Hoffman, Jens. *Inside to Outside to Inside*, Mousse Magazine, no 54, June, 2016, print, pg. 94-101

MOUSSE

INSIDE TO OUTSIDE TO INSIDE

BY JENS HOFFMANN

What provokes sudden and unexpected advancements in art history? In this essay, Jens Hoffmann focuses on the long-established—but rarely recognized—interest in outsider art and the related trend of artists consciously appropriating outsider aesthetics: a resistance to established categories Harald Szeemann called "individual mythologies."

The German philosopher Walter Benjamin famously remarked, "All decisive blows are struck left-handed." Using a boxing metaphor, Benjamin was observing that change and progress most often do not come from the place we expect: not from the right and not from the center, but from an angle that is unanticipated and surprising. Looking at the history of art, one might wonder what those left-handed blows were, precisely—what moves were decisive in helping that history move in new directions.

The 20th century seems filled with left hooks: Surrealism and Dada inflicted major damage on the jawlines of traditional art. Situationism and Fluxus were certainly startling punches as well. What about the inclusion of certain political and theoretical ideas into the discussion around art and its history, such as feminism, gender politics, and postcolonialism? All were sudden and considerable blows causing significant shifts that helped unmask the canon of art as largely chauvinistic, authoritative, and ideologically biased. They all qualify as left hooks to the ribcage of established and normative ways of looking at and thinking about art.

So, where do we go next? What might be further sources of surprise and disruption in our contemporary moment, when seemingly anything and everything is accepted, even expected? An interesting tendency that has loomed at the edges of the art world for many years, but that has yet not found many friends within traditional museum circles, is the integration and full recognition of so-called outsider art, art brut, self-taught art, or whatever term one prefers for art made by people who do not arrive through the standard career channels of the art world with its particular lineages, skills, and pedigrees for the creation of art history. Sure, there has been a fascination with outsider art for decades, but it has been taking place in its own parallel niche and has never been fully accepted. The most notable instance of outsider art approaching recognition by the establishment was when the French artist Jean Dubuffet, from his vantage point at the middle of the 20th century, looked toward art made by the insane, by prisoners, by children, and by self-taught artists with no academic training in an attempt to disrupt the art world, which had managed to assimilate and tame even the most radical artistic tendencies up to that time. Art Brut (Raw Art), as Dubuffet called it, was the solution he proposed, as it was immune to conforming influences. The artists making it literally could not be integrated or pacified.

For as long as the canon of art has existed, it has been under pressure, and over the last two decades, canonization as we knew it has come to a halt. The presence in museums and international largescale exhibitions of artworks made outside the North American and Western European axes, often by marginalized groups or individuals who do not have access to elite galleries to establish their credibility, have forever changed the long-established conservative lineage of art history. It seems to me that the addition of so-called outsider art to the exhibition schedules and collections of major art institutions is the next step in breaking apart the old standards, norms, and rules.

One of the most noteworthy moves in this direction in recent years was Massimiliano Gioni's 55th Venice Biennale in 2013. Entitled *The Encyclopedic Palace*, it featured many artists who had not previously exhibited in the mainstream art world. The title was inspired by the Italian American artist Marino Auriti's utopian conception of a 136-story library meant to house all of human knowledge, from the dawn of history to the present day. *The Encyclopedic Palace* was about exploring the imaginative powers of the mind, humanity's compulsion to compartmentalize and qualify knowledge, especially in the face of today's information overload, and confrontations with the meaninglessness of existence. The exhibition opened with a presentation of Carl Jung's *Red Book*, which features illustrations and textual accounts of the psychologist's inner explorations and visions. Thus, from its outset, the show focused on the nature of creativity and the discovery of inner worlds, including those of so-called outsiders.

Simultaneously with the integration of outsider art in mainstream exhibitions, another trend seems to have emerged in which inside and outside merge in various ways: either via artists who move freely between the two (less and less clearly defined) spheres, or artists

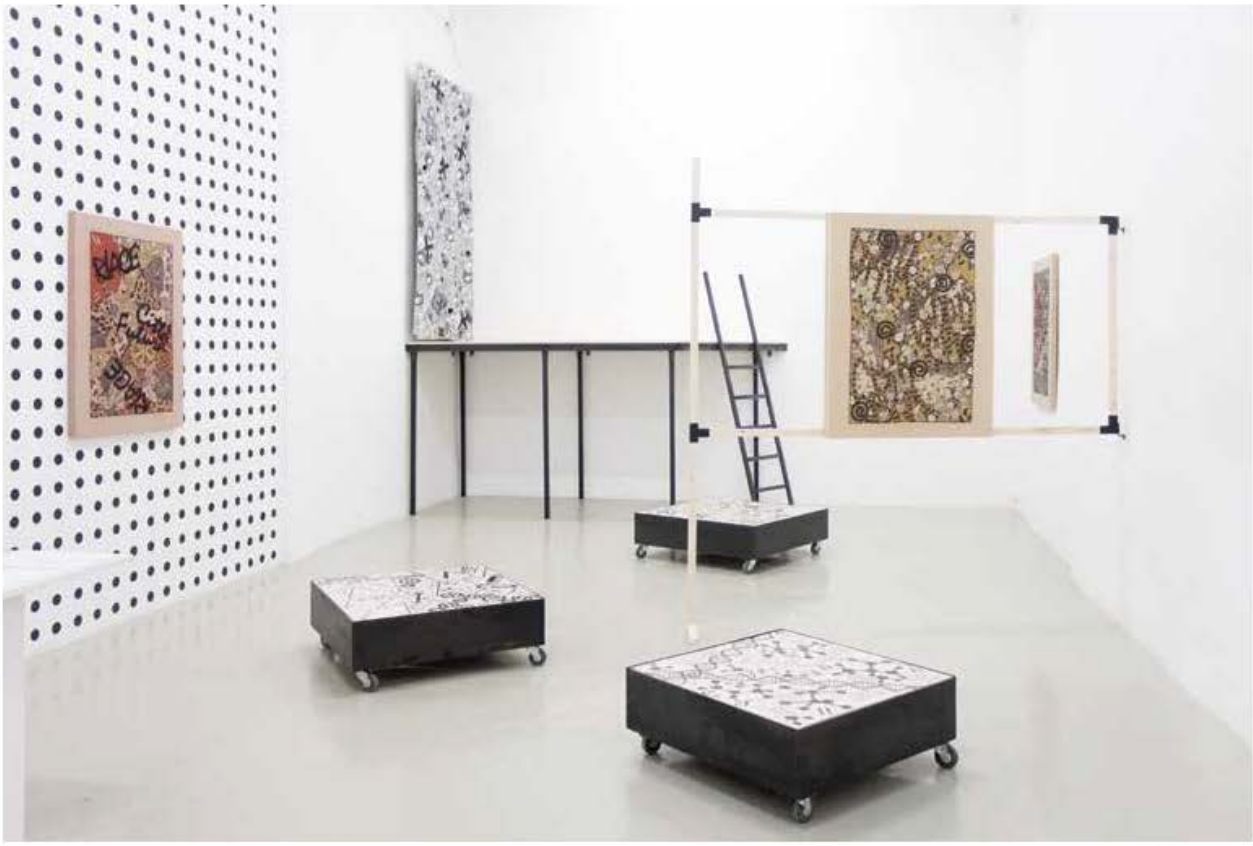
CALLICOONFINEARTS.COM

INFO@CALLICOONFINEARTS.COM

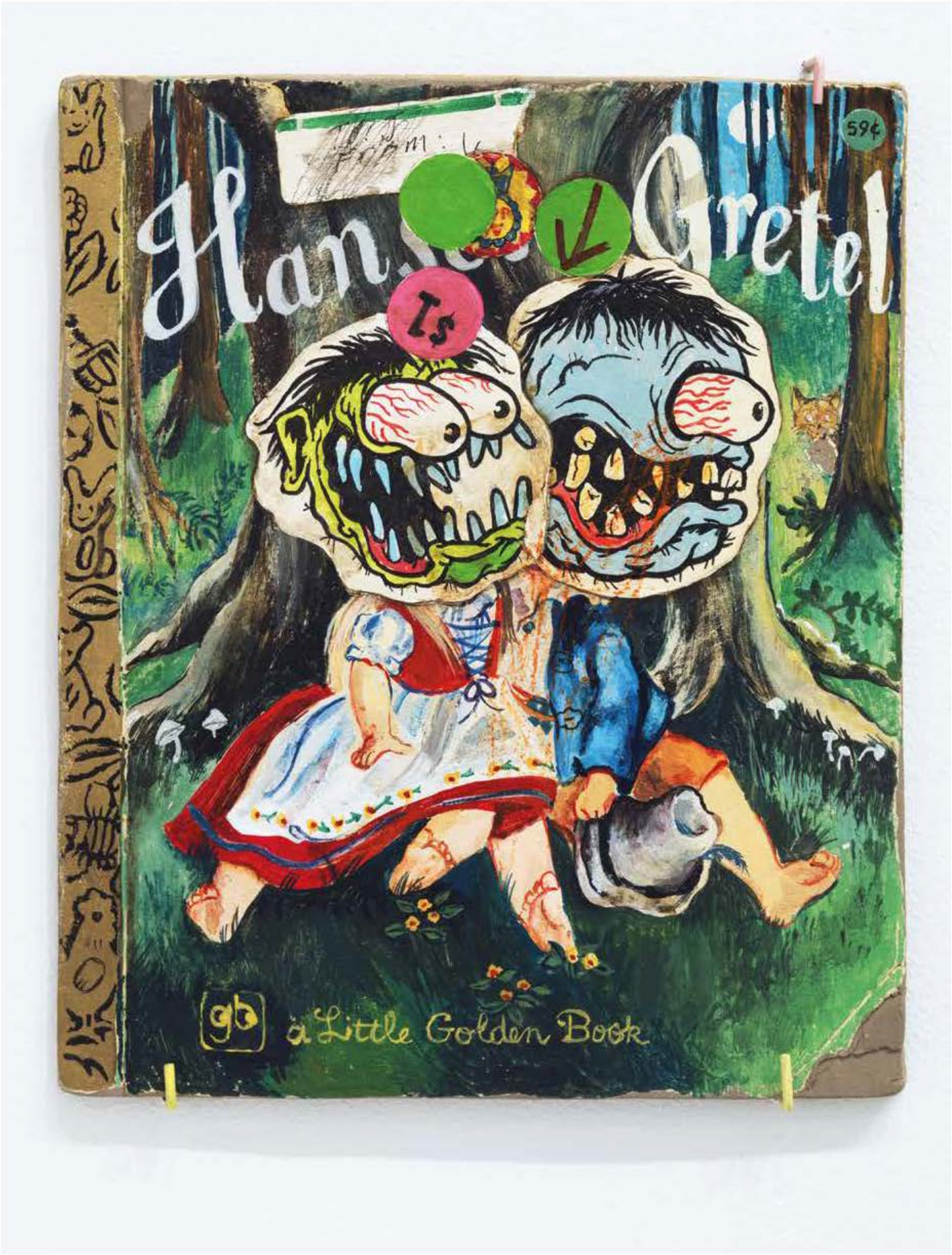
212.219.0326

Above, from left to right - Nicholas Buffon, *Lamp Post*, 2014; *510 W. Franklin St.*, 2014. Courtesy: Freddy Gallery, Baltimore
Below, from left to right - Nicholas Buffon, *FDR 99 Cent Slice Pizza*, 2016; *Gentle Wash*, 2016. Courtesy: the artist and Callicoon Fine Arts, New York

Nadira Husain, *Femme Fondation* installation view at Galerie Tobias Naehring, Leipzig, 2015. Courtesy: Galerie Tobias Naehring, Leipzig

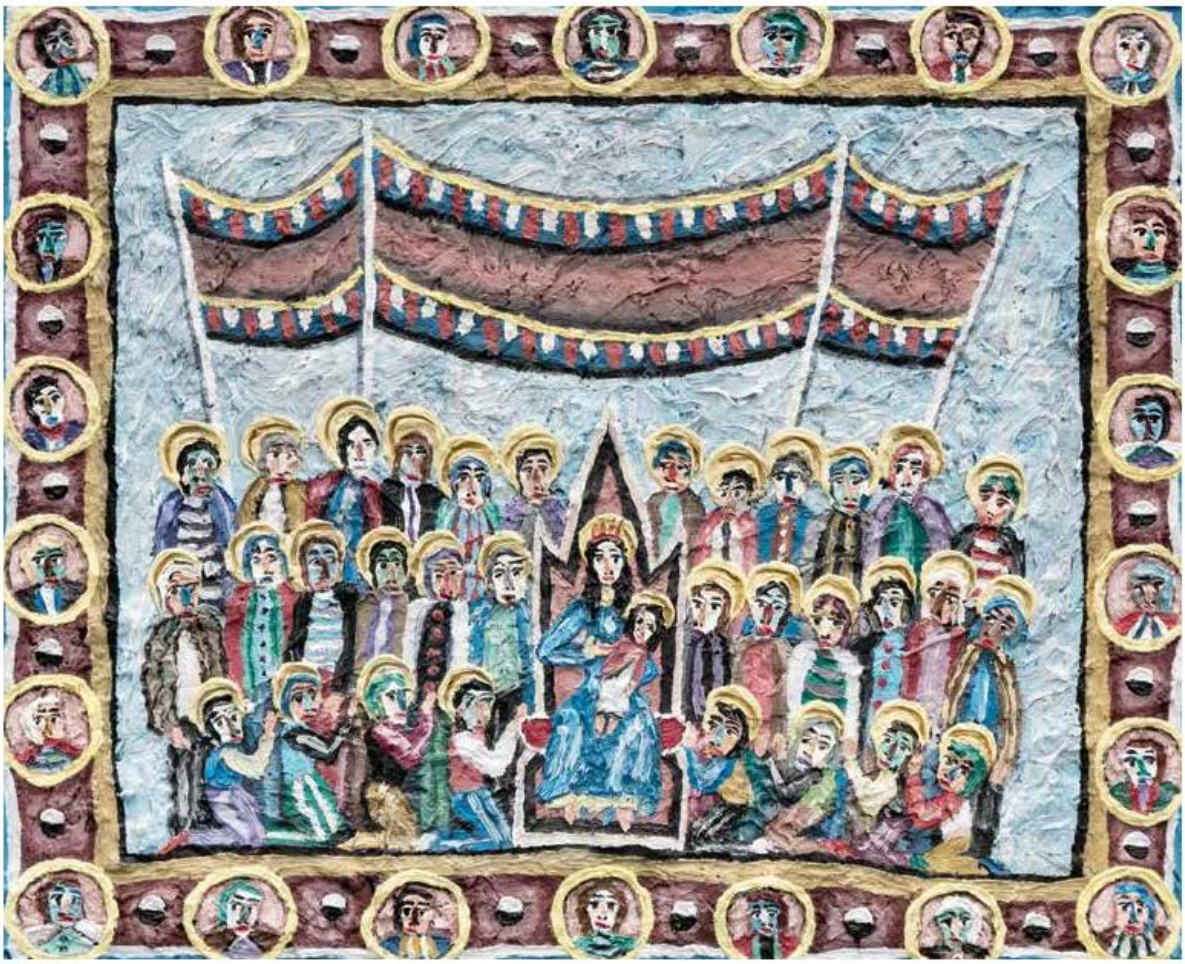


Nadira Husain, *Interim* installation view at Tempo Rubato, Tel Aviv, 2016. Courtesy: Tempo Rubato, Tel Aviv



Kristen Morgin, *Hansel and Gretel*, 2013. Courtesy: Feuer/Mesler, New York

Brian Belott, *Puuuuuuuuuuffs* installation view at Moran Bondaroff, Los Angeles, 2016. Courtesy: Moran Bondaroff, Los Angeles



Jeni Spota C., *Dicey Fabulous Carnival (small)*, 2015. Courtesy: Brennan & Griffin, New York

who consciously appropriate outsider aesthetics. A pioneer of this development and one of the artists in the 55th Venice Biennale (he had also exhibited in the Swiss pavilion of the 45th Venice Biennale twenty years prior to *The Encyclopedic Palace*) is the Swiss artist and autodidact Jean-Frédéric Schnyder (b. 1945), who since the mid-1960s has rejected any form of artistic classification, moving freely between genres, schools, and techniques. Schnyder's work is highly original in how it brings together ideas from conceptual art and merges them with the aesthetics of realist painting (recalling in doing so the work of other Swiss iconoclasts such as Peter Fischli and David Weiss, or Dieter Roth). His work for the Swiss Pavilion in Venice in 1993, and recently on view at the Schaulager in Basel, is a perfect example of his peculiar but highly effective practice. *Wanderung* (Hike, 1993) includes 119 small-format paintings, each depicting a view of the A1 highway that cuts through the entirety of Switzerland (south to north and north to south) as seen from all the overpasses along the way. Schnyder combines a rigid system of guidelines, à la conceptual art, with the aesthetic of amateur Sunday afternoon landscape painting.

Painting, despite being arguably the most traditional of all the artistic mediums, seems to be of particular fertility for artists who wish to insert the outside into the inside. The paintings of New York native Jeni Spota (b. 1982) bring together an enormous number of aesthetic tropes and subjects related to outsider art, yet are simultaneously deeply connected to classic compositional structures of Gothic (for instance Simone Martini's famous *Maesta* from 1315) and pre-Renaissance art. Spota depicts people and scenes mostly from a frontal perspective and includes references to religion and spirituality, but her paintings are anything but restrained, expressing instead a rawness that readily recalls the early works of Dubuffet. To realise them, she applies oil paint not with a brush but with tools that allow her to sculpt and layer it on the canvas like cake frosting.

Another New York-based painter, Nicholas Buffon (b. 1987), seems also to have an affinity for Dubuffet, in particular Dubuffet's series of paintings made in the mid-1940s focusing on houses on various streets of Paris. *Apartment Houses Paris* (1946), on permanent view at the Metropolitan Museum in New York, is a paradigmatic example: it evokes the backdrop of an old-fashioned puppet theater, crudely made without depth or perspective. Buffon's series of works depicting facades of houses in and around New York take the representation of exteriors (and sometimes also interiors) of buildings into the realm of quasi sculpture (not unlike Spota's works). Many of Buffon's cartoonlike pieces are really more wall-hanging sculptures than paintings, and they often incorporate street signs, mailboxes, fire hydrants, and outdoor signage. While they may also remind the viewer of film sets, the buildings are in fact all based on real houses that have significance to the artist.

Another artist negotiating the territory between painting and sculpture is the Los Angeles-based Kristen Morgin (b. 1968), who for almost twenty years has been using unfired clay to make works that resemble discarded toys, comic books, magazines, old cars, musical instruments, and various other vestiges of civilization. Her sculptures are meticulously made copies of real-life objects from a particular historical period in the United States, usually the 1950s, and look like the detritus of an ancient society that seemed happy and satisfied but for some mysterious reason disappeared. The artist is confronting us with the relics of the American Dream and a childhood of assumed innocence that is apparently long gone.

The legendary Swiss curator Harald Szeemann spoke of artists who do not fit into traditional artistic categories, and are not part of any artistic movement or school, as "individual mythologies," suggesting that every artist has the right to live their own mythos according to their individual rules and visions. Szeemann was interested in what he called the visualization process of obsessions, art made as the result of unbounded creative intensity. I would propose that no other contemporary artist fits that profile better than Brian Belott (b. 1973), who has created an iconography unlike that of any other artist working today. Aesthetically the work bears a strong resemblance to the outcome of an elementary school art class, comprised as it is of crudely made and brightly colored paintings, doodled sketches, small-scale sculptures resembling pocket calculators decorated with glitter, sock paintings, and hundreds of collage books often depicting various fantasy creatures. But while the work may *look* childish, it connects to a child's irrationality on a similar level as the work of Hugo Ball or Tristan Tzara, two key artists associated with Dada who were invested in challenging the political and artistic status quo. A particularly good, while perhaps extreme, example of Belott's work is a performance in which the artist sets his hair on fire for a YouTube video, coming across as a kind of Kurt Schwitters for the information age. Belott's mischievousness carries traces of the Marx Brothers' antiauthoritarian shenanigans, in particularly Harpo's prankster anarchism, which was always deployed with an infusion of humor and jest.

Much quieter but no less visually engaging than Belott's works are the paintings of Nadira Husain (b. 1980), who lives in Berlin and has French and Indian roots that influence her practice—indeed, her work takes this present conversation to a global level. Husain's works, especially her paintings, emerge from a confrontation between European and Asian styles and motifs. They combine Indian miniature painting, specifically the tradition of *kalamkari*, a particular type of wood block print, with cartoonlike characters that are neither fully male nor female. The works are highly formal yet

avoid any of the classic tropes of painting, instead uninhibitedly bringing together decorative motifs and abstract geometric elements with a lack of optical perspective. The paintings embrace a look that combines multicultural "high" and "low," and they manifest a clear relationship to outsider aesthetics.

Many other artists could be mentioned who in various ways explore the boundaries of what it means to make art today without losing focus on why making art is so important. Through their work, they insist on the power of visual art as a means of communication and expression of individual thoughts, collective visions, personal fixations, and shared obsessions.

Jens Hoffmann is Deputy Director, Exhibitions and Programs at the Jewish Museum in New York. Formerly Director of the CCA-Wattis Institute for Contemporary Arts in San Francisco and Director of Exhibitions and Chief Curator at the Institute of Contemporary Art in London, Hoffmann has organized more than 50 shows internationally—including major biennials like the 12th Istanbul Biennial (2011) and the 9th Shanghai Biennial (2012)—and written more than 200 texts on art and exhibition making.

Above - Brian Belott, *Greased Icecake 1*, 2014. © Brian Belott. Courtesy: LOYAL, Stockholm

di Jens Hoffmann

Come si producono le rapide e inaspettate evoluzioni che caratterizzano la storia dell'arte? Jens Hoffmann ci parla dell'interesse per l'outsider art (consolidato, ma raramente riconosciuto a livello istituzionale) e dell'emergente trend di artisti che si appropriano con consapevolezza dell'estetica outsider: una forma di resistenza alle categorie stabilite che Harald Szeemann chiamava "mitologie individuali".

Il filosofo tedesco Walter Benjamin, com'è noto, una volta disse "Tutti i colpi decisivi sono sferrati col sinistro". Usando la metafora pugilistica, Benjamin osservava che il cambiamento e il progresso spesso giungono da dove non ce lo saremmo aspettati: non arrivano da destra né dal centro, ma da un angolo nascosto, che ci lascia sorpresi. Guardando alla storia dell'arte ci si potrebbe dunque accorgere, con meraviglia, che sono stati proprio i pugni di sinistro quelli decisivi, quelli che hanno permesso alla storia di muoversi verso nuove direzioni.

Il Ventesimo secolo ne ha visti molti, di questi colpi improvvisi: il Surrealismo e il Dadaismo hanno inflitto danni seri ai connotati dell'arte. Anche il Situazionismo e Fluxus hanno sferrato colpi mica male. E che dire dell'accoglienza che certe visioni politiche e teoriche, come il femminismo, le politiche di genere e il post-colonialismo, hanno trovato nel discorso sull'arte e sulla storia dell'arte? Sono stati tutti colpi improvvisi e di considerevole impatto, in grado di provocare cambiamenti importanti e di aiutare a smascherare il canone artistico nei suoi tratti sciovinisti, autoritari e ideologicamente connotati. Si possono considerare tutti come ganci sinistri sferrati allo sguardo e al pensiero sull'arte normativi e stabiliti.

E ora, in che direzione stiamo andando? Quali saranno le prossime fonti di sorpresa e disturbo per l'arte contemporanea, in quest'epoca in cui sembra che tutto sia accettabile, che ci si aspetti già di tutto? Una tendenza interessante che si muove ai margini del mondo artistico, da molti anni, ma che non ha ancora trovato molti adepti nei circoli museali tradizionali, è quella dell'integrazione e del pieno riconoscimento della cosiddetta "outsider art", Art Brut, autodidatta o quale che sia il vostro termine preferito per intendere l'arte realizzata da persone che non passano da una carriera artistica standard, che non possiedono i lineamenti, le abilità e il pedigree necessario per essere ammessi alla creazione della storia dell'arte. Certo, la fascinazione per l'arte outsider è in corso da decenni, ma ha avuto luogo all'interno di una nicchia parallela che non è mai stata davvero accettata. L'esempio più interessante di riconoscimento dell'arte outsider da parte dell'establishment lo dobbiamo all'artista francese Jean Dubuffet, quando dalla sua posizione di vantaggio, a metà del Ventesimo secolo, si rivolse all'arte realizzata dai malati psichiatrici, dai carcerati, dai bambini e dagli artisti autodidatti che non avevano ricevuto alcuna formazione accademica, nel tentativo di trovare un elemento di disturbo per il mondo dell'arte, il quale fino a quel momento era riuscito ad assimilare e addomesticare anche le più radicali tendenze dell'epoca. L'Art Brut, come la battezzò, fu la soluzione che Dubuffet propose, perché immune dall'adattamento alle influenze. I suoi interpreti non erano in grado, letteralmente, né di integrarsi né di essere pacificati.

Fin dal momento in cui un canone artistico ha iniziato a esistere, è stato messo sotto pressione, e negli ultimi due decenni la canonizzazione come noi la conosciamo è giunta a un punto fermo. La presenza su larga scala nei musei e nelle esposizioni internazionali di opere d'arte che si collocano al di fuori degli assi nordamericano/europeo occidentale, spesso realizzata da gruppi al margine o da individui che non hanno accesso alle gallerie d'élite per poter stabilire la propria credibilità, ha cambiato per sempre la lunga tradizione conservatrice della storia d'arte. Credo che l'integrazione della cosiddetta arte outsider nei programmi espositivi e nelle collezioni dei principali istituti artistici sarà il prossimo passo verso la rottura di standard, norme e regole appartenenti al vecchio.

Uno degli esperimenti più degni di nota in questa direzione è stata, di recente, la 55a Biennale di Venezia curata da Massimiliano Gioni, nel 2013. Intitolata "Il palazzo enciclopedico", presentava molti artisti che prima di allora non si erano mai esibiti nel mondo dell'arte mainstream. Il titolo era ispirato alla'idea utopista dell'artista italoamericano Marino Auriti, che aspirava a creare una biblioteca di 136 piani che ospitasse tutto lo scibile umano, dagli inizi della storia a oggi. "Il Palazzo enciclopedico" si proponeva di esplorare la potenza dell'immaginazione, l'impulso umano a classificare e qualificare la conoscenza - specie di fronte al sovraccarico informativo odierno - e a confrontarsi con l'assenza di significato dell'esistenza. L'esposizione si apriva con una presentazione del *Libro Rosso* di Carl Jung, che contiene illustrazioni e racconti delle visioni intime e delle esplorazioni interiori che il famoso psicologo operò su se stesso. Cominciando da lì, l'esposizione si focalizzava quindi sulla natura della creatività e sulla scoperta dei mondi interni, inclusi quelli dei cosiddetti outsider.

Di pari passo con l'integrazione dell'arte outsider nelle esposizioni mainstream, sembra essere emersa un'altra tendenza grazie alla quale interno ed esterno si fondono in molti modi: sia tramite gli artisti che si muovono liberamente fra le due sfere (definite in modo meno chiaro), sia tramite altri artisti che consapevolmente si appropriano delle estetiche outsider. Un pioniere di questo sviluppo, e uno degli artisti presenti alla 55a Biennale di Venezia (si era già esibito nel padiglione svizzero anche durante la 45a Biennale, vent'anni prima del "Palazzo Enciclopedico") è lo svizzero autodidatta

Jean-Frédéric Schnyder (1945), che fin dagli esordi a metà anni Sessanta ha rifiutato qualsiasi forma di classificazione artistica, muovendosi liberamente fra i generi, le scuole e le tecniche. Il lavoro di Schnyder raccoglie in modo originale le idee dell'arte concettuale e le fonde con le estetiche della pittura realista (rifacendosi, in questo intento, al lavoro di altri svizzeri iconoclasti come Peter Fischli e David Weiss, o Dieter Roth). Il suo lavoro per il padiglione svizzero a Venezia nel 1994, di recente esposto allo Schaulager di Basilea, è un esempio perfetto della sua pratica peculiare e altamente efficace. *Wanderung* (Escursione, 1993) è composta da 119 pitture di piccolo formato: ciascuna ritrae una veduta dell'autostrada A1, che taglia per intero il territorio svizzero (da sud a nord e viceversa), come la si può osservare da tutti i viadotti lungo l'autostrada. Schnyder combina un rigido sistema di linee guida, ripreso dall'arte concettuale, con l'estetica del pittore della domenica, che ritrae il paesaggio circostante al pomeriggio.

La pittura, pur essendo verosimilmente la più tradizionale delle forme artistiche, sembra essere anche la più fertile per gli artisti che desiderano includere l'escluso. I quadri dell'artista newyorkese Jeni Spota (1982) accorpano un numero enorme di tropi estetici e di soggetti legati all'arte outsider, e tuttavia si rifanno in modo esplicito alle strutture compositive classiche dell'arte gotica (per esempio la famosa *Maestà* di Simone Martini, 1315) e pre-rinascimentale. Spota ritrae persone e scene da una prospettiva per lo più frontale, e include riferimenti alla religione e alla spiritualità, ma le sue pitture sono tutt'altro che misurate, esprimono al contrario una natura grezza che facilmente richiama alla memoria i primi lavori di Dubuffet. Per realizzarle, l'artista applica la pittura a olio non con un pennello, ma con strumenti che le permettono di scolpire e stratificare la pittura sulla tela, come fosse la glassa su un dolce.

Un altro pittore di New York, Nicholas Buffon (1987), sembra a sua volta avere un'affinità con Dubuffet, in particolare con la serie di pitture realizzate a metà degli anni Quaranta, che ritraevano varie strade di Parigi. *Apartment Houses Paris* (1946), in esposizione permanente al Metropolitan Museum di New York, è un esempio paradigmatico: evoca la scenografia di un vecchio teatro di marionette, realizzata in modo crudo, senza profondità né prospettiva. La serie di quadri di Buffon ritrae facciate di edifici a New York e dintorni, e trasporta la rappresentazione degli esterni (a volte anche degli interni) degli edifici quasi nel regno della scultura (in modo non troppo diverso da Spota). Molte delle opere simil-cartoon di Buffon sono più sculture da appendere alla parete che non quadri; spesso incorporano segnali stradali, cassette postali, idranti e insegne. A volte ricordano le scenografie cinematografiche, ma quelle ritratte sono tutte abitazioni vere, che rivestono un significato per l'artista.

Un'altra artista di Los Angeles che nelle sue opere rinegozia il confine fra pittura e scultura è Kristen Morgin (1968), che da circa 20 anni, usa l'argilla non cotta per realizzare opere che ricordano vecchi giocattoli, fumetti, riviste, vecchie auto, strumenti musicali e altre vestigia di civilizzazione. Le sue sculture sono copie meticolose di oggetti reali provenienti da un periodo specifico della storia americana, di solito gli anni Cinquanta, e ricordano le macerie di un'antica società che sembrava felice e soddisfatta, ma che si è estinta, per qualche misteriosa ragione. L'artista ci mette di fronte alle reliquie del "Sogno americano", e a una presunta età dell'innocenza che è evidentemente finita da un pezzo.

Il leggendario curatore svizzero Harald Szeemann usava il termine "mitologie individuali" per quegli artisti che non si adattano alle categorie artistiche tradizionali, che non sono parte di nessun movimento o scuola specifici, suggerendo che ogni artista ha diritto ai propri miti in base alle sue regole e visioni individuali. Szeemann era interessato a quello che definiva il processo di visualizzazione delle ossessioni, l'arte come risultato di un'intensità creativa senza controllo. Forse nessun altro artista contemporaneo risponde a questa definizione meglio di Brian Belott (1973), creatore di un'iconografia unica. La sua opera, dal punto di vista estetico, ricorda fortemente i lavoretti di una scuola d'arte per principianti. È composta di pitture realizzate approssimativamente con colori sgargianti, di scarabocchi, di piccole sculture simili a calcolatrici tascabili decorate con il glitter, di calzini dipinti e di centinaia di libri di ritagli, con protagoniste varie creature fantastiche. Ma se il lavoro può sembrare bambinesco, si rifà a un'irrazionalità infantile a un livello simile a quello delle opere di Hugo Ball o di Tristan Tzara, due artisti fondamentali associati al Dadaismo, che ebbero il compito di sfidare lo status quo politico e artistico. Un esempio forse estremo, ma molto efficace, del lavoro di Belott è una performance in cui l'artista si è dato fuoco ai capelli mentre girava un video per YouTube, diventando una sorta di Kurt Schwitters dell'era dell'informazione. La birbanteria di Belott porta con sé tracce delle marachelle antiautoritarie dei fratelli Marx, specialmente dell'anarchismo burlone di Harpo, sempre contraddistinto da una miscela di humour e dileggio.

Molto più pacate, ma non meno coinvolgenti visivamente rispetto al lavoro di Belott, sono le pitture di Nadira Husain (1980), che vive a Berlino e ha origini francesi e indiane. L'influenza delle radici è viva nell'opera di questa artista, e trasporta l'argomento di cui parliamo a un livello globale. Le opere di Husain, specialmente i dipinti, sono il frutto di un confronto fra stili e motivi europei e asiatici. Combinano le miniature indiane, specialmente la tradizione del *kalamkari* – un tipo particolare di stampa a blocchi di legno – con personaggi quasi da fumetto, né uomini né donne. Le opere esprimono grande rigore formale, ma al tempo stesso evitano qualsiasi tropo pittorico classico; piuttosto accorpano, senza inibizioni, motivi decorativi e geometrie astratte prive di alcuna prospettiva ottica. Combinano la multiculturalità "alta" con quella "bassa", e manifestano un'evidente relazione con le estetiche outsider. Si potrebbero nominare ancora tanti altri artisti che, in vario modo, esplorano i confini del significato di fare arte oggi senza perdere di vista lo scopo per cui l'arte è così importante. Attraverso la loro opera, insistono sul potere dell'arte visiva come mezzo di comunicazione ed espressione di pensieri individuali, visioni collettive, fissazioni personali, ossessioni condivise.

Opposite - Kristen Morgin, *Conspirators On A Raft*, 2016. Courtesy: the artist and Anthony Meier Fine Arts, San Francisco

Above - Kristen Morgin, *Snow White in Evening Wear*, 2011. Courtesy: the artist and Marc Selwyn Fine Art, Beverly Hills. Photo: Robert Wedemeyer