

Pour le 15^e anniversaire de sa galerie, Christian Berst réalise son rêve : jeter un pont entre art brut et art contemporain. Il ouvre un second espace, face au premier, appelé The Bridge. La programmation sera confiée à des commissaires extérieurs. Le premier, Phillip March Jones, propose *Mark My Words*, pour vraiment attirer notre attention sur ce sujet (17 octobre - 21 novembre 2020).

CHRISTIAN BERST DIALOGUES AVEC L'ART BRUT

interview par Catherine Millet

Tes débuts... J'ai commencé par trouver mon bonheur chez les grands inspirés, les fous littéraires, Lautréamont, Nerval, Rimbaud. Un jour, dans une librairie, je tombe sur un ouvrage consacré à Adolf Wölfli. Puis je découvre *les Fous littéraires*, l'anthologie d'André Blavier. M'intéressant à Wölfli, je me souviens que j'ai lu Dubuffet, notamment *les Prospectus*, avec tous ses textes sur l'art brut réunis dans ce volume paru chez Gallimard. J'ai eu très vite le sentiment d'un hiatus entre ce que je lisais et l'œuvre de Wölfli. Dubuffet parlait de l'affranchissement des canons aca-

démiques et de la culture dominante, décrivant une forme de rousseauïsme artistique qui me paraissait en contradiction avec la complexité et la sophistication de beaucoup de productions brutes que je découvais alors. J'ai commencé à fréquenter les gens qui s'étaient intéressés à ce sujet avant moi, mais plus j'avancais et plus je rencontrais de problèmes avec le milieu de l'art brut. Je commençais à remettre en cause un certain nombre des dogmes de Dubuffet. De façon immodeste, je dirais que ma conception était un peu plus généreuse que celle de ces spé-

cialistes. J'avais envie que d'autres s'emparent du sujet plutôt que de rester dans un cercle qui définissait l'art brut en opposition à l'art contemporain. Or j'ai toujours détesté, en art comme en politique, les visions binaires. Je suis partisan de la nuance, des idées connexes qui parfois se chevauchent, qui s'entrelacent. La création de la galerie est le résultat d'un concours de circonstances. Il y a seize ans, comme j'avais travaillé dans l'édition, j'ai décidé de créer ma propre maison et pour ce faire, j'ai pris un local en rez-de-chaussée sur rue, près de la Bastille (1). Mon entourage, qui en avait marre de m'entendre parler continuellement de Mésopotamie ancienne, parce que genèse de notre civilisation, et d'art brut, peut-être pour des raisons proches, m'a encouragé à y faire des expositions. Nous avons créé une association. Au début, je n'avais pas tellement le temps de m'en occuper. Puis les deux personnes les plus actives sont parties. Un public était venu qui dépassait nos espérances : soit quelqu'un se chargeait de poursuivre, soit il fallait arrêter. Alors, j'ai improvisé. Je ne fréquentais pas le milieu de l'art, je ne savais pas comment fonctionnait une galerie, je n'avais pas d'argent. J'ai appris sur le tas.

Les premières difficultés ? Le dogmatisme de certains tenants d'une ligne ségrégationniste dans l'art brut. Malheureusement, j'ai rencontré la même chose dans le milieu de l'art contemporain. Pour celui-ci, l'art brut,



Christian Berst. Novembre 2019.
(Ph. Saywho, Jean Picon)



The Bridge et la galerie Christian Berst art brut, Paris

c'était l'affaire de Dubuffet et de quelques réactionnaires opposés à l'art des « élites ». C'était compliqué d'expliquer que je cherchais une troisième voie, celle du dialogue et de l'approfondissement réciproque.

RÔLE DES COLLECTIONNEURS

Les choses commencent à bouger... Des expositions ont eu lieu dans un passé antérieur à mon histoire mais qui, à mon grand étonnement, n'ont pas été suivies d'effets. Par exemple, le travail formidable de Harald Szeemann, en 1972, à la Documenta de Cassel, autour de la notion de « mythologies individuelles ». À la Kunsthalle de Berne, il avait aussi montré la collection de Hans Prinzhorn (2). En 1978 s'est tenue, au musée d'art moderne de la Ville de Paris, l'exposition *les Singuliers de l'art*, mais la sélection débordait du cadre de l'art brut et incluait de simples pratiques autodidactes. Elle était plus représentative de ce que les anglo-saxons appellent *l'outsider art*, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas de l'art contemporain. Je reproche d'ailleurs à cette conception de fonctionner avec le même binarisme. On ne peut pas mettre un autodidacte qui a une pratique « professionnaliste » sur le même plan qu'Adolf Wölfli. Personnellement, j'ai vu les choses évoluer quand la proportion de collectionneurs exclusivement d'art brut, parmi ceux qui fréquentaient ma galerie, a diminué par rapport à ceux qui venaient d'autres sphères, notamment de l'art contemporain. Sans vouloir les flatter, mes collectionneurs se distinguent par leur culture. Ce sont des gens qui s'intéressent à

la philosophie, à la littérature. Certains collectionnent également l'art moderne ou les arts premiers. En revanche, dans les institutions, ça bouge très peu, si on excepte le cas épisodique d'œuvres que j'ai pu défendre et qui ont été acquises par des institutions en France – je ne parle pas du MoMA, plus volontariste dans ce domaine, même si la grande exposition qui montrerait ce champ en tant que tel n'a pas encore eu lieu. Toutefois, les choses vont s'accélérer, car on voit que Christie's organise une vente annuelle d'art brut où les prix battent des records. Hélas, une fois de plus, c'est le marché qui va dicter le tempo aux musées.

Heureusement, une jeune génération de commissaires et d'historiens de l'art est en train d'arriver, qui d'elle-même s'intéresse à l'art brut, puisque celui-ci est quasi absent des cursus universitaires où il y a une incurie criante.

Mais peut-on écrire une histoire de l'art brut? Faisons un parallèle avec l'art premier, essentiellement cultuel, dont les artistes étaient anonymes : l'histoire de l'art a réussi à les incorporer. Il y a une histoire de l'art africain qui examine une évolution dans les formes et les modes de représentation. L'équivalent existe dans le domaine de l'art brut. Il y a cet exemple encore peu connu d'un artiste brut, moine à la cour papale d'Avignon, Opicinus de Canistris (3), dont l'œuvre visionnaire et hors-normes s'inscrit pourtant dans la culture et dans un catalogue de formes qui sont celles de son époque, le 14^e siècle. La maison Victor-Hugo a montré des collections asilaires du

19^e siècle où l'on pouvait presque dater les œuvres individuellement. L'art brut peut-il être pensé en regard du continuum de l'histoire de l'art ? Je n'ai pas de réponse définitive, mais je pense qu'on devrait au moins se poser la question.

Un projet pour The Bridge est celui d'une curatrice japonaise qui va montrer un des artistes déjà présent dans mon exposition sur l'art brut au Japon, Ukaï, en dialogue avec des œuvres traditionnelles *ukiyo-e* du 17^e siècle (4). La soustraction à toute culture, si l'on y réfléchit, est juste impossible. Quelqu'un qui a la faculté de s'exprimer avec le génie créatif d'un artiste brut a une culture d'une richesse que la plupart des personnes « normales » n'ont pas.

Faut-il alors encore parler d'art brut ? La plupart de ceux qui ont fonction de conserver et de transmettre l'art au plus grand nombre ont été incapables de faire ce travail avec l'art brut. Même si l'on enlève le qualificatif de brut, tout en leur signalant que quelque chose de particulier est là qui mérite attention, je crains qu'ils ne soient pas davantage capables de changer de paradigme. Donc réinscrire l'art brut dans l'histoire de l'art, mais en pensant ses spécificités.

Certes, les artistes de l'art brut ne cherchent pas le dialogue avec leurs prédecesseurs, leurs pairs, mais ce ne sont pas non plus des amateurs. Leur pratique renvoie à la genèse de la pulsion créatrice, qui est une façon de répondre à la question de sa place dans le monde ; elle peut paraître délirante, mais en

fait, elle est une quête d'harmonie, un essai pour rendre le monde habitable. La différence notable est la suivante : les artistes qui interagissent avec le monde sont dans le dialogue, l'échange, l'extime. C'est beaucoup moins le cas, voire pas du tout, des artistes dont je m'occupe, pour qui l'« autre » est intime. Si la reconnaissance arrive fortuitement, je ne dis pas qu'ils ne l'acceptent pas comme une bénédiction, a fortiori parce qu'ils se sont toujours sentis à l'écart. Ceci dit, une œuvre d'art brut peut sembler ne s'adresser qu'à celui qui l'a créée, alors qu'en fait, en prenant une forme ostensible, elle s'expose à être reçue par un autre extime. Selon les cas, c'est plus ou moins manifeste.

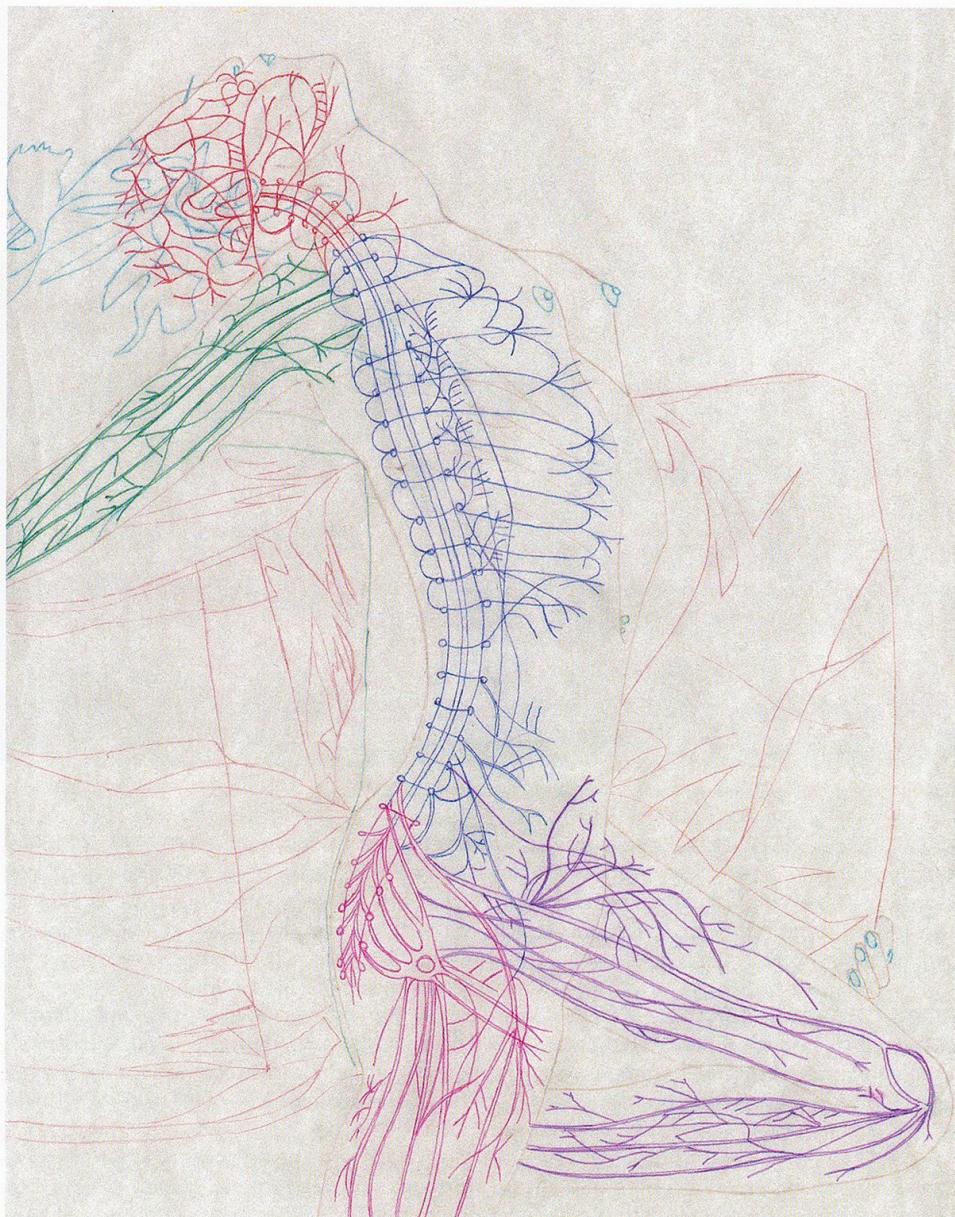
L'ESSENCE DE L'ART

Reste la notion d'altérité. La notion d'art des fous est une caricature d'une autre époque. L'altérité est là, certes, elle est même parfois affublée d'un diagnostic, que je ne passe pas sous silence car je refuse ce tabou. En revanche, sans pathologiser à l'excès, il faut tout de même reconnaître que, si l'altérité est un terreau pour tous les artistes, il est potentiellement plus fertile chez ceux dont je m'occupe.

Le soir du vernissage de Zdeněk Košek (5), une amie m'a dit : c'est terriblement beau. Je lui ai répondu : tu as raison, c'est un peu comme une crucifixion du Quattrocento, terriblement beau à regarder et terriblement difficile à vivre. Košek a fabriqué de la lumière à partir d'une situation que je ne souhaite à personne : se sentir investi de la charge de sauver l'humanité ! Quelle responsabilité, quel poids, quelle souffrance ! Pareillement, il faut se rappeler que le grand œuvre de Wölfli est accompli dans la cellule d'un asile et a permis à ce garçon vacher de s'en évader, en imaginant un monde qui le dépasse, et nous dépasse.

Mais l'altérité n'est pas forcément subie, si l'on prend pour exemple les spirites qui créaient dans un état de conscience modifiée. Ainsi, le graveur Desmoulin qui, au cours de telles séances en 1901, devenait le sismographe de forces occultes, balayant tout académisme.

L'altérité sociale et l'altérité mentale sont de puissants aimants qui attirent la création, et les franchissements et les dérèglements qu'on observe dans le champ de l'art brut sont souvent prodigieux. Les artistes et les intellectuels l'ont saisi d'emblée. Klee qualifiait l'art brut de « sublime » et Nietzsche tançait les normopathes en rappelant que « ceux qu'on a vu danser ont été pris pour des fous par ceux qui n'entendaient pas la musique ». En fait, l'art brut peut être vu comme la métaphore de l'insularité profonde de chaque individu. Le grand paradoxe, le miracle presque, est qu'il a la faculté de révéler une part enfouie en chacun de nous. Et ce, alors qu'il ne nous était pas expressément destiné.



Quel est le projet de The Bridge ? L'espace est dédié à des dialogues entre l'art brut et d'autres catégories de l'art. C'est un lieu de pollinisation. Ce dialogue devrait nous aider à poser la vraie question de ce qu'est une œuvre d'art. Ou de ce qu'elle devrait être. Pourquoi certaines paraissent si proches alors que les mécanismes qui les sous-tendent sont si différents. Quand j'ai fait l'exposition de Dan Miller, j'avais demandé à Richard Leeman d'écrire la préface parce qu'il est un spécialiste de Cy Twombly. Certaines œuvres de Twombly évoquent les œuvres de Dan Miller, mais les processus qui ont conduit à ces œuvres sont diamétralement opposés. D'un côté, un artiste, enfermé dans son altérité, a besoin d'articuler son langage pour interagir avec le monde ; de l'autre, un artiste « de métier » déconstruit le sien délibérément. Pourtant, il y a un point de rencontre. Que nous apprend-t-il ? On touche là à l'essence de l'art. ■

Carlos Augusto Giraldo. « Sans titre », c. 2015. Encre sur papier /ink on paper. 28 x 21.6 cm.
(Pour toutes les œuvres, Court. galerie Christian Berst art brut)

(1) À noter que la galerie Christian Berst a une importante activité éditoriale pour laquelle elle a reçu en 2019 le prix du Filaf.

(2) Hans Prinzhorn (1886-1933), psychiatre allemand parmi les premiers collectionneurs de l'art brut. Des œuvres de sa collection ont figuré dans l'exposition de l'art dégénéré (1937) aux côtés d'œuvres d'art moderne.

(3) Sylvain Piron, *Dialectique du monstre. Enquête sur Opi-cino de Canistris*, Zones sensibles, 2015.

(4) Courant artistique japonais de l'époque Edo (1603-1868), qui privilégie la représentation gravée du « monde flottant » de la nuit, prostitution, jeu et théâtre.

(5) Zdeněk Košek, exposition à la galerie Ch. Berst, 3 sept.-10 oct. 2020.

DIALOGUES WITH ART BRUT

On the 15th anniversary of his gallery, Christian Berst's dream has come true: to build a bridge between Art Brut and contemporary art. Opposite the first space, he is opening a second one called The Bridge. The programming will be entrusted to external curators. The first one, Phillip March Jones, offers *Mark My Words* to really draw our attention to this subject (17 October-21 November, 2020).

Your beginnings... I started out by delighting in the great inspired ones, the literary madmen, Lautréamont, Nerval, Rimbaud. One day, in a bookshop, I came across a book about Adolf Wölfli. Then I discovered *les Fous littéraires* (Literary Madmen), André Blavier's anthology. Taking an interest in Wölfli, I remember reading Dubuffet, in particular the *Prospectus* with all his texts on Art Brut gathered in this volume published by Gallimard. I very soon had the feeling of a gap between what I was reading and Wölfli's work. Dubuffet was talking about emancipation from the academic canons and the dominant culture, describing a form of artistic Rousseauism that seemed to me to contradict the complexity and sophistication of many of the brut productions I was discovering at the time.

I began to frequent people who had become interested in this subject before me, but the further I went the more I found problems with the Art Brut milieu. I began to question a number of Dubuffet's dogmas. Immensely, I would say that my conception was a little more generous than that of these specialists. I wanted others to take hold of the subject rather than remain in a circle that defined Art Brut in opposition to contemporary art. But I have always hated binary visions, in art and in politics alike. I'm a proponent of nuance, of related ideas that sometimes overlap and intertwine.

The creation of the gallery is the result of a combination of circumstances. Sixteen years ago, as I had worked in publishing, I decided to create my own publishing house and to do so I took a ground-floor space looking onto the street, near Bastille (1). My entourage, who were fed up with hearing me continually talk about ancient Mesopotamia, because of the genesis of our civilisation, and about Art Brut, perhaps for reasons close to my own, encouraged me to hold exhibitions there. We created an association.

At first I didn't have much time to take care of it, but then it turned out that the two most active people left. An audience had come that exceeded our expectations, and so either someone had to take over or we had to stop. So I improvised. I didn't frequent the art world, I didn't know how a gallery worked, I didn't have any money. I learned on the job.

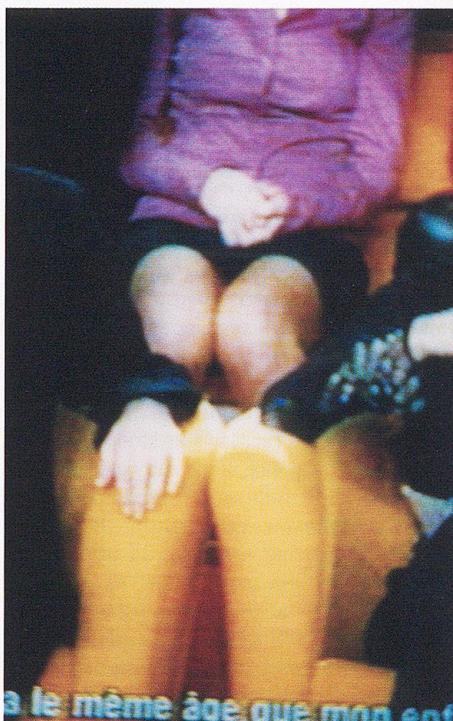
The first difficulties? The dogmatism of some advocates of a segregationist line in Art Brut. Unfortunately, I encountered the same thing in the contemporary art world. For the latter, Art Brut was the business of Dubuffet and a few reactionaries opposed to the art of the "elites". It was complicated to explain that I was looking for a third way, that of dialogue and reciprocal enhancement.

ROLE OF COLLECTORS

Things are starting to shift... Exhibitions were held in a past that predates my story, but to my astonishment they weren't followed up: for example, Harald Szeemann's wonderful work in 1972 at the Documenta in Kassel on the notion of "individual mythologies". At the Kunsthalle in Bern he had also shown the collection of Hans Prinzhorn (2). In 1978 the exhibition *les Singuliers de l'Art* [The Singulars of Art] was held at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris, but the se-

lection went beyond the realm of Art Brut, and included simple self-taught practices. It was more representative of what the Anglo-Saxons call Outsider Art, that is to say everything that isn't contemporary art, and indeed I reproach this concept for operating with the same binarism. You can't put a self-taught artist who has a "professionalizing" practice on the same level as Adolf Wölfli. Personally, I saw things evolve when the proportion of collectors of Art Brut exclusively, among those who frequented my gallery, decreased compared to those who came from other spheres, especially contemporary art. Without wishing to flatter them, my collectors are distinguished by their culture. They are people who are interested in philosophy, literature, some of them also collecting modern or primitive art. On the other hand, in the institutions, very little is changing, except for the occasional case of works that I have been able to defend and that have been acquired by institutions in France—I'm not talking about MoMA, which is more proactive in the field, even if the major exhibition that would show this field as such has yet to take place. Nonetheless, things are going to speed up because we are seeing that Christie's has an annual sale of Art Brut, where the artists featured set records. Alas, once again it's the market that will dictate the tempo for the museums. Fortunately, a young generation of curators and art historians is emerging, who are taking an interest in Art Brut of their own accord, since it is almost absent from university curricula, where there is a glaring neglect.

But is it possible to write a history of Art Brut? Let's draw a parallel with primitive art, essentially cultural, whose artists were anonymous: well, art history has managed to incorporate them. There is a history of African art that examines an evolution in forms and modes of representation. The equivalent exists in the field of Art Brut. There is the as yet little-known example of an Art Brut artist, a monk at the papal court of Avignon, Opicianus de Canistris (3). We can see how this visionary, non-standard work is nevertheless part of the culture and part of the catalogue of forms that were those of his time, the 14th century. The Maison Victor Hugo showed asylum collections from the 19th century



Le Fétiéchiste. « Sans titre », 2003. Tirage photographique d'époque/period photographic print. 15 x 10 cm



Jorge Alberto Cadi. «El Buzo». Vue de l'exposition/exhibition view galerie Christian Berst art brut, Paris. 2019

where one could almost date the works individually. Can Art Brut be thought of in relation to the continuum of art history? I don't have a definitive answer, but I think we should at least ask the question.

One project for The Bridge is a Japanese curator who will show one of the artists already present in my exhibition on Art Brut in Japan, *Ukaï*, in dialogue with traditional Ukiyo-e works from the 17th century (4). Subtraction from any culture, if you think about it, is just impossible. Someone who has the ability to express themselves with the creative genius of an Art Brut artist in the rough has a culture of a richness that most "normal" people don't have.

Should we then still talk about Art Brut?
Most of those whose task it is to preserve and transmit art to the greatest number of people have been unable to do this work with Art Brut. Even if one removes the qualifier "Brut", while pointing out to them that there is something special there that deserves attention, I fear that they aren't any more capable of changing paradigm. So, re-inscribing Art Brut in the history of art, but thinking about its specificities.

It is true that Art Brut artists don't seek dialogue with their predecessors, their peers, but they aren't amateurs either. Their practice refers to the genesis of the creative impulse, which is a way of answering the question of one's place in the world; it may seem over the top, but in fact it is a quest for harmony, an attempt to make the world habitable. The notable difference is this: artists

who interact with the world are in dialogue, exchange, extimacy. This is much less the case, if at all, of the artists I take care of, for whom the other is intimate. If recognition comes by chance, I'm not saying that they don't accept it as a blessing, a fortiori because they have always felt left out. That said, a work of Art Brut may seem to be addressed only to the one who created it, when in fact, by taking an ostensible form, it exposes itself to being received by another extimacy. Depending on the case, this is more or less apparent.

THE ESSENCE OF ART

There remains the notion of otherness. The notion of the art of the insane is a caricature of another era. Otherness is there, certainly, it's even sometimes affixed to a diagnosis, which I don't gloss over because I reject this taboo. On the other hand, without pathologising to excess, we must nevertheless recognise that if otherness is a breeding ground for all artists, it is potentially more fertile in those I work with.

On the evening of the opening of the Zdeněk Košek exhibition (5) a friend said to me: it's terribly beautiful. I replied: you're right, it's a bit like a Quattrocento crucifixion, terribly beautiful to look at and terribly difficult to live with. Košek has made light from a situation that I wish upon nobody else: to feel invested with the burden of saving humanity! What a responsibility, what a burden, what suffering! Likewise, we must remember that Wölfl's great work was accomplished in the cell of an asylum, and allowed this cowherd

boy to escape from it, imagining a world beyond him and beyond us.

But otherness is not necessarily endured, if we take as an example the spiritualists who created in a modified state of consciousness, for example: thus the engraver Desmoulin who, during such sessions in 1901, became the seismograph of occult forces, sweeping away all academicism.

Social otherness and mental otherness are powerful magnets that attract creation, and the breakthroughs and upheavals observed in the field of Art Brut are often prodigious. Artists and intellectuals have grasped this from the outset. Klee described Art Brut as "sublime", and Nietzsche stung the Normopathes by reminding them that "those we saw dancing were taken for madmen by those who did not hear the music". In fact, Art Brut can be seen as a metaphor for the profound insularity of each individual. The great paradox, the miracle, almost, is that it has the power to reveal a part buried in each of us; and this, even though it wasn't expressly intended for us.

What's the project of The Bridge? The space is dedicated to dialogues between Art Brut and other categories of art. It is a place of pollination. This dialogue should help us to ask the real question of what a work of art is; or what it should be. Why do some seem so similar when the mechanisms behind them are so different? When I put on Dan Miller's exhibition, I asked Richard Leeman to write the preface because he is a specialist on Cy Twombly. Some of Twombly's works are reminiscent of Dan Miller's, but the processes that led to these works are diametrically opposed. On the one hand, an artist, trapped in his otherness, needs to articulate his language to interact with the world; on the other hand, a "professional" artist deliberately deconstructs his own. Yet there is a meeting point. What does it teach us? Here we touch upon the essence of art. ■

Translation: Chloé Baker

(1) It should be noted that the Christian Berst gallery has an important editorial activity, for which it was awarded Filaf Award in 2019.

(2) Hans Prinzhorn (1886-1933), a German psychiatrist who built up one of the first collections of Art Brut. Works from his collection were exhibited in the exhibition of degenerate art (1937) alongside modern works of art.

(3) Sylvain Piron, *Dialectique du monstre. Enquête sur Opicino de Canistris, Zones sensibles*, 2015.

(4) Japanese artistic movement of the Edo period (1603-1868), favoring the engraved representation of the "floating world" of the night—prostitution, gambling, theater.

(5) Zdeněk Košek, exhibition at the Christian Berst Gallery, 3 Sept.-10 Oct. 2020.