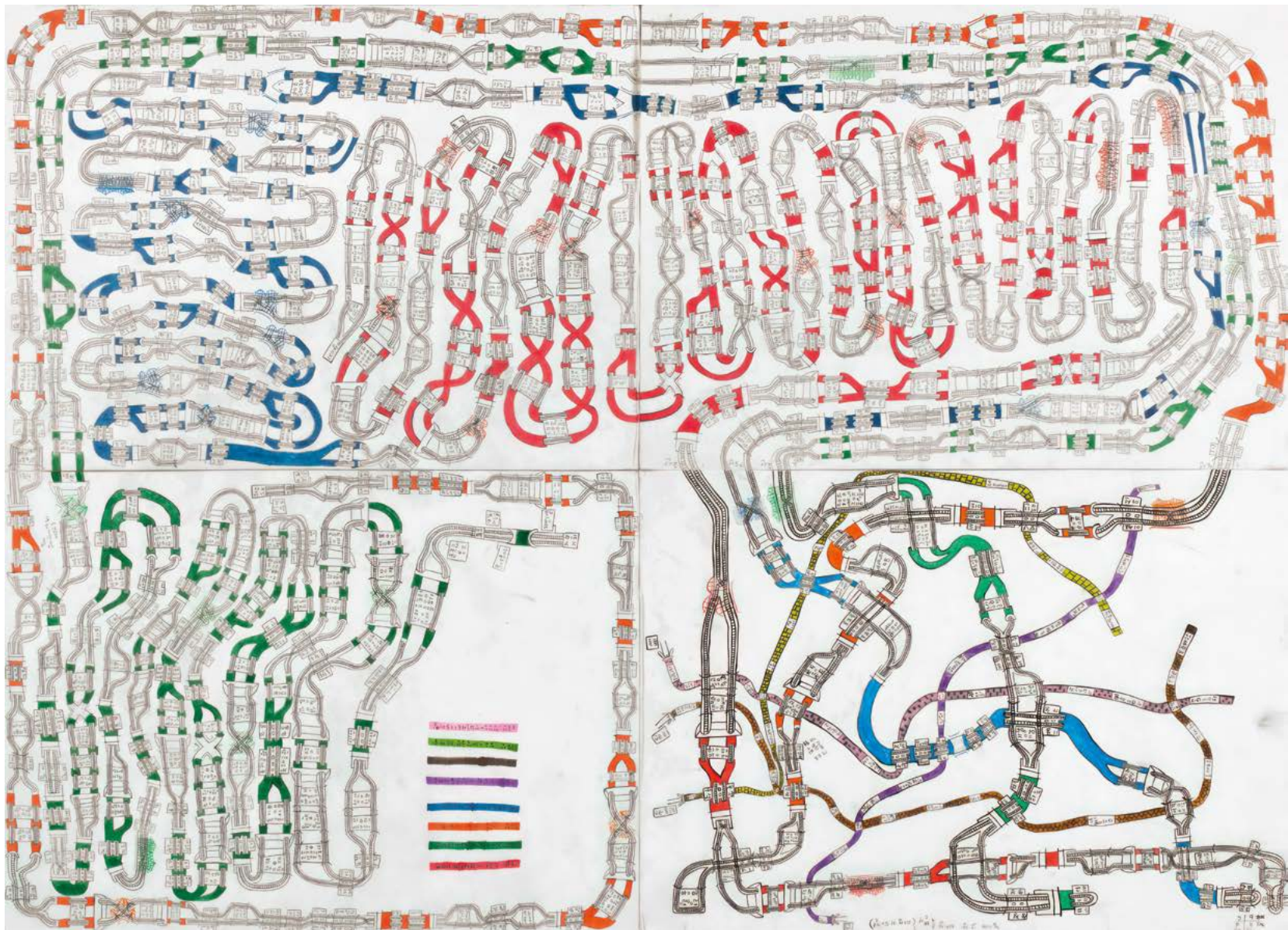




Pascal Leyder, *Sans titre*, 2022, gouache et encre sur papier, 50 × 70 cm



Pascal Leyder, *Sans titre*, 2022, gouache et encre sur papier (carte géographique), 40 × 59 cm





Epopée célestes

Prima ancora che Jean Dubuffet ne sancisse l'esistenza, nel 1945, l'*art brut* imperversava già nella storia dell'arte alimentando gli spiriti più refrattari alle regole. Chi sono dunque questi artisti di un genere particolare, testimoni di un mondo altro, estranei alle correnti e alle influenze stilistiche? Si tengono – o si sono tenuti – a distanza dalla cultura delle belle arti, come dai codici e dai luoghi dai quali è animata: scuole, accademie, musei, saloni...

Se il territorio dell'Art brut è quello dell'“uomo comune all'opera”, secondo la formula di Dubuffet, si può anche dire che il destino di quest'ultimo sia “fuori dal comune”, facente capo unicamente alle proprie capacità psichiche, alimentate da un mondo interiore brulicante e coadiuvate dall'attingere alla cultura popolare.

Tali produzioni, che gli anglosassoni definiscono Outsider Art, attivano delle capacità altamente creative, in presa diretta con le anomalie del mondo. Ai confini dell'immaginario, perduti nella realtà, cosparsi di stelle gli *outsider* tracciano perennemente i contorni di un mondo che a mano a mano inventano. Libertà e alterità sono le uniche bussole; essi raccolgono, accumulano, riempiono, decifrano, adombrano, deformano, amplificano, organizzano, costruiscono. Si lanciano, senza filtri, in grandi epopée célestes.

Caroline Courrioux, Bruno Decharme,
Barbara Safarova, Sam Stourdzé.

Collezione Decharme

Iniziata verso la fine degli anni 70 del secolo scorso la collezione Decharme, unica nel suo genere, è divenuta un punto di riferimento in quanto riunisce quattrocento tra i maggiori esponenti dell'Art brut dal XVIII secolo ai nostri giorni. Nel 1999 Bruno Decharme fonda l'associazione abcd (art brut connaissance & diffusion), un laboratorio di ricerca diretto da Barbara Safarova, il cui lavoro prende corpo attraverso mostre, pubblicazioni e produzioni audiovisive. Nel 2021 quasi mille opere vengono donate al Musée national d'Art moderne – Centre Georges Pompidou; ne conserva per sé un insieme di cui una parte è oggi presentata nella mostra *Épopées célestes / Epopee celesti*.

Nonostante la presenza di molti creatori di origine italiana all'interno di prestigiose collezioni internazionali di Art Brut, in Italia la storia dell'arte ha finora sottovalutato l'esistenza di questo ramo e dei suoi esponenti. Per questi emarginati dalla grande storia, includere le proprie pratiche artistiche all'interno di una narrazione collettiva plurale non stigmatizzante rappresenta un'urgenza. D'altronde sarebbe più appropriato parlare di Art Brut – arte deterritorializzata e senza confini – in Italia, anziché di Art Brut italiana.

Se la storia dell'arte italiana è stata segnata dai suoi artisti di genio, non sorprende che la devozione quasi religiosa per la bellezza delle loro opere abbia impedito di volgere lo sguardo verso un'arte nata ai margini, radicalmente estranea ai tradizionali canoni estetici.

Uno dei possibili approcci di lettura è quello che collega l'Art Brut al contesto della storia italiana attraverso due momenti chiave: la nascita di strutture e istituzioni psichiatriche, e la loro successiva messa in discussione e soppressione. Tra questi due momenti decisivi trova spazio un capitolo importante della storia della marginalità in generale, e più in particolare di quella dell'arte nei suoi legami con l'alterità.

In Italia l'attenzione per questo tipo di manifestazioni artistiche spontanee, refrattarie ai modelli culturali del proprio tempo, è nata da un interesse che negava loro qualsiasi valore artistico. L'“art des fous” raccolta da Jean Dubuffet ha trovato un equivalente transalpino nell'*arte pazzesca*, così denominata dall'antropologo criminale Cesare Lombroso. Lombroso raccolse nelle carceri e negli ospedali psichiatrici torinesi del XIX secolo oggetti e documenti che lo aiutarono a consolidare la propria tesi sul soggetto criminale e sulla devianza innata. Inizialmente considerati come prove di patologie o manifestazioni di atavismo, tali ritrovamenti furono utilizzati anche per illustrare un capitolo del suo libro *Genio e follia*, pubblicato nel 1864.

Nel 1913 un allievo di Lombroso, il professor Giovanni Marro, presenta un saggio dal titolo *Arte primitiva e Arte paranoica*, dedicato a Francesco Toris e al suo *Nuovo Mondo*. Questo “uovo cosmico” alto un metro e mezzo, assemblaggio di ossa bovine intagliate e scolpite, è la manifestazione dell’urgenza espressiva di un’arte nata in rigide condizioni di reclusione.

Alcune opere realizzate nel medesimo contesto si sono salvate dall’oblio grazie a certe collezioni riunite a scopo scientifico, in particolare quelle del Museo di Antropologia ed Etnografia dell’Università di Torino fondato da Giovanni Marro, e quella del Museo antropologico fondato da Carlo Livi, poi trasferita al Centro di documentazione di storia della psichiatria San Lazzaro di Reggio Emilia.

Al di fuori delle istituzioni totali, i movimenti estetici dell’epoca non si interessano alle manifestazioni artistiche non accademiche. Quando, nel 1909, nel primo *Manifesto del Futurismo*, Filippo Tommaso Marinetti fa appello alle forze dell’“esercito della follia” per scuotere le fondamenta della “città di Paralisi”, si possono ancora scorgere le tracce di un pensiero positivista che per lungo tempo, in Italia, aveva associato il genio creativo a una certa forma di degenerazione. Nei primi decenni del XX secolo, oltre agli internati dei manicomi e delle carceri, si esprimono anche altri creatori, indifferenti a un riconoscimento ufficiale da parte del mondo dell’arte. Nel 1921 Simon Rodia emigra negli Stati Uniti e si stabilisce a Watts. Lì inizia a costruire le sue torri servendosi di barre di acciaio, pezzi di bottiglie e porcellana. Come altri italiani costretti a lasciare il proprio paese, utilizza le sue abilità manuali per dare forma a un immaginario in esilio. Più tardi Luigi Buffo, Joseph Barbiero e Josué Virgili faranno lo stesso in Francia.

A partire dal 1930, a Cogozzo (Reggio Emilia), il contadino Pietro Ghizzardi comincia a dipingere sui muri dei cascinali, e a poco a poco si dedica completamente alla pittura, utilizzando cartoni di recupero, cenere e colori ottenuti tramite la macerazione dei petali dei fiori. Con lo stesso spirito di attaccamento alla terra e ai valori contadini, e in risposta alla progressiva industrializzazione del mondo agricolo, Giovanni Battista Podestà realizzerà un’opera dal tono moralizzante a partire dal recupero dei rifiuti. La capacità di trasformare i materiali riciclati è la cifra stilistica anche di altri artisti, come Egidio Cuniberti, che utilizza cassette di verdura e bastoncini da ghiacciolo per realizzare mobili e oggetti decorativi, e Rosario Lattuca, che,

a partire da piccole scaglie di legno di recupero, trasforma i suoi incubi infantili in grandi e chimeriche sculture.

In ambito ospedaliero, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, con l’arrivo dei neurolettici e la nascita di un movimento anti-istituzionale che si unisce alla protesta politica, il concetto di manicomio viene messo fortemente in discussione. Dal 1959 al 1973 Fernando Oreste Nannetti scolpisce un rebus lungo 70 metri sulle pareti del padiglione Ferri dell’ospedale psichiatrico di Volterra. L’opera raffigura un mondo sorprendente tra sogno e realtà, scienza e immaginario, nel quale bisbigliano esseri soprannaturali.

Nel 1959, alla Galleria d’Arte moderna di Verona, una mostra presenta per la prima volta in Italia le opere di Adolf Wölfl e Aloise Corbaz, insieme ad altre opere provenienti dall’atelier dell’ospedale psichiatrico di San Giacomo alla Tomba. La mostra viene organizzata nell’ambito del primo simposio sull’*arte psicopatologica*, all’origine della Società Internazionale di psicopatologia dell’espressione.

Il grande interesse per il legame tra *espressioni artistiche e terapia psichiatrica* si manifesta tra il 1950 e il 1970 attraverso il proliferare di atelier nei quali vengono proposte tutta una serie di attività con un chiaro obiettivo terapeutico e in una prospettiva riabilitativa.

Nel 1957, presso l’ospedale San Giacomo alla Tomba di Verona, gli artisti Michael Noble e Pino Castagna avviano un esperimento pionieristico: propongono un laboratorio che prende le distanze sia dalle tradizionali scuole di disegno, regolate da pratiche restrittive, sia da quelle più contemporanee di arte-terapia.

È in questo clima di attenzione rispettosa nei confronti dell’espressione dell’altro che Carlo Zinelli, primo artista italiano conservato nella Collection de l’Art Brut di Losanna, ha potuto esprimersi pienamente.

Nel 1961 lo psichiatra Vittorino Andreoli presenta i guazzi di Zinelli a André Breton e poi a Jean Dubuffet. Ma quest’ultimo si mostra perplesso, preoccupato del fatto che questi nuovi spazi possano diluire il carattere selvaggio delle espressioni grafiche da lui tanto ricercate. Dopo un confronto con Lorenza Trucchi, che gli fa conoscere anche altri artisti italiani di Art Brut, Dubuffet cambierà idea.

In quest’ottica di superamento delle mentalità repressive, nel 1975 nasce, presso l’ospedale psichiatrico di Firenze Vincenzo

Chiarugi, il Centro di attività espressive La Tinaia, diretto da Massimo Mensi e Dana Simionescu. Caratterizzato da un orientamento non terapeutico, il centro accoglie creatori – come Marco Raugei, Paolo Poli, Franca Settembrini, Giordano Gelli e, più tardi, Giovanni Galli – le cui opere verranno accolte anche nella Collection de l’Art Brut di Losanna.

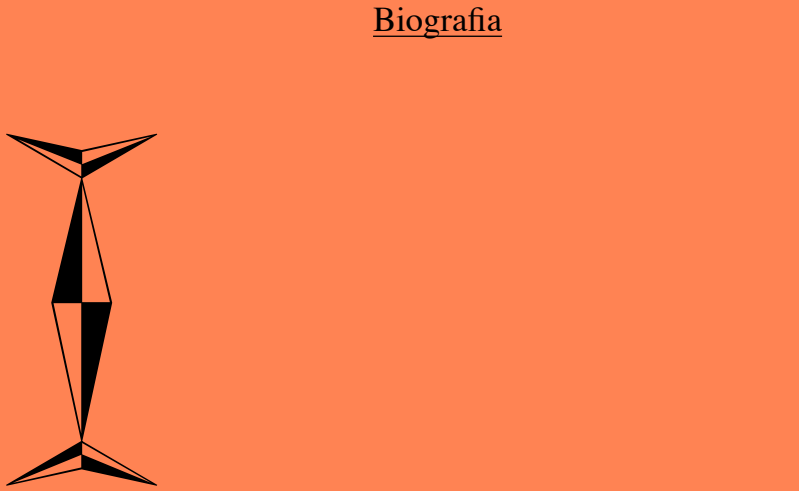
A partire dal 1978, con la promulgazione della legge 180 e la trasformazione degli ex ospedali psichiatrici in strutture aperte, iniziano a proliferare laboratori creativi. In questi luoghi, che con le loro metodologie si differenziano da una creazione cosiddetta “inquadrata o protetta”, molti autori possono far maturare il proprio lavoro. Tra questi, Alessandra Michelangelo e Franco Bellucci del Blu Cammello di Livorno, Antonio Dalla Valle e Fausto Badari de La Manica Lunga (officina creativa di Sospiro, in provincia di Cremona), e Curzio Di Giovanni dell’ex atelier di pittura Adriano e Michele, vicino a Pavia.

Paradossalmente, uno dei momenti più importanti per il riconoscimento dell’Art Brut in Italia si è verificato in Francia. Nel 2012 la mostra *Banditi dell’Arte* presso l’Halle Saint-Pierre di Parigi ha riunito per la prima volta un gruppo di opere essenziali in una sorta di museo in esilio.

Sebbene l’interesse per l’Art Brut provenga ancora prevalentemente dall’estero, in Italia si assiste a un aumento di sensibilità nei confronti di quest’arte grazie a importanti mostre come *The Museum of Everything* presso la Pinacoteca Agnelli di Torino nel 2010 e *Il Palazzo Enciclopedico* alla Biennale di Venezia del 2013, ma anche grazie ai lavori di ricerca sul campo. Attenti ad accogliere pratiche artistiche inedite, l’Osservatorio Outsider Art dell’Accademia di Belle Arti di Verona, diretto da Daniela Rossi, l’Osservatorio Outsider Art dell’Università di Palermo, diretto da Eva Di Stefano, e il sito *Costruttori di Babele*, che presenta le architetture insolite scoperte da Gabriele Mina, svolgono un lavoro notevole e complementare in varie regioni italiane. Senza attendere un riconoscimento da parte delle istituzioni culturali, due importanti collezioni private hanno recentemente aperto spazi dedicati all’esposizione e allo studio: la Casa dell’Art Brut, a Mairano di Casteggio, e SIC12 Art studio, a Roma.

Oggi l’opera nomade e contestataria di creatori come Melina Riccio – che, grazie alla donazione di Bruno Decharme, fa parte delle collezioni del Centre Georges Pompidou – ci ricorda la grande vitalità dell’Art Brut in Italia.

La mostra *Épopées célestes / Epopee celesti* all’interno di Villa Medici ne è un’ulteriore prova. Contribuisce ad allargare il campo visivo, a mostrarci percorsi liberi, gratuiti e disinteressati, sempre controcorrente rispetto alla mercificazione dell’arte globalizzata.



GIORNALI DAL MONDO

ANONIMO

p. 38

Non si hanno informazioni su questo disegno trovato in un mercatino delle pulci.

Aloïse CORBAZ

1886, Losanna, Svizzera–1964, manicomio di La Rosière, Gimel-sur-Morges, Svizzera

p. 34-35

Aloïse Corbaz ha undici anni quando la madre muore. Dopo la maturità, conseguita nel 1906, intraprende una relazione amorosa con uno studente, brutalmente interrotta dalla sorella, e sogna di diventare una cantante. Espatriata in Germania dal 1911 al 1914, lavora come istituttrice e poi come governante a Potsdam, alla corte dell’imperatore Guglielmo II, di cui si innamora perdutamente. I primi disturbi psichici cominciano a manifestarsi all’età di ventisette anni. Ricoverata in ospedale dal 1918, viene internata nel manicomio di La Rosière, dove inizia subito a disegnare e a scrivere, dal 1920 fino alla sua morte.

Corbaz disegna su entrambi i lati di ogni foglio una miriade di personaggi dagli occhi azzurri, di solito con matite colorate e pastelli a cera, e a volte anche con succo di petali e dentifricio. Per ottenere formati più grandi (alcuni raggiungono i 10 metri), cuce tra loro più fogli. Sostiene di essere stata colpita da una morte simbolica, che corona la sua rottura con “l’antico mondo naturale di un tempo”. “Melma nera” definitivamente trapassata, rinasce per diventare la grande ordinatrice di un’opera popolata di fiori, re, regine, principi e principesse voluttuose, torte e cerchi, storie d’amore celebri e leggendarie.

Henry DARGER

1892–1973, Chicago, Illinois, Stati Uniti

p. 36-37

Henry Darger ha solo quattro anni quando sua madre muore di parto. Il padre lo affida a una famiglia adottiva. Da lì viene portato in un ricovero cattolico prima di essere trasferito in un istituto per ragazzi ritardati, dal quale scappa all’età di diciassette anni. All’inizio degli anni Venti trova lavoro come inser-viente in un ospedale di Chicago, dove rimarrà fino alla pensione, nel 1963.

Niente di questa vita discreta lascia supporre ciò che verrà rinvenuto nella sua stanza dopo la

partenza per il ricovero: una saga di quindicimila pagine in quindici volumi, riccamente illustrata, dal titolo *In the Realms of the Unreal* [*Nei regni dell’ir-reale*], un’opera monumentale iniziata nel 1911 e realizzata nel più completo anonimato. La storia descrive la ribellione delle giovani sorelle Vivian – aiutate dal capitano Henry Darger, capo di un’orga-nizzazione per la protezione dell’infanzia – contro il popolo adulto dei “Glandeliniani” che schiavizza, tortura e uccide i bambini; il racconto è illustrato attraverso grandi tavole acquerellate su entrambi i lati e impreziosite da vari collage. Dal 1946 Darger utilizza ingrandimenti fotografici e carta da lucido, che gli permettono di riprodurre più volte la stessa immagine e creare così delle sorte di eserciti di bam-bini clonati.

Quando Kiyoko Lerner ogni domenica, all’usci-ta dalla messa, gli chiede come sta, lui risponde: “Domani, forse, il vento smetterà di soffiare”.

Janko DOMSIC

1915, Malunje, Austria-Ungheria (attuale Croazia) –1983, Parigi, Francia

p. 45-46

Janko Domsic arriva in Francia negli anni Trenta. Dal poco che se ne sa, sembra che abbia ricevuto un’istru-zione elementare, trascorso un periodo in prigione, vissuto a Toul e lavorato alla costruzione di una fer-rovia. A Parigi vive in povertà, occupando l’angolo di un corridoio all’interno di un modesto edificio nei pressi di Place de Clichy. I suoi disegni, realizzati con matite colorate, penne a sfera e pennarelli, asso-ciano figure geometrizzate e testi in francese, croato e tedesco, che riportano frammenti della sua vita ed estratti di canzoni naziste, e che hanno Dio come so-ggetto centrale; il suo vocabolario fa riferimento a idee mistiche, al codice morale della massoneria, ma anche all’economia. Simboli grafici forti – come il pentagramma, la svastica, il simbolo del dollaro, la falce e il martello comunisti, la croce ortodossa – e i raggi provenienti dal cielo strutturano un’opera volu-tamente codificata e decisamente enigmatica.

Alexander Pavlovitch LOBANOV

1924, Mologa, URSS (attuale Federazione Russa) –2003, Afonino, Federazione Russa

p. 42-44

Colpito da meningite all’età di sette anni, Alexander Lobanov diventa sordo e muto. A ventitré anni la fa-miglia lo fa internare a causa dei suoi comportamenti ribelli e aggressivi. Durante i primi anni nell’ospe-dale psichiatrico, Lobanov si mostra agitato e violen-to, ma a poco a poco sembra ripiegarsi su sé stesso e accettare il proprio destino. A trent’anni inizia a disegnare. Mostra le sue creazioni solo dopo averle terminate e le conserva in una valigetta da cui non si separa mai. Nel corso degli anni ’70 e ’80 si ap-passiona alla fotografia e realizza numerosi scatti nei quali ritrae sé stesso, creando il proprio ambiente: gli autoritratti sono sempre incorniciati da fucili e pistole di cartone, ma anche da suoi disegni e da simboli ornamentali della propaganda comunista. La sua opera conta diverse migliaia di disegni.

Ramon LOSA
1959, Villapalacios, Spagna
p. 32-33

I genitori di Ramon Losa emigrano in Francia quando aveva due anni. La famiglia vi rimane per undici anni. Tornati in Spagna, si stabiliscono a Madrid. Il cambiamento e la conseguente perdita di ogni punto di riferimento legato all’infanzia sembrano segnarlo profondamente. All’età di sedici anni inizia a frequentare un laboratorio di disegno prima di essere ammesso alla Scuola di Belle Arti dell’Università Complutense. Ma nel giro di poco si rifiuta di rispettare le regole di buona condotta e, divenuto incontrollabile, viene espulso. Decide di interrompere gli studi e di prestare servizio militare. Il suo stato mentale inizia a peggiorare. Nel 1984 gli viene diagnosticata una schizofrenia che lo costringe a diversi ricoveri in ospedale. Ciononostante, riesce a portare avanti l’attività artistica, partecipando a numerose mostre.

L’opera di Losa riflette il caos: quello della guerra e della distruzione, quello di un mondo in agonia. Losa crea affreschi spettacolari che ricordano le proiezioni su grande schermo dei film hollywoodiani.

Lázaro Antonio MARTÍNEZ DURÁN
1983, L’Avana, Cuba
p. 41

Fin dall’età di quattordici anni, Lázaro Antonio Martínez Durán si interessa in modo compulsivo al disegno. Il padre, ex funzionario dell’esercito cubano, è un militante comunista. Ben presto la famiglia lo inserisce in un laboratorio per disabili mentali, finalizzato alla realizzazione di opuscoli: questo tipo di struttura è una delle poche opportunità offerte dal governo cubano alle persone affette da disturbi mentali. È consuetudine che la giornata lavorativa sia scandita dalla lettura della stampa – una stampa integralmente controllata dallo Stato. Fin da piccolissimo, Martínez Durán si immerge dunque in queste immagini di quotidiani o di propaganda, e le ritaglia, le assembla e le incolla su televisori da lui stesso precedentemente disegnati, trasformandole così nell’immagine trasmessa sullo schermo.

Martínez Durán è un perfetto prodotto della propaganda comunista, che si emoziona quando sente parlare dei leader rivoluzionari cubani, sia storici che attuali. Quando utilizza fotografie che ritraggono negozi traboccanti di cibo, indossa i panni del bravo reporter che racconta la vita quotidiana. Il suo canale televisivo immaginario trasmette le immagini di un mondo che si vuole ideale.

M. PIERRON
1844, Romagne-sous-Montfaucon, Francia
– ?, Francia
p. 39-41

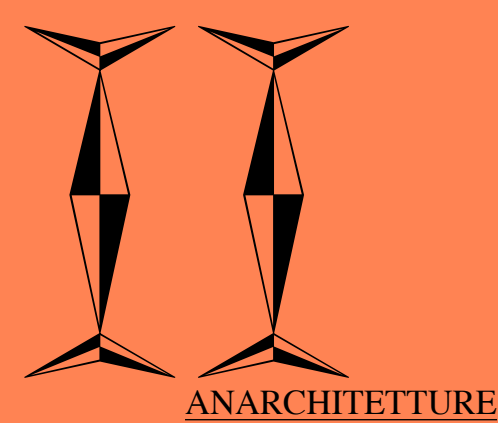
Il nome di battesimo di Monsieur Pierron non è noto – non compare nei registri di stato civile del comune dove indica di essere nato. Alcuni episodi della sua vita sono restituiti nei taccuini la cui redazione inizia durante il 1896. Date e avvenimenti vi risultano contraddittori, il che lascia supporre che le sue annotazioni si sgranino seguendo piuttosto il filo della sua fantasia. Dichiarò di aver avuto i primi deliri all’età

di sei anni e di essere stato per tutta la vita perseguitato da visioni e presagi; di aver lavorato come domestico per un periodo e aver lasciato la cittadina natale a diciotto anni per recarsi a Metz e in seguito a Parigi, per imparare il mestier di sarto. Sempre secondo i suoi taccuini sua madre muore poco prima di suo padre, alcolista, nel 1864. In seguito a un grave incidente gli fu amputata una gamba. Senza soldi, racconta, è costretto a interrompere l’apprendistato ma il dottor Michel, che lo aveva operato, lo avrebbe aiutato a riprendere la formazione corrispondendogli un mensile. All’età di cinquantadue anni inizia a riempire i suoi taccuini di pagine di diario e memorie, accompagnate da disegni – non sappiamo in quale misura si tratti di fatti reali. Sul primo si legge: *Libro primo della vita mistica di un operaio. Scritto nel 1896-1897-1898. Su un altro: Terzo libro mistico. Scritto nel 1900-2-3 nei momenti di riposo e per distrazione e meditazione.* La numerazione degli otto volumi che ci sono noti lascia pensare che ce ne siano almeno dieci prodotti entro il 1918, dei quali sei fanno oggi parte della collezione Decharme. La qualità grafica, la delicatezza delle illustrazioni e lo stile della scrittura indicano un certo divario tra il livello di istruzione e l’ortografia, spesso approssimativa, dell’autore.

Adolf WÖLFLI
1864, Bowil, Svizzera–1930, ospedale psichiatrico di Waldau, Berna, Svizzera
p. 39-41

Abbandonato da un padre alcolizzato a soli sette anni, Adolf Wölflì è costretto a lavorare come aiuto contadino e, alla morte della madre, viene sballottato da una famiglia all’altra. La sua giovinezza è segnata da una serie di storie d’amore fallimentari. Arrestato nel 1890 per oltraggio al pudore, sconta due anni di carcere, ma nel 1895 commette un reato più grave. Diagnosticato come schizofrenico, viene internato non più in prigione ma nell’ospedale psichiatrico di Waldau, dove rimarrà fino alla fine dei suoi giorni. Questo internamento segna per lui l’inizio di una “seconda vita”. Con l’arrivo del nuovo secolo comincia a disegnare, scrivere e comporre musica in maniera intensa.

L’opera di Wölflì comprende centinaia di disegni, spartiti musicali, collage e numerosissimi scritti, a formare una smisurata biografia immaginaria di venticinquemila pagine, nella quale Wölflì reinventa tutto: la storia, la geografia, la religione, la musica, ecc. Il suo intento è quello di dominare la Creazione, lo Spazio, ma anche l’Eternità. Da un punto di vista plastico, le sue produzioni rivelano reti complesse in cui gli elementi ornamentali hanno una funzione tanto decorativa quanto ritmica. Wölflì si autodefiniva un “Santo”, un “Grande-Grande-Dio”, un “Genio”, un “Imperatore”, “Adolf II”. Nel suo mondo egli era immortale. Ma si soprannominava anche “Doufi”: un essere piccolo e gracile, perso nel mezzo di un mondo spaventoso, intrappolato in una spirale senza fine o in un labirinto, disteso sul letto di morte o nella bara. Nel 1928 inizia a comporre la sua *Marcia funebre*, un requiem di diverse migliaia di pagine, interrotte dalla sua morte.



A.C.M.
1951–2023, Hargicourt, Francia
p. 64

Bambino grandemente timido, Alfred Marié si orienta verso il mestiere di imbianchino. Dietro incoraggiamento di un amico, entra nel 1968 all’École Régionale Supérieure d’Expression Plastique di Tourcoing, che però abbandona dopo cinque anni, distruggendo le opere che vi aveva realizzato. Nel 1974 incontra Corinne, che diventa la sua compagna nonché un supporto fondamentale per le sue creazioni, come dimostra il nome d’artista adottato da Alfred: A.C.M. – Alfred Corinne Marié. Dopo due anni di peregrinazioni, la coppia si stabilisce nella casa di famiglia di Alfred, abbandonata da diversi anni. Con la ristrutturazione della casa, A.C.M. riprende il suo lavoro artistico e rileva il laboratorio del padre, ex-tessitore. Comincia col selezionare pezzi sottratti a vecchie macchine da scrivere, sveglie, transistor, componenti elettronici, fili elettrici, ecc. Quindi, dopo averli puliti, li trasforma con l’acido e li ossida per poi assemblarli. In questo modo costruisce architetture, simili a cattedrali o barche, come labirinti popolati di specchi.

ANONIMO
Spagna
p. 60-61

Non si sa nulla di questo insieme di circa trecento disegni rinvenuti da un antiquario di Barcellona in un mercatino delle pulci. Alcuni di essi riportano sul retro la “firma” *E. S. G.*, della quale però non si conosce il significato. La maggior parte è stata eseguita su coperchi di scatole di sigari prodotti in Spagna (“Para la renta de tabacos de España”) o nelle Isole Canarie (“Labor de Canarias”). Ma anche su scatole di sonniferi del laboratorio Roche, prodotti in Svizzera e distribuiti in Spagna.

Gustavo Enrique BUONGERMINI
XX secolo, Argentina
p. 62

All’infuori del nome, non si hanno informazioni sull’autore di questi disegni, realizzati su tovaglie di ristorante tra il 1980 e il 1990.

Fleury-Joseph CRÉPIN
1875, Hénin-Liétard, Francia
–1948, Montigny-en-Gohelle, Francia
p. 57-58

Sposato e padre di due figlie, Fleury-Joseph Crépin lavora come scavatore di pozzi, idraulico-zincatore

e chincagliere prima di mettersi in proprio. Nel 1930 incontra il medium, pittore e veggente Victor Simon, che lo introduce allo spiritismo. L’anno successivo diventa guaritore, capace di curare a distanza e per telepatia. Nel 1938, mentre copia uno spartito musicale su un quaderno di scuola (essendo da sempre appassionato di musica), dà vita alla sua prima improvvisazione grafica, lasciando che la mano sia guidata unicamente dalla simmetria della quadrettatura.

Ispirato dai suoi angeli custodi, realizza nell’arco di nove anni trecentoquarantacinque opere – oli su tela, dipinti a partire da schizzi disegnati poi trasposti e rigorosamente ingranditi. Dotate di una simmetria ipnotica e di una perfezione quasi meccanica, le sue composizioni architettoniche sono costituite da gocce di pittura rifinite e perfettamente calibrate, eseguite grazie a una tecnica ancora oggi segreta. Crépin riteneva che i suoi dipinti potessero salvare il mondo. Aveva persino predetto che la Seconda guerra mondiale sarebbe finita con l’ultimazione del suo trecentesimo quadro – come in effetti avvenne.

Egidio CUNIBERTI
1928–2006, Mondovì, Italia
p. 59

Fin da giovanissimo Egidio Cuniberti comincia a lavorare nel reparto fonderie della Fiat di Torino. All’età di ventiquattro anni, in seguito a una caduta dalla bicicletta, viene operato d’urgenza per un’emorragia cerebrale. A questo saranno dovute le sue emicranie, le crisi epilettiche e l’insonnia.

Nel 1971 deve smettere di lavorare. In questo periodo comincia a raccogliere rifiuti per strada e ad assemblarli per dare vita a sculture (totem), quadri, ma anche mobili, la cui struttura è realizzata con cassette di frutta e verdura. Per le sue creazioni (alcune delle quali superano addirittura i 2 metri) mette a punto una tecnica simile all’intarsio: assembla, incollandoli tra loro, bastoncini da gelato industriale, cucchiari di plastica e pezzi di legno dipinto. Realizza all’incirca centotrenta opere.

A partire dal 2002, visto il peggioramento delle sue condizioni di salute, la sorella inizia a prendersi cura di lui, e continuerà fino alla sua morte.

Paul GOESCH
1885, Schwerin, Germania
–1940, Brandeburgo sulla Havel, Germania
p. 55-56

Iniziato alla psicoanalisi freudiana, questo studente di pittura e architettura tenta un’autoanalisi che sembra scatenare in lui un profondo sconvolgimento psicologico. Da questo momento in poi, la sua vita alterna periodi di internamento in ospedali psichiatrici (gli viene diagnosticata la schizofrenia) a momenti di tranquillità. Nonostante i suoi disturbi, riesce a completare gli studi di architettura e si appassiona all’antroposofia fondata da Rudolf Steiner. Nel 1919 lascia l’ospedale nel quale è ricoverato per raggiungere il padre a Berlino. Partecipa alla vita artistica della capitale, frequentando Oskar Kokoschka e Walter Gropius e prendendo parte ai

movimenti d’avanguardia. Morto di consunzione nel 1940 presso l’ospedale psichiatrico di Teupitz, Goesch è una delle tante vittime del programma di eutanasia orchestrato dai nazisti.

La sua opera pittorica comprende quasi un migliaio di disegni, la maggior parte dei quali di carattere mitologico o religioso.

Augustin LESAGE

1876, Saint-Pierre-lez-Auchel, Francia
–1954, Burbure, Francia
p. 51-52

Nel 1911 il minatore Augustin Lesage sente, all’interno della miniera, una voce che gli annuncia che diventerà pittore. Una vocazione, questa, confermata nel corso delle sedute spiritiche a cui partecipa. Poco tempo dopo, inizia a lavorare a un’immensa tela (9 m²) alla quale dedica tutto il suo tempo libero per oltre un anno. Lesage sostiene che a dettare le sue opere – essenzialmente architetture antropomorfe altamente simmetriche – sono gli spiriti di Leonardo da Vinci, di Mario di Tiana e della sorellina, morta all’età di tre anni, motivo per cui accetterà tardi di firmare con il proprio nome. “Le mie guide mi hanno detto: ‘Non cercare di sapere cosa stai facendo’. E io mi abbandono al loro impulso”.

A partire dal 1923 Lesage si dedica esclusivamente alla pittura. L’incontro con l’egittologo Alexandre Moret fa nascere in lui una vera e propria passione per l’Antico Egitto, tanto forte da spingerlo ad affermare di essere la reincarnazione di un artista dell’epoca dei faraoni. Riconosciuto in vita in un certo ambiente artistico, Lesage espone e vende le sue tele.

Achilles G. RIZZOLI

1896, Point Reyes, California, Stati Uniti
–1982, San Francisco, California, Stati Uniti
p. 63

Achilles G. Rizzoli è l’ultimo arrivato di una famiglia emigrata negli Stati Uniti dalla Svizzera italiana intorno al 1890. Dopo avere concluso gli studi politici, diventa disegnatore tecnico per alcuni studi di architettura di San Francisco. Senza amici, vive in osmosi con la madre fino alla morte di lei, e poi in totale solitudine. Questo piccolo impiegato, di giorno schivo, col calare della notte dà vita a un’opera complessa, che comprende una moltitudine di temi e stili, impiegando la ripetizione insistente di parole e frasi con un significato noto solo a lui, e convocando la partecipazione di centinaia di figure storiche e religiose.

La sua doppia vita inizia con la scrittura, poi, intorno al 1935, Rizzoli si orienta verso il disegno. Attraverso “disegni simbolici”, trasforma i membri della sua famiglia – in particolare la madre – in cattedrali e palazzi. In seguito porta a termine due grandi progetti: *Y.T.T.E. (Yield to Total Elation) [Abbandonarsi all’euforia totale]*, in cui sviluppa una versione personale dell’Esposizione Universale di San Francisco del 1915; e *A.C.E. (Amte’s Celestial Extravag(r)anza)*, che punta a trasformare i morti in “Architectural Inheritances” – strutture architettoniche che ospitano le loro anime nell’aldilà. *A.C.E.* si compone di diverse centinaia di fogli contenenti

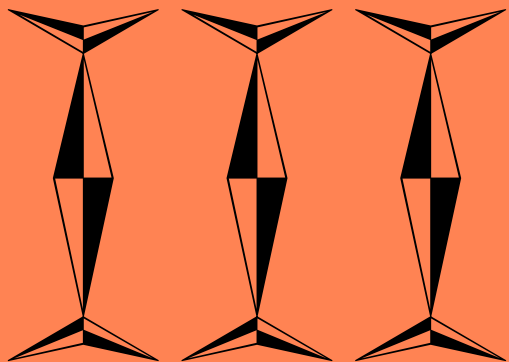
non soltanto disegni di edifici, ma anche poesie, biografie di santi e frammenti del suo diario personale.

Leopold STROBL

1960, Mistelbach, Austria
p. 53-55

Leopold Strobl lavora regolarmente presso la Casa degli artisti dell’ospedale psichiatrico di Gugging. “Devo farlo, giorno e notte... dipingere il verde del cielo”, dice quando gli viene chiesto cosa provi quando disegna. Fin da bambino si è sempre definito un artista. Per realizzare i propri disegni parte da una fotografia, o da un’immagine presa dai giornali, che funge da base grafica. Una volta scelto il motivo, definisce prima le zone nere, poi si occupa del cielo, che è sempre verde, e infine traccia il confine tra buio e luce. Le zone nere, a campitura piatta, come anche il cielo, costituiscono uno spazio negativo che domina ogni composizione. A volte la fotografia di partenza è completamente coperta, altre rimane parzialmente visibile.

Terminata l’opera, Strobl la incolla su un pezzo di carta da disegno, e la firma. La firma è costituita dal suo nome e da un cuore contenente una croce con dei raggi, un simbolo religioso importante per lui che è molto credente. “A volte mi sento un po’ bislacco... come se in qualche modo non facessi parte di questo mondo”, è solito dire. È sposato e vive a Kritzensdorf, in Austria.



INCONTRO CON I FANTASMI

Noviadi ANGKASAPURA

1979, Jayapura, Indonesia
p. 88

Noviadi Angkasapura disegna e scolpisce fin da quando è bambino. All’età di ventidue anni, viene visitato da uno spirito che gli ordina di disegnare basandosi sui concetti di “pazienza” e “pace” e che gli conferisce il titolo di “Ki Raden Sastro Inggil”. A proposito di questa apparizione, Angkasapura dice: “Era come un sogno, ma non stavo dormendo. Quando sono tornato in me, ho cercato di afferrare lo spirito, ma era scomparso”. In seguito a questo episodio, che è suonato come un campanello d’allarme morale, la sua volontà di creare diventa sempre più grande e sempre più intensa, tanto che immagina di costruire un museo tutto suo, il *Museo d’Arte di Angkasapura – Raden Sastro Inggil*, nel quale raccogliere un milione di disegni. Angkasapura dice di essere un messaggero. Attraverso la sua opera, vuole raccontare al mondo la nobiltà e l’esemplarità dei primi antenati

della sua famiglia. Musulmano praticante, attinge sia dalla sua religione che da altri culti, intersecando miti ed epifanie.

ANONIMO

Metà del XX secolo, Angola
p. 84

Questa raccolta di disegni, realizzati sul retro di fogli che descrivono protocolli medici, è stata scoperta in un piccolo villaggio dell’Angola e successivamente acquistata dal mercante d’arte Charles Ratton. Un’ipotesi fantasiosa la attribuisce a dei bambini. Il 10 dicembre 1944 Jean Dubuffet si reca a casa di Ratton per il fine settimana e si innamora dei disegni. Ne riceve uno per la sua collezione di Art Brut, che è ancora agli inizi.

ANONIMO

Metà del XX secolo, Brasile
p. 92-93

Questi ex-voto, offerte fatte a una divinità per chiedere una grazia o per ringraziare di una grazia ricevuta, provengono dal Brasile.

ANONIMO

Metà del XX secolo, Francia
p. 77

Quest’opera è stata realizzata da un paziente di un ospedale psichiatrico di Bordeaux.

Marie BODSON

1992, Liegi, Belgio
p. 80-81

Da adolescente Marie Bodson si fa notare, nella scuola specializzata che frequenta, per le sue capacità creative. Grazie alla sua insegnante, entra in contatto con La “S” Grand Atelier, a cui viene ammessa nel 2012, appena terminata la scuola. I suoi lavori sono proteiformi. Si cimenta con la matita, il pennarello, il ricamo, il monotypo e le tecniche digitali, ma anche con la pittura su fotografia.

Nutrita di cultura pop, ama sfogliare riviste alla ricerca di immagini che ritraggono star del cinema, coppie modello o famiglie hollywoodiane, tutti quei codici iconografici della stampa femminile che riflettono la sua visione idealizzata della vita affettiva. Utilizza anche fotografie personali, ritratti di famiglia e cartoline che le evocano l’amore e le permettono di esplorarne intimamente le molteplici dimensioni (domestica, coniugale, erotica, amicale, ecc.). Bodson, che interviene sulle immagini impiegando la pittura acrilica, sceglie con cura i punti esatti nei quali intervenire: queste zone, per lo più carnali, sono vestite di colori vivaci, come una sorta di abito.

Fernand DESMOULIN

1853, Javerlhac, Francia–1914, Venezia, Italia
p. 70-71, 132

Disegnatore e incisore accademico molto apprezzato ai suoi tempi, amico di celebrità politiche e letterarie, Fernand Desmoulin si avvicina allo spiritismo all’alba dei cinquanta anni. Tra il 1900 e il 1902 produce un’opera medianica personale, radicalmente diversa

dai lavori precedenti – un’opera libera e fantasiosa, che obbedisce a processi creativi automatici.

Dopo questi due anni trascorsi al servizio degli spiriti, riprenderà la strada della ragione e tornerà a una produzione più accademica.

Jaime FERNANDES

1899, Barco, Portogallo
–1968, Lisbona, Portogallo
p. 72

Si sa poco della vita di Jaime Fernandes: bracciante agricolo, si sposa all’età di ventidue anni e a trentasette viene internato per schizofrenia. Passano vent’anni prima che inizi a disegnare. Le sue figure rappresentano per lo più persone e animali, spesso intrecciati tra loro e talvolta fusi in un essere composto. Sono costituite da una moltitudine di linee tracciate con la penna a sfera o con la mina di piombo, come una sorta di ragnatela che le circonda e le compone.

Alla sua morte, la cartella clinica di Fernandes verrà buttata via e i suoi disegni saranno quasi tutti distrutti dalle autorità ospedaliere. Ma rimane ancora qualche serie.

FOTOGRAFIE SPIRITICHE

Inizio del XX secolo, Francia
p. 76-77

Il fisiologo Charles Richet (1850-1935) propone il termine “metapsichica” per designare lo studio scientifico dei fenomeni cosiddetti “paranormali”. Si interessa in particolare alle materializzazioni di una misteriosa sostanza che uscirebbe dal corpo di alcuni medium: l’“ectoplasma”. Nel 1919, al fine di condurre una ricerca indipendente, partecipa alla fondazione dell’Institut métapsychique international (IMI), la cui esistenza è minata dalle controversie con le équipes scientifiche della Sorbona. Una di queste dispute riguarda la medium Marthe Béraud (1886-1968), nota come Eva Carrière. Quest’ultima partecipa per circa vent’anni a esperimenti condotti dalla scultrice Juliette Alexandre-Bisson e, a partire dal 1909, dal medico tedesco Albert von Schrenck-Notzing; non sarà mai colta in flagrante. Esistono molte fotografie anonime delle sedute spiritiche di Eva Carrière in presenza di von Schrenck-Notzing.

Madge GILL

1882–1961, Londra, Regno Unito
p. 78

La madre di Madge Gill nasconde a lungo l’esistenza di questa figlia illegittima prima di affidarla a un orfanotrofio all’età di nove anni. Trascorsi dieci anni, dopo essere stata mandata in Canada, Gill torna a Londra, dove vive con la zia e dove diventa infermiera. Nel 1903 la zia la inizia allo spiritismo e all’astrologia. Quattro anni dopo, si sposa. La sua vita è funestata dalla perdita di molti figli. Nel 1918, dopo la morte del suo secondogenito, Gill si ammala e, costretta a letto per diversi mesi, perde l’uso dell’occhio sinistro. Il disegno e il contatto con “Myrminerest” – lo spirito guida che ispira i suoi scritti, i suoi disegni e le sue improvvisazioni pianistiche – da quel momento in poi la tengono completamente occupata.

Lavorando di notte, a lume di candela, Gill realizza migliaia di disegni, di varie misure (da pochi centimetri a oltre 11 metri di lunghezza), su carta o su grandi teli. È l’unico soggetto delle sue rappresentazioni, che del suo corpo mostrano soltanto un volto ripetuto all’infinito all’interno di labirinti costituiti da motivi architettonici e astratti. Un nuovo lutto nel 1958 la porta a sprofondare nell’alcol e a smettere del tutto di disegnare.

Dopo la sua morte verranno ritrovate, negli armadi e sotto i letti di casa, pile e pile di disegni che si era sempre rifiutata di vendere.

Jorge Alberto HERNÁNDEZ CADI
1963, L’Avana, Cuba
p. 94-98

Gli abitanti dell’Avana hanno soprannominato Jorge Alberto Hernández Cadi “El Buzo” [“il sub”] perché si aggira instancabilmente per le strade della città, rovistando e immergendosi, per l’appunto, nei bidoni della spazzatura alla ricerca di cianfrusaglie e oggetti abbandonati. Diagnosticato come schizofrenico più di vent’anni fa, Cadi raccoglie valigie, scatole, fotografie e ritagli di giornale di cui incrocia i destini, in senso sia proprio che figurato.

Per realizzare i suoi fotomontaggi, procede tanto per ibridazione quanto per concrezione, intervenendo con collage, découpage e cuciture. Se a prima vista la sua può sembrare una satira senza compromessi delle norme borghesi e religiose, i suoi soggetti si riferiscono alle nostre paure più arcaiche e ai nostri terrori più profondi: fantasmi, decapitazioni, attributi diabolici, lacerazioni, ecc.

A ogni modo, Cadi non perde mai la sua benevolenza e la sua compassione. Questo vale in particolare quando cambia il destino dei morti riesumati dalle pattumiere invitandoli a improbabili incontri sopra e dentro le sue valigie e le sue scatole. “Quando chiudi la valigia, riunisci persone che non si sono mai viste prima. E così tornano a viaggiare... a volte in un’altra dimensione”.

Paul HUMPHREY
1931, Poultney, Vermont, Stati Uniti
–1999, Burlington, Vermont, Stati Uniti
p. 87

Dopo avere terminato la scuola superiore e il servizio militare in Marina, Paul Humphrey lavora per diversi anni alla costruzione di strade. Nel 1971 si trasferisce a Brattleboro dove diventa prima tassista e poi imbianchino. All’età di cinquantasette anni subisce un grave attacco di cuore che lo costringe a smettere di lavorare. Ritrovatosi in una situazione economica e sociale precaria, sopravvive grazie a una modesta pensione che integra raccogliendo e rivendendo bottiglie e lattine. È in questo periodo che inizia a disegnare. Stando a quel che dice, il punto di partenza del suo lavoro artistico è rappresentato da alcune foto di classe della figlia. In seguito, Humphrey fotocopia ritratti di stelle del cinema o di modelle presi da giornali e cataloghi di vendita per corrispondenza – esclusivamente donne, mostrate in primo piano –, che colora su tutta la superficie del foglio; in maniera sistematica chiude loro gli occhi, trasformandole

nelle sue “Belle addormentate” e dando così all’insieme un’impressione di raccoglimento.

Al suo funerale si scoprirà che Humphrey non si era mai sposato e non aveva mai avuto figli. Si era dunque inventato una galleria di ritratti di persone a lui fintamente vicine.

Gustave Pierre Marie LE GOARANT DE TROMELIN
1850, Brest, Francia–1920, Marsiglia, Francia
p. 73

Nel 1903 il conte di Tromelin, ex ufficiale della marina, dotto matematico e membro dell’Accademia delle scienze in pensione, eseguì una notte, nel dormiveglia e cinto dall’oscurità, un disegno tramite sfregamento di una matita asciutta. L’indomani mattina si accorse che dal disegno erano emersi spettri nascosti. Da quel giorno si dedicò per diversi anni alle forze dello spirito, definendo i propri lavori “semi-medianici”, poiché nell’esecuzione sussiteva una parte cosciente. Nel 1907 Le Goarant de Tromelin pubblicò il volume *Mystères de l’Univers. Réponse aux “Énigmes de l’Univers” de Haeckel* nel quale descrisse la propria attività di medium, origine di oltre duecento disegni – di cui solo alcuni ci sono noti.

METTRAUX
XX–XXI secolo, Francia
p. 79

Questo insieme di fotomontaggi è opera di un certo Mettraux. Secondo la persona che lo ha portato alla nostra attenzione, e che ci assicura che il suo nome non è uno pseudonimo, l’autore vuole tenere parzialmente segreta la sua vita; ma ci è stato rivelato che si tratta di un cercatore compulsivo di fotografie vernacolari, di cui talvolta si appropria per dare vita alle sue creazioni. Basati sull’associazione/sovrapposizione sistematica di due ritratti, visibilmente risalenti alla seconda metà del XX secolo, questi fotomontaggi riflettono una certa fascinazione per la messa in scena di personaggi ibridi che sembrano voler assumere una nuova identità nascondendosi dietro la maschera dell’altro. Sul retro di ciascun fotomontaggio compaiono il nome Mettraux, il timbro “originale” e una data, sempre compresa tra il 2018 e il 2020.

Edmund MONSIEL
1897–1962, Wózuczyn, Polonia
p. 89-90

Non si sa nulla della giovinezza di Edmund Monsiel, se non che ha frequentato la scuola elementare. Da adulto gestisce una piccola bottega poi confiscatagli dai tedeschi nel 1942. Convinto che i nazisti vogliano anche arrestarlo, si rifugia dal fratello a Wózuczyn, nei pressi di Lublino, dove si nasconde in soffitta interrompendo ogni contatto con amici e parenti. Una volta terminata la guerra, incredulo che il pericolo sia passato, si rifiuta di abbandonare la soffitta. Monsiel trascorrerà così vent’anni in una reclusione volontaria. Lascia dietro di sé all’incirca cinquecento disegni che verranno scoperti soltanto dopo la sua morte. Sebbene la sua opera sembri ispirata all’iconografia tradizionale, popolare e religiosa, essa si presenta

soprattutto come la ripetizione ossessiva e moltiplicata della stessa cosa.

John Bunion MURRAY
1908, contea di Glascock, Georgia, Stati Uniti
–1988, Sandersville, Georgia, Stati Uniti
p. 69

John Bunion Murray fa parte di quella generazione di afroamericani nati dopo l’abolizione della schiavitù che, pur essendo liberi, vivono nella miseria. Analfabeta per mancanza di istruzione, si guadagna da vivere lavorando come bracciante in varie piantagioni. Molto credente, si sposa nel 1929 e diventa padre di undici figli. Alla fine degli anni Cinquanta si separa dalla moglie e va a vivere da solo in una catapecchia priva di comodità. Nel corso degli anni Settanta un’esperienza mistica lo porta a disegnare e a scrivere per comunicare la propria fede.

I disegni di Murray sono composti da testi dettati da Dio, comprensibili solo a lui – devono essere letti, diceva, attraverso una bottiglia di acqua “santa” attinta dal suo pozzo –, e da figure totemiche nutrite di voodoo. Il Bene e il Male, il Paradiso e l’Inferno sono al centro della sua opera.

Masao OBATA
1943, isola di Manabeshima, Giappone
–2010, Kōbe, Giappone
p. 82-83

Masao Obata è nato su un’isoletta sacra nella baia di Hiroshima. Ha solo due anni quando in Giappone si scatena l’inferno. Dopo il divorzio dei genitori, cresce con la madre. Svolge molti lavori umili, che è poi costretto ad abbandonare a causa di alcuni disturbi mentali. All’età di trentun’anni viene internato in un ospedale psichiatrico, dove rimane per due anni. Dopo la morte della madre e una lunga permanenza nell’istituto, raggiunge il padre a Kōbe. Quando anche il padre muore, viene nuovamente ricoverato in un centro di cura. È in questo periodo che inizia a disegnare, su cartoni di recupero, centinaia di disegni a matita e a pastelli colorati di colore rosso guerra.

Miloslava RATZINGEROVÁ
1904, Austria-Ungheria (attuale Repubblica Ceca)
–1990, dintorni di Litomyšl, Cecoslovacchia (attuale Repubblica Ceca)
p. 74-75

Sposata con un ferroviere, Miloslava Ratzingerová, il cui percorso di istruzione si ferma alla scuola elementare, è casalinga. Fortemente influenzata dallo spiritismo in voga all’epoca, è segnata da uno strano incontro avvenuto per strada, a Praga, con una donna che la avvicina e, senza porgerle effettivamente nulla, le dice: “Ti affido il Libro bianco”. A seguito di questo incontro Ratzingerová sente una forza interiore che la spinge a disegnare. In questo stesso periodo, alcuni episodi di allucinazioni uditive la portano a consultare uno psichiatra che le assicura che la sua non è una malattia mentale ma un dono da accogliere, e che la incoraggia ad ascoltare la sua voce interiore.

Di lei si conoscono una quarantina di disegni – nella maggior parte dei casi ritratti di donne,

alcuni raffiguranti la madre in varie fasi della vita, altri, invece, personaggi storici come la regina Maria Antonietta. Accanto all’attività artistica, Ratzingerová fu autrice anche di una notevole produzione letteraria composta da poesie e riflessioni filosofiche. Pare fosse dotata di chiaroveggenza.

Scottie WILSON (detto Louis FREEMAN)
1888, Glasgow, Regno Unito
–1972, Londra, Regno Unito
p. 91

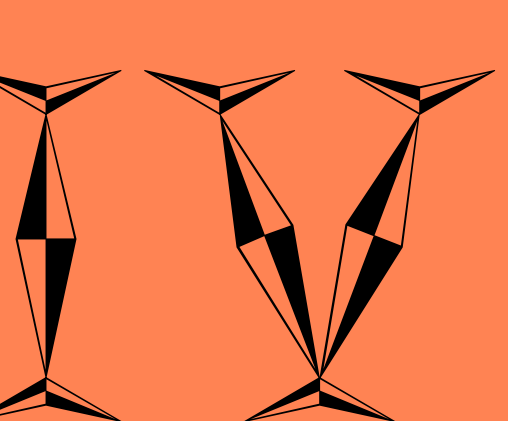
Nato da genitori lituani emigrati a Glasgow, Scottie Wilson non conoscerà mai i banchi di scuola. Venditore di giornali all’età di dieci anni, nel 1906 si arruola nell’esercito e presta servizio in India e in Sudafrica. Tornato nel Regno Unito, lavora nelle fiere e nei mercati di Londra. Inviato come soldato in Irlanda alla fine degli anni Venti, diserta e fugge in Canada, a Toronto, dove diventa commerciante. All’età di quarant’anni si interessa al disegno: trascorre ore con la penna in mano nel suo retrobottega, ascoltando opere di Mendelssohn. I suoi soggetti preferiti sono personaggi con grandi nasi, ma anche pesci, uccelli, alberi e architetture, disegnati a matita e a inchiostro.

Tornato a Londra dopo la guerra, Wilson regala i suoi disegni o li vende a prezzi irrisori nelle fiere e per strada, e organizza piccole mostre all’interno di cinema e roulotte abbandonate. Nell’ultimo periodo del suo lavoro, inscena la lotta tra il Bene e il Male sotto forma di una serie di totem simbolici che chiama “Greedies” e “Evils”.

Anna ZEMÁNKOVÁ
1908, Hodolany, Austria-Ungheria (attuale Repubblica Ceca)
–1986, Mníšek pod Brdy, Cecoslovacchia (attuale Repubblica Ceca)
p. 85-86

Anna Zemánková cresce in una famiglia dominata da una madre autoritaria. Nel 1933 sposa un ufficiale da cui ha tre figli – in seguito adotterà anche un’altra bambina. Rinuncia al lavoro di protesista dentale per dedicarsi a loro. Il primo figlio muore nel 1939 all’età di quattro anni – una morte dalla quale Zemánková non si riprenderà mai davvero. Qualche anno dopo la guerra, la famiglia si trasferisce a Praga. Nel corso degli anni Cinquanta Zemánková soffre di lunghi periodi di depressione e, a causa del diabete, deve subire l’amputazione di entrambe le gambe. E così, a cinquant’anni compiuti, si mette a dipingere, disegnare e incollare rappresentazioni di figure organiche eterogenee (animali, piante, minerali), grappoli di frutta ibridi e corpi ricomposti.

Seguendo sempre lo stesso identico rituale, disegna ogni mattina dalle 4 alle 7, in uno stato di trance, per poi tornare in sé e alle sue attività durante il resto della giornata.



ETEROTOPIE SCIENTIFICHE

Eugen GABRITSCHESKY
1893, Mosca, Russia (attuale Federazione Russa)
–1979, ospedale psichiatrico Eglfing-Haar,
Haar, Repubblica Federale di Germania
(attuale Germania)
p. 115-116

Nato in una famiglia molto benestante, Eugen Gabritschesky segue un’eccellente corso universitario in biologia a Mosca. Nel 1917 i primi segni di disturbi psichici non gli impediscono di terminare gli studi e lanciarsi con successo nella ricerca. Nel 1925 va a lavorare alla Columbia University negli Stati Uniti e nel 1927 si trasferisce a Parigi, dove viene assunto dall’Istituto Pasteur. Dato il suo stato mentale sempre più compromesso, nel 1931 viene internato presso l’ospedale psichiatrico Eglfing-Haar, vicino a Monaco di Baviera, dove vive uno dei fratelli e dove gli viene diagnosticata la schizofrenia; rimarrà lì fino alla sua morte. L’arrivo all’istituto segna per lui l’inizio di una nuova vita: per più di quarant’anni realizza migliaia di dipinti e disegni sul retro di calendari, pagine di riviste e documenti amministrativi. Alle prime opere piuttosto accademiche, di ispirazione naturalistica (coralli, figure umane), seguono sagome spettrali, poi mostri dalle grandi teste e dagli occhi enormi, o piccoli esseri con l’aspetto di mutanti.

Zdeněk KOŠEK
1949, Duchcov, Cecoslovacchia
(attuale Repubblica Ceca)
–2015, Duchcov, Repubblica Ceca
p. 106-113

Tipografo e caricaturista di giornali, negli anni Ottanta Zdeněk Košek subisce un profondo trauma psichico che lo porta a pensare il mondo in modo radicalmente diverso. Si convince così di avere un ruolo decisivo nel grande ordine dell’universo. Percependosi come una specie di centrale in grado di ricevere e trasmettere senza sosta una moltitudine di informazioni, pensa di dover controllare i problemi meteorologici annotando tutto ciò che accade attorno a sé. “Non controllavo solo il tempo, ma anche la politica: ho nominato Vaclav Havel Presidente della Repubblica. [...] Pensavo di essere immortale”. Così, trascorre le giornate alla finestra registrando ogni sorta di dati su quaderni di scuola, mappe di atlanti e vecchie riviste. Mette insieme suoni, lettere, numeri, rappresentazioni del sesso e del tempo, fenomeni naturali e incidenti del quotidiano, perché per lui tutto ha un senso. Amalgama di segni non gerarchizzati, che riflettono un’estetica quasi scientifica, le opere di Košek

rispondono a un rituale imposto, al quale l’artista deve sottostare anche a rischio di rendersi responsabile di un caos irreversibile.

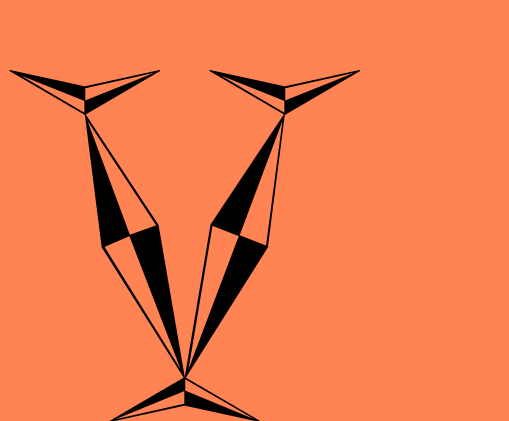
Jean PERDRIZET
1907, Villers-la-Faye, Francia
–1975, Digne-les-Bains, Francia
p. 114-115

Nato in una famiglia di insegnanti borgognoni, Jean Perdrizet intraprende studi scientifici e consegue una laurea come assistente tecnico presso l’École nationale des ponts et chaussées. Dal 1934 al 1937 presta servizio presso il Genio militare di Grenoble, poi dal 1944 al 1949 lavora per l’azienda Électricité de France. Ma per motivi di salute è costretto a interrompere l’attività professionale. Rimasto celibe, intorno al 1955 segue la famiglia a Digne-les-Bains. Definendosi “inventore”, a partire dai primi anni Trenta realizza prototipi e progetti di macchine per entrare in contatto con fantasmi ed extraterrestri: “Ouija elettrica”, “macchina da scrivere per comunicare con l’aldilà”, “robot cosmonauta”, ecc. Inventa anche una lingua universale: la “lingua T”. I suoi lavori, di cui mette a parte la NASA, il CNRS e l’Academia reale svedese delle scienze nella speranza di vincere il Premio Nobel, attirano l’attenzione di alcuni scienziati, ma anche di coloro che rifiutano l’onnipotenza del pensiero razionalista.

Melvin WAY
1954, Carolina del Sud, Stati Uniti
p. 103-105

Appassionato di scienze fin da ragazzo, Melvin Way inizia a studiare al Technical Career Institute di New York, ma a causa di alcuni disturbi psichici è costretto a interrompere gli studi. Viene progressivamente emarginato e presto si ritrova senza casa. Negli anni Ottanta incontra l’artista Andrew Castrucci che si prende cura di lui e lo incoraggia nel suo lavoro artistico, iniziato in questo periodo. In seguito viene accolto alla Healing Arts Initiative di New York. I suoi minuscoli collage, che tiene piegati in tasca o nascosti nei libri, sono costituiti da pezzetti di carta incollati tra loro, scarabocchiati con la penna a sfera di formule “matematiche” o “chimiche” accompagnate da simboli e parole enigmatiche, e poi ricoperti qua e là di nastro adesivo. Se ne contano all’incirca cinquecento. “Non disegno, faccio scienza di riparazione, scienza medica”, dice. Way raccomanda con insistenza agli acquirenti delle sue opere di non tentare di applicare le formule iscritte su di esse perché, dice, sono “potenti e troppo pericolose”.

Una serie di fatti immaginari, ma per lui molto reali, costituiscono il mondo di Way, che combina eventi del passato con eventi del presente. In un documentario di Bruno Decharme a lui dedicato, Way, ad esempio, dichiara: “Sono affetto da amnesia. Sono affetto da amnesia da trentacinque, quarant’anni. Adesso sono una persona diversa. Lo stesso, auto-identico”, o, ancora, “Ho cinquantotto anni ma l’anno prossimo ne avrò circa 473”. Sostiene di essere stato più volte presidente degli Stati Uniti e di avere suonato in famosi gruppi funk.



“IO” È UN ALTRO

ANONIMO
XIX-XX secolo, Francia
p. 123

Alcune di queste opere, conosciute sotto il nome “Barbus Müller”, sono oggi attribuite ad Antoine Rabany (1844-1919), ex soldato diventato agricoltore e poi scultore autodidatta, che ha vissuto a Chambon-sur-Lac, in Alvernia. Una fotografia del suo giardino attesta la presenza di alcune sculture identiche a quelle presentate da Dubuffet nel 1947. Tuttavia la scarsa qualità della fotografia non permette di identificare tutte le opere presenti nelle collezioni, né di associarle con certezza al loro autore.

Anselme BOIX-VIVES
1899, Castellón, Spagna–1969, Moûtiers, Francia
p. 126

Nato in una famiglia povera, Anselme Boix-Vives cresce senza istruzione e all’età di diciotto anni emigra in Francia, dove svolge lavori faticosi. Nel 1926 rileva un negozio di frutta e verdura a Moûtiers. Il suo comportamento, a volte eccentrico, suscita la derisione dei vicini: umanista e pacifista, redige un “piano di pace” per salvare il pianeta e lo sottopone all’attenzione del generale de Gaulle, della regina d’Inghilterra e del Papa, i quali però non gli risponderanno mai. Nel 1962, dopo la morte della moglie, Anselme va in pensione. Memore dei disegni scarabocchiati spontaneamente dal padre sul retro delle fatture del negozio, uno dei figli lo incoraggia a dipingere. La vita di Boix-Vives prende così una nuova piega. Tra il 1962 e il 1969 realizza più di duemila opere: guazzi, pitture a olio e Ripolin, disegni. Il suo mondo è popolato di re, castellane, personaggi lunari, personalità della sua epoca, ma anche gente comune, e rivela istantanee del nostro tempo al centro di giungle sgargianti.

Giovanni BOSCO
1948–2009, Castellammare del Golfo, Italia
p. 125

Di origini contadine, Giovanni Bosco trascorre tutta la sua vita nel paese siciliano di Castellammare del Golfo. Avendo frequentato pochissimo la scuola, inizia a fare il pastore con il padre, che muore prematuramente, e poi il manovale nelle cave di marmo. Condannato per furto di capre, trascorre due anni in prigione, dove subisce i maltrattamenti dei compagni di cella. Al suo rilascio viene a conoscenza dell’omicidio dei due fratelli, coinvolti in reti mafiose. Sconvolto da questo evento, trascorre un

periodo in un ospedale psichiatrico. Tornato a casa, emarginato e solo, si mette a dipingere e a disegnare; ma soprattutto si appropria dei muri del paese, ricoprendoli di cuori, robot, lame di coltello e forme androidi – i suoi temi preferiti. Si fa chiamare “Dottore di tutto”. A partire dal 2007, grazie al sostegno di un artista locale, la sua opera ottiene un certo riconoscimento che arriverà poco prima che Bosco muoia di cancro.

Pietro GHIZZARDI
1906, Viadana, Italia–1986, Boretto, Italia
p. 121

Nato in una famiglia di braccianti agricoli spesso costretti a spostarsi, Pietro Ghizzardi, bambino fragile, vive male questi continui cambiamenti che gli impediscono di frequentare regolarmente la scuola. Nel 1931 la famiglia si stabilisce a Boretto. Vent’anni dopo Ghizzardi si dedica alla pittura e alla scrittura della sua autobiografia. Realizzate su cartone riciclato con erbe, vino, sangue, succo di mora, fuliggine e ritagli di riviste, le sue composizioni raffigurano familiari, santi, animali selvatici, star dello spettacolo e un gran numero di donne paffute. Presi in prestito dalla stampa, i suoi volti femminili hanno tratti angelici (quello di Elizabeth Taylor, per citarne uno) in netto contrasto con i corpi alquanto formosi dipinti dall’artista. A volte Ghizzardi incolla volti maschili, anch’essi ritagliati dai giornali, le cui sagome, molto più indefinite, scompaiono nella tela; si potrebbe quasi dire che, rispetto alle donne, i pochi uomini presenti sono privi di corpo.

Mose TOLLIVER
(detto Moses Ernest TOLLIVER)
1920 circa, Pike Road, Alabama, Stati Uniti
–2006, Montgomery, Alabama, Stati Uniti
p. 124

Nato da genitori mezzadri in una famiglia di undici figli, Mose Tolliver è costretto a lavorare fin da piccolissimo. All’inizio degli anni Quaranta si sposa; da quest’unione nasceranno tredici figli. All’età di quarant’anni subisce un grave incidente – le sue gambe rimangono schiacciate dalla caduta di alcune lastre di marmo. Ormai invalido e allettato, inizia a dipingere per combattere la noia. Utilizza tavole di legno di recupero e oggetti vari (chitarre, sedie, scatole, ecc.) come supporto per dipingere paesaggi, animali, ritratti e figure erotiche. Si firma “MOSE T”, con la S scritta al contrario.

Unica ZÜRN
1916, Berlino, Germania–1970, Parigi, Francia
p. 122

Unica Zürn cresce in una famiglia benestante di Berlino, ma il divorzio dei genitori la costringe a lasciare prematuramente la scuola. Dopo essere stata assunta come dattilografa negli studi cinematografici UFA nel 1933, diventa montatrice e inizia a scrivere. Sposatasi nel 1942, divorzia sette anni dopo. La custodia dei due figli, nati durante la guerra, viene affidata al padre e Unica è costretta a guadagnarsi da vivere scrivendo radiogrammi e brevi romanzi per i giornali.

L’incontro con l’artista Hans Bellmer, avvenuto nel 1953, è per lei decisivo: Unica lascia tutto per seguirlo a Parigi. Bellmer la inizia al disegno automatico e la incoraggia a creare disegni-anagrammi (*Hexentexte*, “scritti di streghe”). La sua prima mostra a Parigi risale al 1956. Per due anni Zürn disegna in maniera intensa. I suoi animali-piante ibridi affascinano per la loro perpetua metamorfosi, che li rende quasi indefinibili. Nel 1960, provata dai problemi sentimentali avuti (e che avrà fino alla fine) con Bellmer, ha la sua prima crisi allucinatoria e deve essere internata. Trascorrerà gran parte degli ultimi dieci anni della sua vita in ospedali psichiatrici. Nonostante i lunghi periodi di depressione continua a disegnare e a scrivere (come *L’uomo nel gelsomino*), ma si toglierà la vita nel 1970.



CARTOGRAFIE MENTALI

Dong-Hyun KIM
1993, Seoul, Corea del Sud
p. 144

Ispirato dai numerosi viaggi fatti da bambino con suo padre per tutto il paese, Dong-Hyun Kim disegna mappe, reti ferroviarie e metropolitane. Descrive dettagliatamente treni e stazioni su dei quaderni, mescolando nomi di luoghi e personaggi esistenti e di fantasia. Questo miscuglio di realtà e immaginazione conferisce al suo lavoro una buona dose di humour. Attualmente, Kim lavora come assistente bibliotecario in un liceo e dedica tutto il suo tempo libero al disegno. Dal 2011 ha raggiunto il laboratorio creativo Raw+side.

Joseph LAMBERT
1950, Grand-Halleux, Belgio
p. 133-134

Joseph Lambert è nato in un paesino delle Ardenne, in Belgio. Per anni prende ogni giorno l’autobus per andare a lavorare in un laboratorio dove si dedica principalmente alla lavorazione del legno, realizzando mobili colorati. Quando nel 2005 entra a far parte de La “S” Grand Atelier, il suo centro di interesse si sposta: comincia così un lavoro grafico simile alla scrittura. Passa le sue giornate a lavorare a maglia le “parole”, segni che soltanto lui è in grado di capire e che si ammagliano, per l’appunto, formando una frase visiva, la quale a sua volta forma uno strato, quasi fosse uno strato geologico nell’argilla del testo, come se il paesaggio misurasse se stesso mentre si avvolge nel proprio tortiglione. Testo, tessitura, tessuto, maglia di segni.

Pascal LEYDER
1988, Bastogne, Belgio
p. 142-143

Pascal Leyder frequenta La “S” Grand Atelier dal 2008. Sebbene abbia la propria produzione artistica, partecipa regolarmente anche ad altre attività, come i concerti del gruppo “The Choolers”, durante i quali disegna dal vivo; ha anche ideato la copertina del loro album. Ha inoltre preso parte ai progetti collettivi “Army Secrète” e “Ave Luia”, che sono sfociati in mostre.

I disegni di Leyder sono degli inviti al viaggio. Traendo ispirazione da vecchie carte geografiche e da elementi della vita quotidiana, crea opere ricche di dettagli, paragonabili al fumetto e all’estetica punk.

Dwight MACKINTOSH
1906–1999, Hayword, California, Stati Uniti
p. 131

Affetto da deficienza mentale a causa di una lesione cerebrale postnatale, Dwight Mackintosh viene internato per la prima volta all’età di sedici anni e trascorre tutta la sua vita tra istituti e centri psichiatrici. Nel 1978 i medici si convincono che una vita lontana dagli istituti potrebbe giovargli e lo mandano al Creative Growth Art Center di Oakland, un luogo d’accoglienza che contribuisce alla nascita di una personalità artistica oggi considerata come una delle più rilevanti. Il corpo umano, i veicoli a motore e gli animali sono alcuni dei temi ricorrenti nell’opera di Mackintosh, così come i suoi “boysses” – gruppi di ragazzi nudi con le guance rosse, i capelli lunghi, e i peni in erezione. I contorni sono sempre raddoppiati e moltiplicati. I suoi disegni sono spesso accompagnati da scritte indecifrabili.

Iwona MYSERA
1983, Polonia
p. 140-141

Iwona Mysera non ha mai imparato a leggere e a scrivere. Così ha inventato una lingua tutta sua. Scrive di nascosto migliaia di lettere e pagine di testo utilizzando ogni tipo di supporto. Dopo di che, una volta terminate, spesso le distrugge. Sembra avere una preferenza per agende, ritagli di giornale e mappe, forse per appropriarsi del mondo. La sua scrittura somiglia a uno spartito musicale, o addirittura alla rappresentazione grafica di un’elettroencefalografia.

Koji NISHIOKA
1970, Osaka, Giappone
p. 135

Koji Nishioka frequenta l’atelier Corners di Osaka dal 2015. Sebbene abbia iniziato a disegnare solo nel 2004, si interessa fin dall’infanzia alla scrittura e ai segni, che ricopia sul retro di opuscoli pubblicitari o su quaderni di scuola. Appassionato di musica, suona il pianoforte e, negli anni 2010, comincia a trascrivere spartiti musicali, trasformando i pentagrammi in navi che risuonano con la musica e ottenendo così una resa visiva degli effetti sonori.

Marco RAUGEI
1958-2003, Firenze, Italia
p. 133

Di estrazione operaia, Marco Raugei frequenta la scuola per cinque anni, ma, giudicato disadattato, viene inserito in diversi istituti medico-pedagogici. A partire dal 1986 frequenta il centro La Tinaia di Firenze, dove dopo due anni inizia a disegnare. Mentre disegna parla ininterrottamente, cantilenando frasi spesso incomprensibili e alternando varie voci. Il suo stile grafico è essenzialmente caratterizzato da motivi ripetuti con grande regolarità. Disegna solo oggetti o figure della vita quotidiana e si ferma solo quando ha riempito del tutto il foglio.

Harald STOFFERS
1961, Amburgo, Repubblica Federale di Germania (attuale Germania)
p. 138-139

Affetto da gravi disturbi mentali fin dall’infanzia, Harald Stoffers viene ricoverato in un istituto psichiatrico all’età di ventidue anni. Qui comincia a scrivere semplici parole su piccoli pezzi di carta che poi distribuisce. Con il tempo, il suo lavoro evolve: inizia a scrivere lettere molto più lunghe indirizzate alla sua “cara madre” [“Liebe Mutti”], il cui testo è posto/disposto su linee meticolosamente disegnate, simili a pentagrammi musicali. I formati delle sue opere sono estremamente variabili, alcune raggiungono i 6 metri.

Carlo ZINELLI
1916, San Giovanni Lupatoto, Italia
–1974, Verona, Italia
p. 136-137

Sesto figlio di un falegname, Carlo Zinelli perde la madre quando ha appena due anni. Il padre lo manda a lavorare in una fattoria lontano dalla famiglia. A diciotto anni diventa apprendista macellaio e sviluppa una passione per la musica e il disegno. Partito in guerra, non riesce a sopportare lo shock. In preda a deliri di persecuzione e allucinazioni, nel 1947 viene internato nell’ospedale psichiatrico San Giacomo alla Tomba di Verona.

È proprio lì che, dieci anni dopo, lo scultore scozzese Michael Noble e il professor Mario Marini avviano l’esperimento di un laboratorio di espressione grafica. L’esistenza di Zinelli è ormai legata a questo laboratorio: nell’arco di quattordici anni realizza quasi tremila disegni, che, a partire dal 1964, integra con elementi scritti. La sua opera, come anche la sua vita, è organizzata intorno al numero quattro: gira quattro volte la chiave nella toppa, ripete quattro volte la stessa parola, e i corpi dei suoi personaggi riportano sistematicamente quattro fori. Disorientato dal trasferimento presso l’ospedale di Marzana nel 1969, Zinelli comincerà a dipingere solo occasionalmente.

EPOPEE CELESTI
Art Brut nella collezione Decharme

Cet ouvrage est publié à l'occasion
de l'exposition *Épopées célestes /
art brut dans la collection*

Decharme organisée par
l'Académie de France à Rome –
Villa Médicis et abcd/Système B,
du 29 février au 19 mai 2024.

Questo volume è stato pubblicato
in occasione della mostra *Epopée
celesti / art brut nella collezione*

Decharme organizzata
dall'Accademia di Francia a Roma
– Villa Medici e abcd/Système B,
dal 29 febbraio al 19 maggio 2024.

Commissaires / a cura di
Caroline Courrioux
Bruno Decharme
Barbara Safarova
Sam Stourdzé

Auteurs / autori
Texte historique / testo storico
Gustavo Giacosa
Textes d'introduction de chaque
chapitre / testi introduttivi dei
capitoli
Barbara Safarova

Direction éditoriale / direzione
editoriale
Bruno Decharme

Correction et réécriture / editing
Juliette Solvès

Conception graphique /
progetto grafico
Syndicat, François Havegeer
et Sacha Léopold

Édition / editore
— Éditions Empire
9 passage Duhesme 75018 Paris
www.e-m-p-i-r-e.eu
— Académie de France à Rome –
Villa Médicis
— abcd/Système B

Distribution / distribuzione
Les Presses du réel, Idea Books

Impression / stampa
Standart Impresa,
Vilnius, Lituanie

Crédits photographiques /
crediti fotografici
César Decharme

Dépôt légal / deposito legale
Mars 2024

ACADÉMIE DE FRANCE
À ROME – VILLA MÉDICIS

Directeur / direttore
Sam Stourdzé

Secrétaire général /
segretario generale
Simon Garcia

Production / produzione
Caroline Courrioux
et Léa Chazot

Éditions / edizioni
Cecilia Trombadori

Communication /
comunicazione
Aurélie Padovan
avec Anne Chênerie

Publics / accoglienza pubblico
Louis Sandor

Traductions / traduzioni
Francesca Bononi



ISBN : 979-10-95991-36-6
28 €