

IN NAAM DER AUTHENTICITEIT

Imagomanagement in de outsiderkunst

Jos ten Berge

Authenticiteit lijkt alom als iets positiefs te worden beschouwd. In de outsiderkunst is een authentiek geacht persona zelfs cruciaal voor de waardering. Maar waar het etiket 'authentiek' voor *insiders* heel lucratief kan zijn, kan het voor de betrokken *outsiders* het effect van een dwangbuis hebben.

40

IN THE NAME OF AUTHENTICITY

Image management in outsider art

Jos ten Berge

Universally, authenticity seems to be considered a positive trait. For the value of outsider art a perceived authentic persona is nothing less than crucial. But while the qualification can be extremely lucrative for insiders, for the involved outsiders it can function as a straightjacket.

In hun studie *Die Legende vom Künstler*, sinds publicatie in 1934 zelf welhaast legendarisch, beschreven Ernst Kris en Otto Kurz tal van stereotiepe anekdotes die auteurs van Plinius tot Vasari en Van Mander gebruikten voor hun beschrijvingen van de levens van kunstenaars. Afgaand op zulke biografieën, constateerden Kris en Kurz, zou men denken dat menig genie van eenvoudige, landelijke komaf was en nooit een leermeester nodig had. Hun aangeboren talent baande zich onstuitbaar een weg naar buiten om op goede dag te worden ontdekt door een toevallige passant die daar oog voor had, waarna de jeugdige autodidact razendsnel de sociale ladder besteeg om uiteindelijk te mogen verkeren in kringen van koningen, keizers en pausen die ook zelf het hoofd bogen voor zoveel talent. Zo steeg de kunstenaar ver uit boven het maaveld tot bijna goddelijke hoogte. Kris en Kurz toonden evenwel aan dat zulke *Grundlegenden* zelden tot nooit op harde historische feiten waren gebaseerd, maar kennelijk wel voldeden aan een gewenst beeld van de professie.²

Het boekje van Kris en Kurz was “ein geschichtlicher Versuch” en inderdaad beperkt in die zin dat verschillende bronnen ongebruikt bleven en dat sinds de Renaissance en Romantiek tal van nieuwe kunstenaarslegenden zijn ontstaan.³ Eén daarvan is de kunstenaar als buitenstaander, of *outsider*. Al in de Renaissance werd de kunstenaar in sociologisch en psychologisch opzicht een soort ‘Ander’, zoals Kris en Kurz aantoonde, min of meer ‘vervreemd’ van zijn medemens. Die rol kreeg in de Romantiek een nog veel krachtiger impuls toen de kunstenaar veranderde van een ‘spiegel’ die de buitenwereld reflecteert in een ‘lamp’ die zijn eigen licht op de wereld doet schijnen, in de beeldspraak van Meyer Abrams.⁴ De vraag was niet langer of een kunstwerk overeenstemde met de uiterlijke natuur (of een ideaalbeeld daarvan), maar of het ‘oprecht’ was in de zin van authentiek of corresponderend met de innerlijke natuur van

In their study *Die Legende vom Künstler*, which since its publication in 1934 has reached almost legendary status itself, Ernst Kris and Otto Kurz described numerous stereotypical anecdotes that authors, from Pliny to Vasari to Van Mander, used in their descriptions of the lives of artists. Kris and Kurz noted that judging from these biographies, one would think that many artistic geniuses were of humble and rural origins and had no need for a teacher. Their innate talent was unstoppable and would one day be discovered by some passer-by with an eye for such things. Then the youthful autodidact would rapidly ascend the social ladder to move within the circles of kings, emperors, and popes, who would even bow their heads to such talent. Thus, the artist rose far above the middle ground to an almost divine level. Kris and Kurz, however, showed that such *Grundlegenden* were rarely, if ever, based on solid historical facts, but apparently corresponded with a desired image of the profession.²

Kris and Kurz’s booklet was “ein geschichtlicher Versuch” (“a historical experiment”), and indeed limited in the sense that various sources were not used, and, furthermore, that numerous new artist legends have been elaborated since the Renaissance and Romanticism.³ One of these is the artist as ‘outsider’. As Kris and Kurz demonstrated, already in the Renaissance the artist tended to become a kind of ‘Other’, in both sociological and psychological terms, more or less ‘alienated’ from his fellow man. In Romanticism that role was of much greater impetus when the artist shifted from being a ‘mirror’ reflecting the outside world to a ‘lamp’ shining its own light onto the world, to use Meyer Abrams’ metaphor.⁴ The question was no longer whether a work of art corresponded with external nature (or an idealized image

zijn schepper. Omdat alles wat zo'n schepper voelde of bedacht nu geschikt materiaal voor de kunst was, kon hij ook de rol van ziener, visionair, profeet en avant-gardist gaan vervullen, al behoort voor zo'n positie in de voorhoede dan vaak wel een stevige prijs te worden betaald in de vorm van onbegrip, miskenning en spot. Volgens deze modernere *Grundlegende* (soms ook wel het 'Van Gogh-syndroom' genoemd) moet de kunstenaar dus als een buitenstaander door het leven.⁵

Minder bekend dan bovenstaand scenario is een opmerkelijke twintigste-eeuwse variant op dit narratief, met een ander begin en een ander einde. Een niet-kunstenaar, veelal van eenvoudige komaf maar met een onstuitbare drang tot creatieve expressie, wordt op een goede dag ontdekt door een passant met oog voor diens uitzonderlijke talent en tot kunstenaar gebombardeerd, ook al ziet hij zichzelf niet zo en is het — zo zal blijken — niet de bedoeling dat hij daarmee sociaal mobiel wordt, integendeel. Dit zijn de kunstenaars van de zogeheten 'outsiderkunst', een term die sinds de publicatie van Roger Cardinal's *Outsider Art* in 1972 min of meer is ingeburgerd en waarin het buitenstaanderschap letterlijk zit ingebakken, zij het niet tot ieders genoegen.⁶ Cardinal baseerde zich op kunstenaar Jean Dubuffet, die in 1949 het begrip *art brut* muntte voor werk van artistieke autodidacten die geen aansluiting hebben bij het kunstcircuit en ook geen weet hebben van wat daar speelt, maar alles aan zichzelf zouden ontlenuen en daarom veel origineler en authentieker werk zouden maken dan de 'culturele kunst' die beroepskunstenaars produceren.⁷ Het zou gaan om 'moderne primitieven' die door diverse twintigste-eeuwse avant-gardes zijn binnengehaald als een eigentijds en autochtoon soort 'nobeles wilden'.⁸ Bovendien gaat het de laatste decennia ook om een groeimarkt waarbij het aura van authenticiteit van de kunstenaar belangrijker lijkt dan het werk zelf. Dat een en ander curieuze gevolgen kan hebben, wil ik in het onderstaande laten zien met verschillende min of meer schrijnende voorbeelden van opgelegde en bijgestuurde identiteiten.

of it), but whether it was 'sincere' or 'genuine' in the sense of corresponding to the inner nature of its creator. And as everything the creator felt or thought now became suitable material for art, he could also start to fulfil the role of seer, visionary, prophet, and avant-gardist. It seemed only natural that, for such a vanguard position, a high price was to be paid in the form of misunderstanding, disparagement, and ridicule. According to this modern *Grundlegende* (sometimes also referred to as the 'Van Gogh syndrome'), the artist must go through life as an outsider.⁵

Less well-known than the above scenario is a remarkable twentieth-century variant of this narrative, one with a different beginning and end. A non-artist, often of humble origins but with an unstoppable urge for creative expression, is one day discovered for his exceptional talent and declared an artist, even though he does not see himself as one and even though — as will be demonstrated — the intention is not to improve the artist's social mobility (quite the contrary, in fact). These are the artists of so-called 'outsider art', a term that since the publication of Roger Cardinal's *Outsider Art* in 1972 is more or less established, and in which the position of outsider is literally outlined, albeit not to everyone's satisfaction.⁶ Cardinal based his study on the artist Jean Dubuffet, who in 1949 had coined the concept *art brut* for works by artistic autodidacts who have no connection with the art world, but apparently draw inspiration solely from their own experiences. Thereby they would create work that is much more original and authentic work than the 'cultural art' produced by professional artists.⁷ As 'modern primitives' they were adopted by various 20th-century avant-gardes as some kind of contemporary and native species of 'noble savages'.⁸ Moreover, in recent decades there is a growing market for this art wherein the aura of authenticity of the artist often seems more important than the work itself.



In what follows I wish to show that these matters may have curious consequences, as illustrated by various (more or less) distressing examples of imposed and altered identities.

NOT THAT NAIVE

Henri 'Le Douanier' Rousseau (1844–1910) is regarded as the father of naive art, which nowadays has come to be regarded as a subcategory of outsider art. The denomination 'Le Douanier' — introduced by Alfred Jarry in or around 1894 and since almost always added to his name — apart from being inaccurate (he was in fact a municipal toll collector), is illustrative of the desire to underline the idea that Rousseau was not a 'real' artist but an amateur, or outsider, who painted on the side. Admittedly, Rousseau was self-taught (and of humble origins), yet someone who exhibited annually from 1885 and takes early retirement in 1893 to devote himself fully to his art, can hardly be called an amateur. There are quite a number of artists who practiced a different profession before, or next to, their work as artists, but this is never so emphatically put forward (unless one is willing to henceforth speak of, say, Andy 'commercial illustrator' Warhol, Yves 'judoka' Klein, or Jan 'PTT employee' Schoonhoven). So how naive was Rousseau really?

Aside from those who either mockingly or admiringly put forth Rousseau as 'naive', 'primitive', 'childlike', and so on, several of his contemporaries wondered if it was not a front or a mask behind which a 'sly fox' was hiding, in the words of art dealer Ambroise Vollard.⁹ Suggestions such as these were not taken seriously until 1984. "Rousseau has most often been portrayed as the quintessential naive painter, the maker of masterpieces by happy accident, or, at best, as a solitary genius,

afb. 1
Henri Rousseau in
zijn atelier, Rue Perrel
2bis, Parijs, 1908. Foto:
Bibliothèque Nationale
de France, Parijs.

fig. 1
Henri Rousseau in his
studio, Rue Perrel 2bis,
Paris, 1908. Photo:
Bibliothèque Nationale
de France, Paris.

Henri 'le douanier' Rousseau (1844-1910) geldt als de stamvader van de naïeve kunst, die tegenwoordig als een subcategorie binnen de outsiderkunst geldt. Het door Alfred Jarry in of rond 1894 geïntroduceerde en sindsdien vrijwel altijd aan zijn naam toegevoegde 'le douanier' is, behalve incorrect (hij was gemeentelijk tolheffer), tekenend voor de wens te onderstrepen dat Rousseau eigenlijk geen 'echte' kunstenaar was, maar een amateur of buitenstaander die het schilderen erbij deed. Nu was Rousseau weliswaar autodidact (en van eenvoudige komaf), maar iemand die vanaf 1885 jaarlijks exposeert en in 1893 met vervoegd pensioen gaat om zich exclusief aan de kunst te wijden kan bezwaarlijk nog een amateur worden genoemd. Er zijn wel meer kunstenaars die voor of naast hun werk als kunstenaar een ander beroep uitoefenden, maar dat wordt nooit zo nadrukkelijk naar voren geschoven (tenzij men bereid is voortaan ook te spreken van, zeg, Andy 'reclame-tekenaar' Warhol, Yves 'judoka' Klein of Jan 'PTT'er' Schoonhoven). Dus hoe naïef was Rousseau nu eigenlijk?

Afgezien van hen die Rousseau spottend dan wel bewonderend opvoerden als 'naïef', 'primitief', 'kinderlijk' en zo meer, vroegen diverse tijdgenoten zich al af of dat geen pose was, een masker waarachter zich, in de woorden van kunsthandelaar Ambroise Vollard, eigenlijk een 'sluwe vos' verschool.⁹ Suggesties als deze werden pas serieus genomen in 1984. "Rousseau has most often been portrayed as the quintessential naive painter, the maker of masterpieces by happy accident, or, at best, as a solitary genius, entirely isolated from the mainstream of art history", aldus het persbericht van het Museum of Modern Art voor de tentoonstelling *Henri Rousseau* (1985), die "this knot of romantic typology, myth, and anecdote" beoogde te ontrafelen "to present the real, demonstrable Rousseau: the early Modern master."¹⁰ In de bijgaande catalogus betoogden Carolyn Lanchner en William Rubin dat Rousseau wel degelijk begreep hoe zijn werk aansloot bij dat van Gauguin, Seurat en andere modernisten en dat hij derhalve niet geïsoleerd moet worden begrepen.¹¹

entirely isolated from the mainstream of art history", says the press release from the Museum of Modern Art for the exhibition *Henri Rousseau* (1985), which aimed to unravel this "knot of romantic typology, myth, and anecdote" in order "to present the real, demonstrable Rousseau: the early Modern master".¹⁰ In the accompanying catalogue, Carolyn Lanchner and William Rubin argue that Rousseau was well aware of how his work related to that of Gauguin, Seurat, and other Modernists and should not therefore be understood in isolation.¹¹

The exhibition *Henri Rousseau: Jungles in Paris* in 2005 at the Tate Modern took another step further. Frances Morris wondered whether Rousseau was really that 'clumsy', and if he indeed really could not, for instance, draw in perspective, or that he, like many artists of his time and place, intentionally circumvented conventions in order to take his own direction: "Why, when observers noted the care with which Rousseau measured his models and squared up his canvases, or even more perplexing when he transcribed from a photograph, did he take such extreme liberties with scale and proportion?"¹² In fact, his studies show more proficiency for 'realism' than his finished works. And in comparison to a work like *Les Artilleurs* of about 1895, with its soft, atmospheric and picturesque rendition of trees and foliage, Rousseau used a much more naive-looking visual language for later jungle paintings like *Le Repas du Lion* of circa 1907, with only frontally viewed, tightly delineated plant profiles placed as flat little layers over and under one another.¹³ All this can only mean that Rousseau understood his potential and that he consciously chose and developed his own formal language. In other words, he was not a clumsy amateur whose unsuccessful attempts at academic art inadvertently resulted in charming work, but a relatively 'normal' artist who deliberately worked on

afb. 2
Adolf Wölfli, uit
Walter Morgenthaler,
*Ein Geisteskranker
als Künstler* (Bern/
Leipzig 1921). Foto:
Adolf Wölfli-Stiftung,
Kunstmuseum, Bern.

fig. 2
Adolf Wölfli in his
cell, from Walter
Morgenthaler, *Ein
Geisteskranker als
Künstler* (Bern/
Leipzig 1921). Photo:
Adolf Wölfli-Stiftung,
Kunstmuseum, Bern.



JOS TEN BERGE — IN NAAM DER AUTHENTICITEIT

De tentoonstelling *Henri Rousseau: Jungles in Paris* van 2005 in Tate Modern deed daar nog een schepje bovenop. Frances Morris vroeg zich af of Rousseau wel zo 'onhandig' was en inderdaad, bijvoorbeeld, geen perspectief kon tekenen, of dat hij, zoals zoveel kunstenaars in zijn tijd en omgeving, opzettelijk conventies omzeilde om een andere, eigen richting in te slaan: "Why, when observers noted the care with which Rousseau measured his models and squared up his canvases, or even more perplexing when he transcribed from a photograph, did he take such extreme liberties with scale and proportion?"¹² Sterker nog, voorstudies geven blijk van meer 'realistisch' vermogen dan zijn voltooiden werken en in vergelijking met een werk als *Les Artilleurs* van ca. 1895, met zijn zachte, atmosferische en schilderachtige weergave van bomen en geblederte, gebruikte Rousseau voor latere jungleschilderijen als *Le Repas du lion* van ca. 1907 een veel naïever ogende vormtaal met uitsluitend frontaal geziene, strak afgetekende plantprofielen die als platte laagjes voor en achter elkaar zijn geplaatst.¹³ Dit alles kan alleen betekenen dat Rousseau zicht had op zijn mogelijkheden en de vormen die hij gebruikte bewust koos en ontwikkelde. Anders gezegd, dat hij geen klunzige amateur was wiens mislukte pogingen om academische kunst te maken per ongeluk resulteerden in charmant werk, maar een tamelijk 'normale' kunstenaar die gericht werkte aan een nieuwe, niet-academische vormtaal die het door hem gewenste effect kon bewerkstelligen.

Dat beoogde effect was dan wellicht een soort van magische herbetovering van de wereld (of van de kunst), zoals Pascal Rousseau in dezelfde catalogus betoogt.¹⁴ En daarbij hoorde dan, ironisch genoeg, een effect van naïviteit. Rousseau was zich namelijk bewust van het feit dat zijn succes samenhang met zijn reputatie als naïef en bedankte zelfs twee beroemde salonkunstenaars bij wie hij op bezoek was geweest voor hun advies in deze: "If I have preserved my naivety, it is because M. Gérôme [...] and M. [Félix] Clément [...] always told me to preserve it."¹⁵ Jean-Léon Gérôme schijnt zijn leerlingen inderdaad te hebben voorgelouden 'naïef te zijn',

developing a new, non-academic visual language that could accomplish the effect he desired.

This desired effect, then, was perhaps a kind of magical re-enchantment of the world (or of art), as Pascal Rousseau argues in the same catalogue.¹⁴ And, ironically enough, naivety contributed to that effect. Rousseau was fully aware of the fact that his success was linked to his naive reputation and even thanked two famous living artists whom he had visited for their advice regarding this: "If I have preserved my naivety, it is because M. Gérôme [...] and M. [Félix] Clément [...] always told me to preserve it."¹⁵ Jean-Léon Gérôme seems indeed to have impressed upon his students that they should be 'naive', but as a successful academic painter he would not have had a simplified style like that of Rousseau in mind.¹⁶ This was different in the circles of the late 19th and early 20th-century avant-garde, where 'naive' was a term of approval also applicable to style, and which represented a fresh, personal, anti-academic vision and approach.¹⁷ The fact that Gauguin's Tahitian work was shown for the first time in Paris in 1904, and Rousseau began his great series of jungle paintings at that exact time, could not have been a coincidence according to Christopher Green: "I would argue that he hung on to his own 'naivety' as a quality to be cultivated, very much aware of its cachet in the milieu not only around Jarry but also around Gauguin."¹⁸ Green argues that Rousseau was a gutsy painter who deliberately chose a naive and hence modern-looking style. The only element of his outsider status still remaining, then, is that he was self-taught, but so were other artists and this does not make him an *outsider*.

According to Nancy Ireson, the reason why Rousseau went down as a 'Sunday painter' of sorts with limited artistic, social, and mental faculties is due

maar als succesvol academisch fijnschilder zal hij daarbij niet aan een vereenvoudigde vormtaal à la Rousseau hebben gedacht.¹⁶ Dat lag anders in de kringen van de laat-negentiende en vroegtwintigste-eeuwse avant-garde, waar 'naïef' een term van goedkeuring was die stond voor een frisse, persoonlijke, anti-academische visie en aanpak.¹⁷ Het feit dat Gauguins Tahitiaanse werk in 1904 voor het eerst in Parijs te zien was en Rousseau precies toen begon aan zijn grote reeks jungleschilderijen kan volgens Christopher Green dan ook geen toeval zijn geweest: "I would argue that he hung on to his own 'naivety' as a quality to be cultivated, very much aware of its cachet in the milieu not only around Jarry but also around Gauguin."¹⁸ Volgens Green was Rousseau een schilder met lef die bewust koos voor een naïeve en daarmee modern ogende stijl. Het enige wat dan nog resteert van zijn status als geïsoleerde buitenstaander is dat hij auto-didact was, maar dat waren wel meer kunstenaars en maakt hem nog niet tot een *outsider*.

De reden waarom Rousseau dan toch als een soort zondagsschilder met beperkte artistieke, sociale en mentale vermogens de boeken in is gegaan, is te wijten aan diezelfde primitivistische hang naar authenticiteit in zijn omgeving, aldus Nancy Ireson. Na de *Salon des Indépendants* van 1908 schreef Rousseau trots hoe bezoekers "all agreed that I am certainly a modern primitive". Kennelijk beviel ook die kwalificatie hem, want net als 'naïef' was 'primitief' toentertijd in vooruitstrevende kring een *buzzword* beladen met positieve connotaties van oorspronkelijkheid en oprechtheid.¹⁹ De ironie wil dat hij met dat imago meteen ook slachtoffer werd van wat Carel Blotkamp een 'wurgende vertedering' noemde, waar hij nauwelijks uit los te weken valt.²⁰ Maar het meest opmerkelijke (of dan toch naïeve) is misschien wel dat Rousseau hier zelf in meeging. Zoals Kris en Kurz in de laatste alinea van hun boek opmerkten, willen kunstenaars zich ook nog wel eens conformeren aan een heersend ideaalbeeld, een verschijnsel dat zij benoemden als 'de uitgevoerde biografie'.²¹

to the primitivist desire for authenticity in his environment. After the *Salon des Indépendants* of 1908, Rousseau proudly wrote that visitors "all agreed that I am certainly a modern primitive".¹⁹ Apparently that qualification pleased him too, because like 'naïve', 'primitive' was a buzzword among progressive circles of the time, laden with positive connotations of originality and sincerity. The irony is that with such an image he also immediately fell victim to what Carel Blotkamp has called the "strangling endearment" — like so much naïve art — and from which he can barely be extricated.²⁰ But the most notable (or even naïve) cause is perhaps that Rousseau himself went along with this. As Kris and Kurz noted in the last paragraph of their book, artists themselves tend to conform to a prevailing ideal, a phenomenon they designated "the enacted biography".²¹

EVERYDAY GENIUS

In addition to the enacted biography, there is also such a thing as the 'imposed biography', although this is a pleonasm in a sense, as every biography (except the autobiography) is 'imposed'. Whether a biography does justice to the person described is a question that every biographer struggles with and about which opinions may vary greatly. And when the object of even the smallest biographical sketch (in a review, for example) is still alive, it's only natural that the one described is displeased, because errors or undesirable emphases are made, or the picture that was painted does not correspond with an ideal image of oneself. On the other hand, sometimes any attention is welcome and a dexterously 'adapted' biography can turn out to be very conducive to a career and lucrative for all those involved. It is no coincidence that issues of reception, market mechanisms,

In aanvulling op 'de uitgevoerde biografie' bestaat er dan ook zoiets als de 'opgelegde biografie', al is dat in zekere zin een pleonasme, omdat iedere biografie (behalve de autobiografie) wordt 'opgelegd'. Of een levensbeschrijving 'recht' doet aan de beschreven persoon, is een vraag waar iedere biograaf mee worstelt en waarover men danig van mening kan verschillen. En wanneer het object van zelfs maar het kleinste biografische schetsje (in een recensie, bijvoorbeeld) nog leeft, is het niet meer dan normaal dat de beschrevene zich daar niet in kan vinden, omdat er fouten in staan, ongewenste accenten worden gelegd of het plaatje niet correspondeert met zijn ideale zelf. Aan de andere kant is soms alle aandacht welkom en kan een handig 'bijgestuurde' biografie zeer bevorderlijk zijn voor de carrière en lucratief uitpakken voor alle betrokkenen. Niet voor niets zijn kwesties van receptie, marktmechanismen en canonvorming de laatste decennia speerpunten van kunsthistorisch onderzoek geworden.

De outsiderkunst is een boeiende casus in deze, omdat het hier draait om mensen die door *insiders* zijn benoemd tot *outsiders*, en omdat dit buitenstaanderschap wordt gezien als een garantie van hun 'authenticiteit'. 'Le douanier' werd mede zo interessant gevonden omdat hij, als naïeveling, geacht werd niet mee te doen aan allerhande zelfbewuste vormexperimenten, maar vanuit een soort innerlijke noodzaak zijn visioenen in een oorspronkelijke stijl op doek zou zetten. Afgezet tegen zo'n aantrekkelijk imago deed (en doet) de waarheid nauwelijks ter zake. Dat blijkt ook uit een studie van de Amerikaanse socioloog Gary Alan Fine uit 2004, *Everyday Genius: Self-Taught Art and the Culture of Authenticity* geheten. Fine onderzocht het 'veld' van handelaren, verzamelaars en beschermheren rond de outsiderkunst, en dan vooral die van zwarte, arme en ongeschoolde outsiders uit de zuidelijke staten van de VS, om het vertoog rond deze kunst scherp te krijgen.²² Hij constateerde dat authenticiteit hier de

and canon formation have become spearheads of art historical research in recent decades.

Outsider art provides a fascinating case in this context, because it concerns people who are labelled 'outsiders' by insiders, and whose position as an outsider is seen as a guarantee of their 'authenticity'. 'Le Douanier' was considered to be particularly interesting because, as a *naïf*, he was believed not to partake in self-conscious experiments in form but instead to paint his visions in an original way from some kind of inner necessity. Set against such an attractive image, the truth hardly seemed relevant. And it still doesn't, as is shown in a 2004 study by the American sociologist Gary Alan Fine, called *Everyday Genius: Self-Taught Art and the Culture of Authenticity*. Fine examined the 'field' of dealers, collectors, and patrons around outsider art, especially that of black, poor, and uneducated outsiders from the southern states of the U.S., in order to sharpen the picture of this type of art.²² He concluded that authenticity is the most important value here, also in a financial sense, and that 'the story' of the outsider is essential in demonstrating that authenticity:

The works are authentic because of the biographical contours of their creators—life stories of difference that infuse the content of the work. The purity—the unmediated quality—of the vision gives a work by an elderly black sharecropper a greater value than the 'same' work by a healthy white stockbroker.²³

Fine recorded numerous statements and incidents showing that adjusting biographical facts to conform to the desired image is far from exceptional in this sector. A normal name like Murray was transformed into 'Murry' for a more folksy,

afb. 3

Bill Traylor (1854–1949) aan het werk op de stoep van Monroe Street, Montgomery, Alabama, 1939. Foto: Collection de l'art brut, Lausanne.

fig. 3

Bill Traylor (1854–1949) at work on the sidewalk on Monroe Street, Montgomery, Alabama, 1939. Photo: Collection de l'art brut, Lausanne.



JOS TEN BERGE — IN NAAM DER AUTHENTICITEIT

belangrijkste waarde is, ook in financieel opzicht, en dat 'het verhaal' van de outsider van essentieel belang is om die authenticiteit aan te tonen:

The works are authentic because of the biographical contours of their creators—life stories of difference that infuse the content of the work. The purity—the unmediated quality—of the vision gives a work by an elderly black sharecropper a greater value than the 'same' work by a healthy white stockbroker.²³

Fine tekende tal van uitspraken en voorvallen op waaruit blijkt dat het aanpassen van biografische feiten om aan het gewenste beeld te voldoen hier verre van uitzonderlijk is. Een normale naam als Murray werd getransformeerd in 'Murry' voor een volkser, analfabetischer effect, en Mose Tolliver (ca. 1920–2006) schreef de 'S' in zijn naam in spiegelbeeld omdat "a white educated woman taught him to do that, thinking it would make it more cute and fluffy", aldus een van Fine's informanten.²⁴ De gekopieerde kleurenbrochures die een outsider van eigen werk maakte, werden door een handelaar uit zicht van mogelijke kopers gehouden "because I think that detracts from his authenticity. I think he is authentic, but I think it turned people off... I don't think they should be good at marketing themselves."²⁵

Ook de levensverhalen van inmiddels canonieke outsiders worden al dan niet postuum bijgesteld om de belangstelling voor hun werk niet te schaden. Adolf Wölfli (1864–1930), bijvoorbeeld, kan worden beschreven als een pedofiele psychopaat die met reden het grootste deel van zijn leven opgesloten zat in een inrichting, waar hij dan zijn immense oeuvre schiep. De literatuur over Wölfli rept echter liever van een man die als kind werd mishandeld en verlaten, maar ondanks alle tegenslag een creatief genie werd in een verhaal vol menselijkheid, vergeving en overwinning. In het geval van Henry Darger (1892–1973) gebeurt het omgekeerde. Darger tekende talloze verhalende tekeningen met kleine blote meisjes die herhaaldelijk met

analphabetic effect, and Mose Tolliver (c. 1920–2006) wrote the 'S' in his name in reverse because "a white educated woman taught him to do that, thinking it would make it more cute and fluffy", reported one of Fine's informants.²⁴ The printed colour brochures an outsider made of his own work were kept out of sight by a dealer who felt they "[detracted] from his authenticity. I think he is authentic, but I think it turned people off... I don't think they should be good at marketing themselves".²⁵

Even the life stories of outsiders who are now canonical may be adjusted, posthumously or during their lifetime, so as not to harm the interest in their work. Adolf Wölfli (1864–1930), for example, can be described as a paedophilic psychopath who was, with good reason, locked up for most of his life in an institution, where he then created his immense oeuvre. However, the literature on Wölfli prefers to talk about a man who as a child was abused and abandoned, but despite all setbacks became a creative genius in a story full of humanity, forgiveness, and victory. In the case of Henry Darger (1892–1973), the opposite occurs. Darger drew countless narrative drawings of little naked girls who are repeatedly attacked with great violence, murdered and eviscerated by adult soldiers. A pathological interpretation seems obvious, but in this case the literature emphasise the biographical fact that there is no indication that Darger ever misbehaved. Rather, he is staged as an almost sacred protector of children.²⁶

SPIN DOCTORING

A dealer in contemporary outsider art summed it up as follows: "Condescension is perpetrated by building false biographies, stories that clean up the truth, narratives designed to falsely conjure up images of the sweet old *naïf* or the noble primitive

veel geweld worden aangevallen, vermoord en van ingewanden ontdaan door volwassen soldaten. Een pathologische duiding ligt voor de hand, maar hier benadrukt de literatuur het biografische 'feit' dat er geen enkele aanwijzing is dat Darger zich ooit heeft misdragen en wordt hij veeleer opgevoerd als een welhaast heilige kinderbeschermers.²⁶

SPIN DOCTORING

Een handelaar in eigentijdse outsiderkunst vatte een en ander als volgt samen: "Condescension is perpetrated by building false biographies, stories that clean up the truth, narratives designed to falsely conjure up images of the sweet old naïf or the noble primitive savage, or that emphasise psychological flaws we imagine cause people to be creative."²⁷ Toch is het de vraag in hoeverre dit vreemd of uniek is voor de outsiderkunst. Fine spreekt van kunsthandelaren als 'reputational entrepreneurs' die gewoon hun werk doen, ook als zij kunstenaars subtiel 'assisteren' in hun werk: "[...] before we condemn these dealers too quickly, they are doing what businessmen in most other domains are expected to do: providing producers with expert information about the market."²⁸ En een vergelijking met wat andere impresario's van de kunst deden, van Zola tot Apollinaire en van Greenberg tot Castelli, zou wel eens kunnen uitwijzen dat *spin doctoring* van werk, reputatie en markt ook in de *insiderkunst* alledaagser is dan romantici graag zouden zien. Punt hier is evenwel dat iedere vorm van beïnvloeding indruist tegen het authenticiteitsvertoog en dus moet worden ontkend. "Authenticity can be lost, but not regained", zoals Fine opmerkt, en dat blijkt.²⁹

Wanneer een outsider zelf de markt opgaat, komt zijn imago als authentiek buitenstaander — en daarmee zijn marktwaarde — direct in gevaar. Dat overkwam bijvoorbeeld de Engelse Albert Loudon (1943), wiens lot John Windsor in 1997 als volgt beschreef:

It isn't easy being an outsider. Once elected, there are appearances to be kept up: the

savage, or that emphasise psychological flaws we imagine cause people to be creative."²⁷ Yet the question arises to what extent this is strange or unique to outsider art. Fine speaks of art dealers as 'reputational entrepreneurs' who are just doing their jobs, even if they subtly 'assist' artists in their work: "[...] before we condemn these dealers too quickly, they are doing what businessmen in most other domains are expected to do: providing producers with expert information about the market."²⁸ And in making the comparison with other art world impresarios, from Zola to Apollinaire and from Greenberg to Castelli, it might well be that also in *insider* art, spin doctoring of works, reputations, and the market is more commonplace than romantics would like to have it. The point here, however, is that any form of influencing is contrary to the authenticity discourse and must therefore be denied. "Authenticity can be lost, but not regained", Fine points out, and it shows.²⁹

When an outsider artist goes onto the market himself, he puts his image as an authentic outsider — and therefore his market value — directly at risk. This happened for instance to British artist Albert Loudon (1943), whose fate John Windsor described as follows:

It isn't easy being an outsider. Once elected, there are appearances to be kept up: the solitary lifestyle, the nutty habits, the freedom from artistic influences and above all, indifference to earning money. Scrounging for canvas and paint, going without luxuries such as food and socks, are all part of the life of austerity that one's public demands. In the end, the outsider's surest way of proving his integrity is to be dead. [Loudon's] crime is that he broke the outsider's vow of poverty by selling his paintings to commercial galleries. Such is the outsider's Catch 22. Some of the very dealers who bought and sold his

solitary lifestyle, the nutty habits, the freedom from artistic influences. Above all, indifference to earning money. Scrounging for canvas and paint, going without luxuries such as food and socks, are all part of the life of austerity that one's public demands. In the end, the outsider's surest way of proving his integrity is to be dead. [Louden's] crime is that he broke the outsider's vow of poverty — by selling his paintings to commercial galleries. Such is the outsider's Catch 22. Some of the very dealers who bought and sold his work now regard him as the ousted outsider. Untouchable, he might as well be mainstream.³⁰

Om een en ander te controleren is huisbezoek, of wat Fine de 'folk art visit' noemt, van groot belang: "The idea of authenticity is so central that seeing the artist in his 'natural setting' validates the work." Een grimlachje valt nauwelijks te onderdrukken wanneer hij opmerkt dat "discarded chicken bones, peeling paint, mangy dogs, and outhouses do wonders in the search for sacred relics" en dat zulke pelgrimages "led one artist to practice impression management, keeping a donkey, so that his city visitors will know they have been in the country" — een slimme simulatie van een opgelegde biografie van onwetendheid.³¹

Een laatste curieus uitvloeisel van de belangstelling voor de outsiderkunst is dat 'gewone' kunstenaars steeds vaker proberen mee te liften op het succes. Het zich toe-eigenen van primitief geachte beelden, vormen en stijlen heeft een lange geschiedenis in de kunst, maar de appropriatie van de bijgaande identiteit is van recenter datum. De samenstellers van de tentoonstelling *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art* van 1992 merkten al op dat de 'parallellen' die deze expositie naar voren bracht niet slechts formeel of stilistisch van aard waren, maar vooral ook 'moreel': het is de onschuld en intensiteit waarmee de pretentieloze outsider zich aan zijn werk wijdt, die insiders telkens weer tot inspirerend voorbeeld strekt,

work now regard him as the ousted outsider. Untouchable, he might as well be mainstream.³⁰

To verify someone's outsider status, a home visit, or the 'folk art visit' as Fine calls it, is of great importance: "The idea of authenticity is so central that seeing the artist in his 'natural setting' validates the work." One can barely suppress a grim smile when he notes that "discarded chicken bones, peeling paint, mangy dogs, and outhouses do wonders in the search for sacred relics", and that such pilgrimages "led one artist to practice impression management, keeping a donkey, so that his city visitors will know they have been in the country" — a clever simulation of an imposed biography of ignorance.³¹

One final curious consequence of the interest in outsider art is that 'ordinary' artists increasingly try to piggyback on its success. The appropriation of images, shapes, and styles that are deemed primitive has a long history in art, but the appropriation of the identity that accompanies it is of more recent origin. The curators of the exhibition *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art* in 1992 already noted that the 'parallels' this exhibition brought to the fore were not just of a formal or stylistic nature, but first and foremost 'moral'. It is the innocence and intensity with which the unpretentious outsider dedicates himself to his work that insiders are repeatedly inspired to emulate, according to one of the curators.³² Twelve years later, Fine noted:

Most major dealers have been approached by trained 'outsider' artists, sometimes with psychiatric diagnoses to attest to their legitimacy and sometimes relying upon a general weirdness — although in this they may differ less from



afb. 4
Moses Ernest Tolliver
en Nancy Reagan bij
de tentoonstelling
*Black American Folk
Art* in de Corcoran
Gallery of Art,
Washington D.C.,
1982.

fig. 4
Moses Ernest Tolliver
and Nancy Reagan at
the exhibition *Black
American Folk Art* in
the Corcoran Gallery
of Art, Washington
D.C., 1982.

contemporary artists than they might imagine. A market niche exists, which these unsuccessful, but trained, contemporary artists are willing to fill. The boundary between folk and fine art must be policed on both sides of the border.

Finally, Fine makes note of various rumours about dealers who make outsider art themselves, sign it with an outsider pseudonym, or sell work of a completely untraceable and possibly fictitious outsider (like one 'Clyde Angel').³⁴

"A ZEICHNUNG A BONBON"

Because of the central role that biography plays in outsider art, Fine speaks of "identity art". Yet factoring in the artist's 'identity' is not overly unique in art. Even names like the Flemish Primitives and the Utrecht Caravaggists refer to certain (demographic and other) characteristics of identity, just like more recent classifications such as 'women artists' or 'Afro-American art'. But the imposed identity of 'outsider' is different, because marginalization and ignorance are defining here.³⁵ Designating categories such as women artists or Afro-American art marks a process of emancipation and (ideally) becomes unnecessary (and historical) when the intended emancipation is successful and those involved are accepted as 'regular' artists. In the case of outsider art, however, such emancipation seems to be out of the question, on the one hand because those involved do not strive for it (or else, like Loudon, immediately lose their 'outsidership'), on the other because the interests of insiders in keeping their status quo are sizeable and growing, as evidenced by a final case.

Since the 1970s, a wealth of talented psychiatric patients at the Haus der Künstler in Gugging, Austria, has been making work that is highly sought after

aldus een van de samenstellers.³² Twaalf jaar later constateerde Fine:

Most major dealers have been approached by trained 'outsider' artists, sometimes with psychiatric diagnoses to attest to their legitimacy and sometimes relying upon a general weirdness — although in this they may differ less from contemporary artists than they might imagine. A market niche exists, which these unsuccessful, but trained, contemporary artists are willing to fill. The boundary between folk and fine art must be policed on both sides of the border.³³

Tenslotte tekende Fine nog diverse geruchten op over handelaren die zelf outsiderkunst maken, eigen werk signeren met een outsiderpseudoniem, of werk verkopen van een mogelijk fictieve want volstrekt ontraceerbare outsider (zoals Clyde Angel).³⁴

"A ZEICHNUNG A BONBON"

Vanwege de centrale rol die de biografie in de outsiderkunst speelt, spreekt Fine van 'identity art'. Toch is dat niet zo heel uniek in de kunst. Ook benamingen als Vlaamse primitieven en Utrechtse caravaggisten refereren aan bepaalde (demografische en andere) kenmerken van identiteit, net als recentere vindingen als vrouwen- of Afro-Amerikaanse kunst. Maar de opgelegde identiteit van outsider is anders, omdat marginaliteit en onwetendheid hier definiërend zijn.³⁵ De benoeming van categorieën als vrouwen- of Afro-Amerikaanse kunst luidt een proces van emancipatie in en wordt (idealiter) weer overbodig (en historisch) wanneer de beoogde emancipatie slaagt en de betrokkenen worden geaccepteerd als 'gewone' kunstenaars. In het geval van de outsiderkunst lijkt een dergelijke emancipatie echter uitgesloten, enerzijds omdat de betrokkenen daar niet naar streven (of anders, als Louden, meteen outsider af zijn), anderzijds omdat de belangen van insiders bij het behoud van de status quo groot en groeiende zijn, getuige ook een laatste casus.

by collectors. Judging from a dissertation from 2006 by anthropologist Alexandra Schüssler, however, the production in recent years has been professionalized to the extent that one could speak of coercion and exploitation. She reports cases in which a patient was told that he would only get chocolate or cigarettes, or be allowed to visit his mother's grave, after having made a certain number of drawings.³⁶ "A Zeichnung a Bonbon, versteht?" ("A drawing, a chocolate, understood?"), Schüssler quotes an employee urging a patient to create.³⁷ Aside from the most famous Gugginger, August Walla (1936–2001), none of the inhabitants put something to paper of their own accord (or out of 'inner necessity'). They only work if they are told to do so, with the materials and specified topics that are provided. For bad work they are reprimanded, while good work is immediately sent to the adjacent gallery or kept on reserve for certain collectors or dealers.³⁸ The interference with process and outcome in order to meet the needs of customers is so extreme that one can hardly speak of 'own work', Schüssler contends.³⁹

The leadership of the Haus der Künstler sees this very differently, prefers to speak of facilitation, and argues that a profession that generates money and prestige, like that of an artist, is the best therapy to reintegrate patients into society. Schüssler counters this by pointing out that most Guggingers have a chronic mental condition with no prospect of improvement, that none of them have ever left the facility, and that they are anyhow hardly able to cope with fame or money.⁴⁰ According to her, the whole artist image is 'staged', including signs of bohemian unconventionality reinforced by accessories on top of their colourful, but not too conspicuous, clothing. In order not to give the impression of wild lunatics, their hair is kept short, however. The facility looks like a colourfully painted, magical house on a beautiful hill, but

afb. 5
August Walla in zijn slaapkamer, Haus der Künstler, Gugging, Oostenrijk, 1993.
Foto: Mario del Curto.

fig. 5
August Walla in his bedroom in Haus der Künstler, Gugging, Austria. Photo: Mario del Curto.

In het Haus der Künstler in Gugging, Oostenrijk, maakt sinds de jaren zeventig een keur aan getalenteerde psychiatrische patiënten werk dat onder verzamelaars zeer gewild is. Afgaand op een proefschrift uit 2006 van antropologe Alexandra Schüssler is de productie de laatste jaren echter dermate geprofessionaliseerd dat kan worden gesproken van dwang en uitbuiting. Zij rapporteert gevallen waarbij een patiënt werd voorgehouden dat hij pas chocolade of sigaretten zou krijgen, of naar het graf van zijn moeder mocht, als hij eerst zoveel tekeningen had gemaakt.³⁶ “A Zeichnung a Bonbon, verstehst?”, citeert Schüssler een medewerkster die een patiënt tot scheppen moest aanzetten.³⁷ Op de beroemdste Gugginger na, August Walla (1936–2001), zet namelijk geen van de bewoners uit eigen beweging (of ‘innerlijke noodzaak’) iets op papier. Zij werken alleen als zij daartoe opdracht krijgen, met aangereikte materialen en opgegeven onderwerpen. Voor slecht werk worden zij berispt, goed werk gaat direct naar de aanpalende galerie of wordt achtergehouden voor bepaalde verzamelaars of handelaren.³⁸ Om tegemoet te komen aan de wensen van klanten zou de bemoeienis met proces en resultaat zo ver gaan dat nauwelijks nog sprake is van ‘eigen werk’, aldus Schüssler.³⁹

De leiding van het Haus der Künstler ziet dit heel anders, spreekt liever van faciliteren, en betoogt dat een beroep dat geld en aanzien oplevert, zoals dat van kunstenaar, de beste therapie is om ‘patiënten’ te reïntegreren in de samenleving. Daar staat volgens Schüssler tegenover dat de meeste Guggingers een chronische psychische aandoening hebben zonder vooruitzicht op verbetering, dat nog nooit een van hen het huis heeft verlaten, en dat zij hoe dan ook niet of nauwelijks om kunnen gaan met roem of geld.⁴⁰ Volgens haar is het hele kunstenaarsimago ‘geënceneerd’, inclusief signalen van bohemienachtige onaangepastheid als accessoires op hun kleurige, maar niet te opvallende kleding. Om niet de indruk te wekken van wilde gekken wordt het haar wel kort gehouden. Het huis oogt als een bont beschilderd toverhuis op een kunstheuvel, maar kleding en omgeving moeten wel een schone en ordelijke



indruk wekken om het beeld van de gerespecteerde kunstenaar, en de verkoop, te bevorderen.⁴¹ Al met al krijgt men in Gugging “een afgerond beeld van de kunstenaar, dat een met leed betaalde visionaire creativiteit verenigt met geniaal buitenstaanderschap, onaangepaste originaliteit en economische potentie”, aldus het harde oordeel van Schüssler “De hele strategie benut een gesynthetiseerd beeld van de ‘geniale gek’ om de Gugging kunstenaarpatiënten tot een projectiescherm voor maatschappij- en cultuurafkerige bezoekers en kopers te maken.”⁴²

Als Schüsslers aantijgingen waar zijn, blijkt hier opnieuw dat voor schone schijn voldoende kopers te vinden zijn. “Most of all”, constateerde een criticus al in 1994, “the artist outsider is sustained within the marketplace, where mythic claims of uniqueness, originality, and one-of-a-kind genius serve an important promotional purpose.”⁴³ De rapportages van Fine en Schüssler zullen op iemand die gelooft in, zeg, ‘authentieke authenticiteit’ overkomen als schokkende misstanden die per direct correctie verdienen. Maar begrippen als deze hebben de neiging nogal eens van betekenis te veranderen en bezien vanuit, bijvoorbeeld, economisch perspectief is er misschien wel niets aan de hand. Wat Fine en Schüssler met, respectievelijk, geamuseerde verbazing en diepe afkeer observeerden, sluit namelijk wel keurig aan op wat James H. Gilmore en B. Joseph Pine II, auteurs van het invloedrijke *The Experience Economy* (1998), opmerken in hun visionaire vervolgstudie over authenticiteit:

Organizations today must learn to understand, manage, and excel at *rendering authenticity*. Indeed, ‘rendering authenticity’ should one day roll trippingly off the tongue as easily as ‘controlling costs’ and ‘improving quality’, for rendering is precisely the right term for what’s involved. To be blunt: your business offerings must get real. When consumers want what’s real, the management of the customer perception of authenticity becomes the primary new source of competitive advantage—the new business imperative.⁴⁴

clothes and surroundings must generate a clean and orderly impression in order to promote both the image of the revered artist, as well as sales.⁴¹ All in all, in Gugging one gets “a well-rounded picture of the artist, which unites a visionary creativity paid for in sorrow, with brilliant outsidership, unconventional originality, and economic potential”, according to Schüssler’s harsh judgment: “The whole strategy uses a synthesized image of the ‘mad genius’ in order to turn the Gugging artist patients into a projection screen for visitors and buyers with an aversion to society and culture.”⁴²

If Schüssler’s allegations are true, it again seems that plenty of buyers fall for appearances. “Most of all”, one critic already noted back in 1994, “the artist outsider is sustained within the marketplace, where mythic claims of uniqueness, originality, and one-of-a-kind genius serve an important promotional purpose.”⁴³ To someone who believes in, say, ‘authentic authenticity’, the reports of Fine and Schüssler will appear as shocking abuses that call for immediate correction. But concepts such as these often tend to change their meaning, and when viewed from, for example, an economic perspective, there may be nothing to worry about. What Fine and Schüssler respectively observed with amused surprise and profound revulsion actually connects nicely to what James H. Gilmore and B. Joseph Pine II, authors of the influential *The Experience Economy* (1998) point out in their visionary follow-up study on authenticity:

Organizations today must learn to understand, manage, and excel at *rendering authenticity*. Indeed, ‘rendering authenticity’ should one day roll off the tongue as easily as ‘controlling costs’ and ‘improving quality’, for rendering is precisely the right term for what’s involved. To be blunt: your business offerings must

Fine's gedachte dat authenticiteit wel kan worden verloren maar nooit kan worden herwonnen, is misschien wel achterhaald. "Il faut être naïf", adviseerde Gêrôme zijn leerlingen, maar wat hij natuurlijk bedoelde was: 'Il faut sembler naïf'.

Jos ten Berge is universitair docent Kunstgeschiedenis bij de opleiding Media, Kunst, Design en Architectuur (MKDA) van de Vrije Universiteit Amsterdam, bestuurslid van Stichting Kunstlicht, bestuurslid van Stichting Collectie De Stadshof, en medesamensteller van de tentoonstelling *Outsider Art: Creativiteit buiten de kaders* in het Haags Gemeentemuseum (tot 4 oktober 2015).

get real. When consumers want what's real, the management of the customer's perception of authenticity becomes the primary new source of competitive advantage—the new business imperative.⁴⁴

Fine's idea that authenticity can be lost but never regained may well be outdated. "Il faut être naïf" (One must be naïve), Gêrôme advised his students, but what he meant of course was: "Il faut sembler naïf" (One must *seem* naïve).

Jos ten Berge is a professor of Art History at the Media, Art, Design and Architecture (MKDA) programme of the VU University, Amsterdam. He is a board member of Stichting Kunstlicht and Collectie De Stadshof, and co-curator of the exhibition *Outsider Art: Creativiteit buiten de kaders* in the Gemeentemuseum in The Hague (until 4 October 2015).

Translation—Marlies Peeters, Enya Moore & Angela Bartholomew

EINDNOTEN

- 1 J.-L. Gérôme, geciteerd door: Ch. Moreau-Vauthier, *Gérôme, peintre et sculpteur*, Paris: Hachette, 1906, p. 81.
- 2 E. Kris en O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment* (vertaling van *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, Wenen: Krystall Verlag, 1934), New Haven/Londen: Yale University Press, 1979.
- 3 Het bekendste vervolg op Kris en Kurz' aanzet is: Rudolf en Margot Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York: Random House, 1963, dat evenwel weinig onderscheid maakt tussen feit en fictie, en ophoudt voor de Romantiek.
- 4 M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* [1953], Oxford: Oxford University Press, 1971, pp. 23, 59 en 69.
- 5 Vergelijk de kritiek op John Rewalds al te heroïsch geachte *History of Impressionism* van 1946.
- 6 R. Cardinal, *Outsider Art*, Londen: Studio Vista, 1972. Zie voor kritiek bijv. Lucy Lippard, 'Crossing into Uncommon Grounds' en Joanne Cubbs, 'Rebels, Mytics, and Outcasts', in: M.D. Hall en E.W. Metcalf, Jr. (red.), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington/Londen: Smithsonian Institution Press, 1994, pp. 2-18, resp. 76-93, en Jos Ten Berge 'Outsiders in het post-moderne', *Kunstlicht* 23 (2002) 4, pp. 21-25, waar dit artikel in zekere zin een vervolg op is.
- 7 J. Dubuffet, 'L'art brut préféré aux arts culturels' [1949], vertaald als 'Crude Art Preferred to Cultural Art', in: Ch. Harrison en P. Wood (red.), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford/Cambridge Mass.: Blackwell, 1992, pp. 593-95. Cardinals uitgever zag de Franse term *art brut* niet zitten voor de Engelstalige markt en kwam met 'Outsider Art',

een voorstel waar Cardinal ondanks bedenkingen mee akkoord ging (zie: Willem Volkersz, 'Roger Cardinal on Outsider Art' in: *Raw Vision* 22 (1998), p. 24).

8 Zie voor de invloed van de outsiderkunst op de avant-garde: Maurice Tuchman en Carol S. Eliel (red.), *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles: Princeton University Press, 1992, catalogus Los Angeles County Museum of Art.

9 A. Volland, *Recollections of a Picture Dealer*, Londen: Constable, 1936, p. 215, geciteerd door Frances Morris, 'Jungles in Paris', in: F. Morris en Ch. Green (red.), *Henri Rousseau: Jungles in Paris*, Londen: Tate Publishing, 2005, catalogus Tate Modern, Londen, p. 25.

10 Persbericht The Museum of Modern Art, 'Major publication accompanies retrospective exhibition of Henri Rousseau', New York, januari 1985. Geraadpleegd www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6152/releases/

moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6152/releases/, pdf?2010, op 22 juni 2015.

11 C. Lanchner en W. Rubin, 'Henri Rousseau and Modernism', in: Roger Shattuck et al., *Henri Rousseau*, Parijs (Grand Palais)/New York (Museum of Modern Art), 1984-1985, pp. 35-89.

12 Morris, op. cit. (noot 9), p. 27.

13 Idem.

14 P. Rousseau, 'The Magic of Images: Hallucination and Magnetic Reverie in the Work of Henri Rousseau', in: Morris en Green, op. cit. (noot 9), pp. 191-203.

15 Rousseau, brief aan Henri Dupont, 1 april 1910, geciteerd door John House, 'Henri Rousseau as an Academic', in: Morris en Green, op. cit. (noot 9), p. 183. 'Si j'ai conservé ma naïveté, c'est parce que M. Gérôme [...], ainsi que M. Clément [...] m'ont toujours dit de la conserver.'

16 Zie: Moreau-Vauthier, op. cit. (noot 1). Het ging Gérôme waarschijnlijk eerder om een zekere

onafhankelijkheid van traditionele iconografieën.

17 House, op. cit. (noot 15), pp. 183-84. Zie ook: Albert Boime, 'Jean-Léon Gérôme Henri Rousseau's *Sleeping Gypsy* and the Academic Legacy', in: *The Art Quarterly* 34 (1971) 1, pp. 3-28; en over het gebruik en de connotaties van het begrip 'naïef': Meyer Shapiro, 'Courbet and Popular Imagery', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1941) 3/4, pp. 164-91, en Richard Schiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.

18 Ch. Green, 'Souvenirs of the Jardin des Plantes: Making the Exotic Strange Again', in: Morris en Green, op. cit. (noot 9), pp. 42-43.

19 Rousseau, brief aan Max Weber, 20 maart 1908, geciteerd door N. Ireson, 'The Dangerous Exotic', in: Morris en Green, op. cit. (noot 9), p. 144. ' [...] tout d'accord à dire que je suis primitif moderne bien entendu.'

58

EINDNOTEN

- 1 "One must be naïve". J. L. Gérôme, quoted by: Ch. Moreau-Vauthier, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*, Paris: Hachette, 1906, p. 81.
- 2 Ernst Kris and Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment* (translated from *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, Vienna: Krystall Verlag, 1934), New Haven/Londen: Yale University Press, 1979.
- 3 The best-known follow-up to Kris and Kurz's initiative is: Rudolf and Margot Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York: Random House, 1963, which, however, makes little distinction between fact and fiction, and does not discuss anything after Romanticism.
- 4 M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* [1953], New York: Oxford University Press, 1971, pp. 23, 59 and 69.
- 5 Compare the criticism on John Rewald's all too heroically regarded *History of Impressionism* of 1946.
- 6 R. Cardinal, *Outsider Art*, Londen: Studio Vista, 1972. For criticism see for example Lucy Lippard, 'Crossing into Uncommon Grounds' and Joanne Cubbs, 'Rebels, Mytics, and Outcasts', in: M.D. Hall and E.W. Metcalf, Jr. (eds), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington/Londen: The Smithsonian Institution Press, 1994, pp. 2-18, resp. 76-93, and my 'Outsiders in het post-moderne', in: *Kunstlicht* 23 (2002) 4, pp. 21-25, to which this article is a sequel in a sense.
- 7 J. Dubuffet, 'L'art brut préféré aux arts culturels' [1949], translated as 'Crude Art Preferred to Cultural Art', in Ch. Harrison and P. Wood (eds), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford/Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1992,

pp. 593-95. Cardinal's publisher did not like the French term *art brut* for the English market and proposed 'Outsider Art', to which Cardinal agreed despite concerns (see: Willem Volkersz, 'Roger Cardinal on Outsider Art', in: *Raw Vision* 22 (1998), p. 24).

8 For the influence of outsider art on the avant-garde, see: Maurice Tuchman and Carol S. Eliel (eds), exh.cat. *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles (County Museum of Art), 1992.

9 A. Volland, *Recollections of a Picture Dealer*, Londen 1936, p. 215, quoted by: Frances Morris, 'Jungles in Paris', in: F. Morris and Ch. Green (eds), exh.cat. *Henri Rousseau: Jungles in Paris*, Londen (Tate Modern), 2005, p. 25.

10 Press release from The Museum of Modern Art, 'Major publication accompanies retrospective exhibition of Henri Rousseau', New York, January 1985. Accessed online via: www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6152/releases/

moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6152/releases/, pdf?2010, on 22 June 2015.

11 C. Lanchner and W. Rubin, 'Henri Rousseau and Modernism', in: Roger Shattuck et al., *Henri Rousseau*, Paris (Grand Palais)/New York (Museum of Modern Art), 1984-1985, pp. 35-89.

12 Morris, op. cit. (note 9), p. 27.

13 Ibid.

14 P. Rousseau, 'The Magic of Images: Hallucination and Magnetic Reverie in the Work of Henri Rousseau', in: Morris and Green, op. cit. (note 9), pp. 191-203.

15 Rousseau, letter to Henri Dupont, 1 April 1910, quoted by John House, 'Henri Rousseau as an Academic', in: Morris and Green, op. cit. (note 9), p. 183.

16 See: Moreau-Vauthier, op. cit. (note 1). Gérôme was probably more concerned with a certain

independence from traditional iconographies.

17 House, op. cit. (note 15), pp. 183-84. See also: Albert Boime, 'Jean-Léon Gérôme Henri Rousseau's *Sleeping Gypsy* and the Academic Legacy', in: *The Art Quarterly* 34 (1971) 1, pp. 3-28; On the use and connotations of the term 'naïve', see: Meyer Shapiro, 'Courbet and Popular Imagery', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1941) 3/4, pp. 164-91; and Richard Schiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.

18 Ch. Green, 'Souvenirs of the Jardin des Plantes: Making the Exotic Strange Again', in: Morris and Green, op. cit. (note 9), pp. 42-43.

19 Rousseau, letter to Max Weber, 20 March 1908, quoted by N. Ireson, 'The Dangerous Exotic', in: Morris and Green, op. cit. (note 9), p. 144.

20 C. Blotkamp, 'Uit de wurgende vertederding: Een herwaardering van

- douanier Rousseau', in: *de Volkskrant*, 22 March 2001 (on the occasion of the exhibition *Henri Rousseau: Der Zöllner — Grenzgänger der Moderne*, Tübingen (Kunsthalle Tübingen) 2001). Still, even in 2005 Rousseau was kept out of the main text of *Art Since 1900* by Foster, Krauss, Bois, and Buchloh, to be isolated in a section on 'The exotic and the naive' (London: Thames and Hudson, 2005, p. 66).
- 21 Kris and Kurz, op. cit. (note 2), p. 132. The German text speaks of 'Gelebte Vita', the English translation of 'enacted biography'.
- 22 G.A. Fine, *Everyday Genius: Self-Taught Art and the Culture of Authenticity*, Chicago/London: University of Chicago Press, 2004, p. 3. Zoals Fine zelf aangeeft (pp. 23–33) wordt met 'self-taught' en outsiderkunst min of meer hetzelfde bedoeld.
- 23 Idem, p. 6. Het is bekend
- dat 'een goed verhaal' de belangstelling en verkoop kan stimuleren, maar met betrekking tot de outsiderkunst lijken ook critici meer aandacht te besteden aan biografische aspecten dan aan analyse van het werk zelf, aldus Constance Perin, 'The Reception of New, Unusual, and Difficult Art', in: Hall en Metcalf, op. cit. (noot 6), pp. 180–85.
- 24 Idem, p. 74.
- 25 Idem, pp. 60–61.
- 26 Idem, pp. 77–85. Fine verwijst hierbij slechts naar enkele bronnen over Wölflin en Darger, maar op kenners van de outsiderkunst zullen deze observaties aannemelijk overkomen.
- 27 Randall Morris, 'Self-Taught Ethics Regarding Culture', in: *New Art Examiner* 22 (1994) 1, p. 19, geciteerd door Fine, op. cit. (noot 22), pp. 73–74.
- 28 Fine, op. cit. (noot 22), p. 189 en passim voor voorbeelden van zulke assistentie.
- 29 Idem, p. 59.
- 30 John Windsor, 'Catch 22: The Case of Albert Loudens', in: *Raw Vision* 18 (1997), p. 50. Windsor verdedigde Loudens status als outsider door naar voren te brengen dat deze autodidact nogal excentrisch is, obsessief werkt en nog altijd in armoede leeft — kennelijk voldoende compensatie om zijn commerciële *faux pas* door de vingers te zien.
- 31 Fine, op. cit. (noot 23), p. 151.
- 32 Carol S. Eliel, 'Moral Influence and Expressive Intent', in: Tuchman en Eliel, op. cit. (noot 8), pp. 17–18. "In reaction to the rise of conceptualism and other strategy-oriented art movements more than two decades ago, authenticity and emotional sincerity have been increasingly appreciated in art", observeerde Eliels collega Tuchman niet minder moraliserend ('Introduction', in: *ibid.*, p. 10).
- 33 Fine, op. cit. (noot 22), p. 43.
- 34 Idem, pp. 61, 178 en 65–67. Overigens schijnt Clyde Angel toch echt te zijn geweest (zie: Jeff Huebner, 'The Made-Up Life and Real Death of Clyde Angel', in: *Chicago Reader* 1 oktober 2009, ook op internet). De groeiende aandacht heeft ook geleid tot parodiën, zoals de reizende tentoonstelling van *The George and Helen Spelvin Folk Art Collection*, georganiseerd door Beauvais Lyons in 2001, zie: www.web.utk.edu/~blyons/spelvinissues.htm
- 35 Idem, pp. 3–4: "In most occupational domains, a strong correlation exists between one's knowledge (one's cultural or social capital) and the estimation of one's competence. The more training and the more credentials, the more ability. What makes self-taught art so significant is that this correlation is broken — indeed, is inverted."
- 36 A. Schüssler, *Wahnsinn auf Papier und Leinwand: Exploitation im Haus der Künstler in Gugging*, proefschrift (Universiteit van Amsterdam) 2006, pp. 123, 339 en 330–31.
- 37 Idem, pp. 337–38.
- 38 Idem, pp. 85, 159, 332–37 en 319–23.
- 39 Idem, pp. 123–24 en 312. In navolging van anderen spreekt Schüssler van een 'art à deux'.
- 40 Idem, pp. 136–38.
- 41 Idem, pp. 285–89.
- 42 Idem, pp. 293, resp. 284. "[...] ein abgerundetes Bild vom Künstler, das mit Leid bezahlte, visionäre Kreativität mit genialem Außenseiertum, unangepasster Originalität und ökonomischer Potenz vereint." "Die Strategien benützen das synthetisierte Bild vom 'genialen Irren', um die Gugginger Künstlerpatienten zu Projektionsfläche für gesellschafts- und kulturtormentierte Besucher und Käufer zu machen."
- 43 Cubbs, op. cit. (noot 6), p. 84.
- 44 J.H. Gilmore en B.J. Pine II, *Authenticity: What Consumers Really Want*, Boston: Harvard Business School Press, 2007, p. 3.
- more attention to biographical aspects than analysis of the work itself, according to Constance Perin, 'The Reception of New, Unusual, and Difficult Art', in: Hall and Metcalf, op. cit. (note 6), pp. 180–85.
- 24 *Ibid.*, p. 74.
- 25 *Ibid.*, pp. 60–61.
- 26 *Ibid.*, pp. 77–85. Fine refers to only a few sources on Wölflin and Darger, but to connoisseurs of outsider art these observations will appear plausible.
- 27 Randall Morris, 'Self-Taught Ethics Regarding Culture', in: *New Art Examiner* 22 (1994) 1, p. 19, cited by Fine, op. cit. (note 22), pp. 73–74.
- 28 Fine, op. cit. (note 22), p. 189 and passim for examples of such assistance.
- 29 *Ibid.*, p. 59.
- 30 John Windsor, 'Catch 22: The Case of Albert Loudens', in: *Raw Vision* 18 (1997), p. 50. Windsor defended Loudens' outsider status by arguing
- that this autodidact is rather eccentric, works obsessively, and still lives in poverty — apparently sufficient compensation for his commercial *faux pas*.
- 31 Fine, op. cit. (note 23), p. 151.
- 32 Carol S. Eliel, 'Moral Influence and Expressive Intent', in: Tuchman and Eliel, op. cit. (note 8), pp. 17–18. "In reaction to the rise of conceptualism and other strategy-oriented art movements more than two decades ago, authenticity and emotional sincerity have been increasingly appreciated in art", Eliel's colleague Maurice Tuchman observed no less moralizing ('Introduction', in: *ibid.*, p. 10).
- 33 Fine, op. cit. (note 22), p. 43.
- 34 *Ibid.*, pp. 61, 178 and 65–67. Incidentally Clyde Angel seems to have really existed (see: Jeff Huebner, 'The Made-Up Life and Real Death of Clyde Angel', in: *Chicago Reader*, 1 October 2009, also online). The growing interest has
- also led to parodies, such as the traveling exhibition, *The George and Helen Spelvin Folk Art Collection*, organized by Beauvais Lyons in 2001. See: www.web.utk.edu/~blyons/spelvinissues.htm
- 35 *Ibid.*, pp. 3–4: "In most occupational domains, a strong correlation exists between one's knowledge (one's cultural or social capital) and the estimation of one's competence. The more training and the more credentials, the more ability. What makes self-taught art so significant is that this correlation is broken, or indeed, is inverted."
- 36 A. Schüssler, *Wahnsinn auf Papier und Leinwand: Sublimation und Exploitation im Haus der Künstler in Gugging*, dissertation (University of Amsterdam) 2006, pp. 123, 339 and 330–31.
- 37 *Ibid.*, pp. 337–38.
- 38 *Ibid.*, pp. 85, 159, 332–37 and 319–23.
- 39 *Ibid.*, pp. 123–24 and 312. Following others, Schüssler speaks of an 'art à deux'.
- 40 *Ibid.*, pp. 136–38.
- 41 *Ibid.*, pp. 285–89.
- 42 *Ibid.*, pp. 293, resp. 284. "[...] ein abgerundetes Bild vom Künstler, das mit Leid bezahlte, visionäre Kreativität mit genialem Außenseiertum, unangepasster Originalität und ökonomischer Potenz vereint." "Die Strategien benützen das synthetisierte Bild vom 'genialen Irren', um die Gugginger Künstlerpatienten zu Projektionsflächen für gesellschafts- und kulturtormentierte Besucher und Käufer zu machen."
- 43 Cubbs, op. cit. (note 6), p. 84.
- 44 J.H. Gilmore and B.J. Pine II, *Authenticity: What Consumers Really Want*, Boston: Harvard Business School Press, 2007, p. 3.