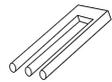


15

DUBUFFET, LÉVI-STRAUSS
Y LA IDEA DEL ART BRUT

Kent Minturn



Kent Minturn, "Dubuffet, Lévi-Strauss and the Idea of Art Brut", *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 46, Polemical Objects (Otoño, 2004), pp. 247-258. <https://www.jstor.org/stable/20167651?origin=JSTOR-pdf&seq=1>

traducción: fernando delmar

(circa) / facultad de artes uaem

colección: *infra-mince*

2018



La gran misión del arte es romper el hábito de la mente de diferenciar entre los dos registros que inhiben y extinguen el libre juego del pensamiento. Una vez derribada esta barrera, la mente recupera su fuerza y su impulso creativo. Ésta es la función de la obra de arte, su razón de ser.

Jean Dubuffet

DUBUFFET, LÉVI-STRAUSS Y LA IDEA DEL ART BRUT

Kent Minturn

A principios de 1945, pocos meses después de la Liberación, el artista y escritor francés Jean Dubuffet (1901-1985) comenzó su búsqueda de obras de art brut, o, como él llegaría a definirlo, arte producido por personas desentrenadas, individuos aislados o analfabetos "incólumes por la cultura artística."¹ En junio de 1948, Dubuffet, junto con Jean Paulhan (escritor, lingüista y editor de la *La Nouvelle Revue Française*), André Breton, Charles Ratton (un dealer parisino de arte africano), Michel Tapié (un crítico de arte), y Henri-Pierre Roché (traductor, periodista y novelista) oficialmente estableció en París *La Compagnie de l'art brut*, una asociación dedicada al descubrimiento, documentación y exhibición de este arte marginal.

Más tarde ese verano, la *Compagnie Foyer de l'Art Brut* fue transferida del sótano de la Galerie René Drouin, ubicado en la Plaza Vendôme, a un pabellón localizado en el jardín de las oficinas de la editorial Gallimard, en 17 rue de l'Université. El *Foyer de l'Art Brut* se abrió al público el 7 de septiembre de 1948, y dos meses después, asistió Claude Lévi-Strauss a la apertura de un espectáculo dedicado al trabajo de Joachim Vicens Gironella, un artista catalán autodidacta que había pasado un año (1939-1940) en un internado psiquiátrico francés cerca de Braum.²

Poco tiempo después, Dubuffet intercambió cartas con Lévi-Strauss. La correspondencia entre ambos ha sido publicada por la *Fondation Dubuffet*, París, y el Musée de l'Art Brut, Lausana, junto a una traducción de "Honneur aux valeurs sauvages" (En honor a Valores Salvajes), una conferencia de Dubuffet dictada el diez de enero de 1951, en la Facultad de Letras de Lille con motivo de la apertura de la exposición, "Cinq petits inventeurs de la peinture [Cinco pequeños inventores de la pintura] (Paul End / Alcide / Liber / Gasduf / Sylvocq), que se llevó a cabo en la librería Marcel Evrard, localizada en la Place de Béthune.³ Las



JEAN DUBUFFET, ÁRABE Y CAMELLO, 1950

cartas marcan una intersección importante entre una de las figuras clave de la vanguardia de posguerra y el fundador de la antropología estructural. Al leer las cartas junto con "Savage Values" de Dubuffet, pueden ayudarnos a mejor entender la idea original del art brut, su relación con el ascenso de Estructuralismo, y el lugar que ocupa dentro del espectro más amplio del pensamiento francés de posguerra.

Al encontrarse, Lévi-Strauss era un recientemente nombrado profesor del Instituto de Etnología de la Universidad de París, y un investigador asociado del Centro Nacional de Investigación Científica de París. Regresó a París a fines de 1947 después de pasar la guerra enseñando en la Nueva Escuela de Investigación Social de Nueva York (1942-1945), y luego de ser asesor cultural de la Embajada de Francia en Washington, D.C. Según lo ha admitido, las experiencias que tuvo durante su estancia en Nueva York tuvieron una gran influencia en el desarrollo de su original metodología. El igualmente desposeído lingüista estructural rumano Roman Jakobson inspiró a Lévi-Strauss para acercarse al

arte y a los mitos diacríticamente y buscar su significado no en los referentes del mundo, sino más bien en la apariencia de estructuras diferenciales dentro de un "conjunto limitado de oposiciones conceptuales." Los surrealistas emigrantes, que aterrizaron en Nueva York al mismo tiempo, reforzaron su creencia en el rol productivo de la pasividad autoral y las inverosímiles yuxtaposiciones en el proceso creativo. Por otra parte, la instalación y organización museográfica de las obras etnográficas reunidas en la galería dedicada a la cultura indígena del Noroeste Americano en el Museo Americano de Historia Natural, bajo la dirección del antropólogo alemán-estadounidense Franz Boas, le ayudó a descubrir una nueva forma para apreciar las obras a partir de la disposición sincronizada, no jerárquica, de los datos etnográficos.⁴

Sin embargo, durante su estancia en Nueva York, Lévi-Strauss supuestamente perdió interés en el llamado "arte profesional" y comenzó a coleccionar objetos que podrían caer bajo la rúbrica de art-brut de Dubuffet. En un breve artículo autobiográfico titulado "Nueva York en 1941"(1943), Lévi-Strauss recuerda cálidamente las horas que pasó con Max Ernst, André Breton (con quien se hizo amigo en 1940, en el barco de Marsella a Fort-de-France, Martinica), y Georges Duthuit vagando por los barrios bajos de Nueva York en busca de "obras maestras olvidadas y tesoros pasados por alto". En particular, Lévi-Strauss recuerda "una pequeña tienda de antigüedades en la 3a Avenida que, en respuesta a nuestra demanda, se convirtió en la cueva de Ali Baba."⁵ En términos similares a los empleados por Dubuffet en "Savage Values", Lévi-Strauss enfatiza el poder del arte aurático no tocado por las demandas del mercado y las intrusiones de lo que T. W. Adorno llamaría "la industria de la cultura". Lévi-Strauss afirma que tales obras desafían las nociones sobre el gusto, valor y belleza: "Uno se rodea de estos objetos no porque sean hermosos, sino porque, ya que la belleza se ha vuelto inaccesible para todos menos para el rico, ofrecen, en su lugar, un carácter sagrado y, por lo tanto, uno se pregunta acerca de la naturaleza última de la emoción estética."⁶ Para 1948, como la correspondencia sugiere, Lévi-Strauss también había tomado un especial interés en el arte hecho por prisioneros. Le aconseja a Dubuffet, en su búsqueda de obras de art-brut, que se

pusiera en contacto con Putrot d'Alleaume, secretario general del Congreso Internacional de Criminología. En su respuesta Dubuffet parece muy interesado en la idea, pero nunca lo hizo. Podemos suponer que la razón fue que Dubuffet buscaba afanosamente distanciarse del recién “descubrimiento” del arte “marginal” que incluía el arte de los delincuentes, así como del arte infantil, naif, primitivo y de los locos. Para él, el art-brut es, en esencia, un arte sin precedentes.

En 1947, cinco meses antes de su cita con Lévi-Strauss en el Foyer de l'Art-Brut, Dubuffet realizó su segundo viaje a Argelia. Estos viajes fueron una especie de auto exilio lleno de connotaciones etnográficas. Desafortunadamente, la mayoría de los historiadores de arte no han señalado la gran importancia que tuvieron estos viajes en la conceptualización y la promulgación del art-brut. Su interés era el de un investigador de una nueva forma de cultura. Durante su segundo viaje al norte de África, Dubuffet llevaba varios pequeños cuadernos donde tomaba notas, dibujaba a los habitantes locales y, de acuerdo con una larga tradición y práctica etnográfica, intentó aprender los dialectos locales y expresiones transcribiéndolos fonéticamente en su lengua materna.¹⁰ Esta experiencia llevó a Dubuffet a mirar su propio lenguaje bajo una nueva luz y, en consecuencia, para escribir su "Textos en jerga" una serie de caprichosos relatos cortos, escritos en un francés tan ortográficamente incorrecto que deben leerse en voz alta para que se entiendan. El primero de ellos, [*The Air of the Countryside*, deletreado fonéticamente] fue publicado por Dubuffet y su esposa, Lili, bajo los auspicios de las publicaciones de Art Brut, en diciembre de 1948). Como Dubuffet luego le explicó a Raymond Queneau:

Durante tres años estudié muy diligentemente un dialecto árabe hablado por los beduinos del Sahara, y comencé a escribir este idioma fonéticamente en caracteres latinos; el aspecto muy extraño de las formas gramaticales que resultaban, me hizo ver que nuestro lenguaje hablado está tan alejado del lenguaje escrito como este dialecto sahariano puede estar del árabe literario, y que nuestro lenguaje escrito fonéticamente por un extranjero, de la misma manera como escribí el len-

guaje hablado en El Golea, presentaba formas gramaticales tan extrañas (y tan fascinantes) como mi jerga árabe. Es entonces cuando me vino la idea de redactar un pequeño texto escrito fonéticamente. Tenía la sensación de que al acostumbrarse a escribir (y pensar) de esta manera, uno está obligado a descubrir una especie de arte muy interesante, y estoy completamente apasionado por esta empresa.

Estas escrituras experimentales demuestran la proximidad, en la mente de Dubuffet, del arte y la escritura marginal. Dubuffet nunca se cansó de repetir a sus lectores que "el viento del art-brut sopla tanto en la escritura como en otros campos de la creación artística". 12

Podemos encontrar algunos antecedentes de los viajes de Dubuffet; él no fue el primer modernista francés en viajar al norte África en busca de inspiración artística. Al ir allá, estaba siguiendo conscientemente los pasos de los pintores Delacroix, Fromentin y Matisse, así como los afamados escritores Flaubert, los hermanos Goncourt, Maupassant y Gide. Sin embargo, los viajes a Argelia de Dubuffet y el arte que produjo mientras estuvo allí siguen siendo históricamente muy específicos en la medida en que se relacionan con el estado paradójico de la etnología francesa de posguerra, cara a la descolonización. La actitud de Dubuffet hacia los beduinos saharianos nos recuerda a Lévi-Stauss cuando describe a los indios Nambikwara del Amazonas de Brasil, en "Una Lección de Escritura" capítulo 28 de *Tristes Tropiques* (1955). Dubuffet, como Lévi-Strauss, aparentemente proveyó a los "nativos" con lápices y papel y los animó a dibujar. En uno de los cuadernos de viaje antes mencionados de Dubuffet, hay dos ejemplos de dibujos "hechos por un árabe" 14 (figura 2). Ben Yahia, el individuo que creó estos dibujos, trató claramente de imitar el estilo de Dubuffet. Los dibujos de Yahia son, en efecto, imitaciones de imitaciones, dado que el objetivo de Dubuffet, al viajar por África del Norte, era "pintar como un árabe"15 Estas imágenes pueden considerarse como ejemplos concretos de lo que Homi K. Bhabha llama "imitación" colonial, en donde el "Otro reconocible" se convierte en "un sujeto de una diferencia que es casi él lo mismo, pero no del todo"16. De

nuevo, uno recuerda inmediatamente el relato de Levi-Strauss sobre el jefe Nambikwara que, al imitar las acciones del etnógrafo, produce una "escritura de imitación" en un relato que, Jacques Derrida afirma que "huele a etnocentrismo pensando en sí mismo como anti-etnocentrismo ". 17

En otros momentos, las ideas de Dubuffet están más cercanas al libro *El imperio de los signos* (1970), de Roland Barthes cuando escribe un relato semiológico de sus viajes en Japón.¹⁸ Dubuffet, como Barthes, se encuentra frecuentemente confrontado con letras, signos o inscripciones inaccesibles, indescifrables, o sin sentido. Por ejemplo, en una carta dirigida a Jacques Berne enviada desde Argelia, Dubuffet se imagina el desierto como un palimpsesto caótico, lleno de marcas y signos "como un inmenso cuaderno de desorganización, un cuaderno de improvisación ... una pizarra de la escuela primaria llena de garabatos..."¹⁹ Enfatiza que estas marcas e indicios ininteligibles, como las huellas de los beduinos, son muy efímeras. Dubuffet estaba sobre todo fascinado por lo que percibía como la esencia de la naturaleza nómada de los beduinos, la impermanencia de su existencia, y su incapacidad para dejar rastros permanentes. Vidas transitorias, inscripciones efímeras; en resumen, los beduinos parecían representar la viva prueba de las ideas favoritas de Dubuffet: "El hombre escribe en la arena "²⁰ (figura 3).

Inicialmente, la concepción de Dubuffet del ideal del artista brut era la misma al heroico *homme commun* [hombre común] o al *homme dans la rue* [hombre en la calle].²¹ Sin embargo, durante sus estancias en el norte de África, este ideal se fusionó con una exotización de los "payasos del desierto" nombre que desvergonzadamente les dio a los habitantes indígenas del Sahara. Estos dos ideales, el "hombre común" y el "payaso del desierto" se definían a la figura de Gaston Chaissac, un artista, escritor y reparador de zapatos, de origen árabe que vivía en Vendée, Francia. En julio de 1947, mientras aún estaba en Argelia, Dubuffet escribió un prefacio para la exposición de dibujos de Chaissac que se presentó en la Galería "L'Arc-en-Ciel", París (11 de junio-5 de julio de 1947). En el texto Dubuffet compara a Chaissac con Yahia, un flautista beduino (figura 4). El arte de Chaissac, afirma Dubuffet, es tan ilegible para "nuestros excelsos

misioneros del arte" como la música de Yahia es inaudible para nuestros músicos occidentales.²² Al final de su viaje en 1949, decae la exotización de Dubuffet de África del Norte y sus habitantes. Al principio, Dubuffet describe a El Golea como un "baño de simplicidades", un "refrescante" y "rejuveneciente" oasis edénico habitado por hombres de "gracia" y belleza. ²³ En cambio, más tarde, en una carta a Jean Paulhan, describe el desierto como un "baño de incomodidades y molestias." En la misma carta se da cuenta que las acuarelas que ha pintado durante su estancia en el Sahara son "generales e idílicas" y que no tienen nada que ver con "la realidad de [su] entorno". Al respecto, declara: "Por el momento renuncio al arte descriptivo de exotismos."²⁴ El día después de su regreso a París, Dubuffet le escribió a Jacques Berne: "El hombre Occidental no está tan mal... Nada mal, el valiente ario... no soy infeliz de estar viviendo con él de nuevo ". ²⁵ Dubuffet comenzó a creer, como claramente dice en "Valores Salvajes", que uno no necesita salir de Europa para encontrar verdaderos "Individuos salvajes": "... Estos valores salvajes a los que les atribuyo más valor que a todos los demás, aparecen y se muestran, en nuestros mundos de Europa y América, de una manera más energética y tempestuosa que en cualquier otro mundo..."

Estas tres versiones del artista arquetípico de Dubuffet art-brut, el hombre común, el payaso del desierto, y el "salvaje" europeo, comparten un denominador común: los tres han escapado de la historia escrita. La concepción original de Dubuffet del art-brut, no era solo sobre el descubrimiento, colección y exhibición de objetos obsoletos, pasados por alto o "polémicos", también fue un intento de inscribir a sus creaciones dentro de la historia; como una especie de proyecto literario contra-histórico. La obra de Dubuffet debe verse a la par de aquellos dos grandes intentos no realizados de la pre-Guerra: el *Passagen-Werk* de Walter Benjamin, [Proyecto Arcades] (1927-1940), y la *Enciclopedia de las Ciencias Inexactas* de Raymond Queneau (1934).²⁶ Ambas obras buscaban subvertir el historicismo tradicional y las nociones reinantes de progreso mientras que, simultáneamente, destacaban las nociones de lo marginal, como restos triviales o "anticuados" de la cultura burguesa. La idea de escribir una historia de art-brut y sus creadores precedieron a la colección

real de objetos. Dubuffet recibió la aprobación del editor Gaston Gallimard para crear una serie de revistas bajo el título *L'Art Brut* antes de ir a buscar obras en Suiza en julio de 1945. Como admitió en una entrevista en 1976: "No tenía idea de coleccionar. Estaba solo interesado en publicar el material."²⁷ Aunque Gallimard finalmente incumplió el contrato, Dubuffet continuó publicando artículos sobre estos artistas. La revista *Fascicules de l'Art Brut* se publicó hasta mediados de la década de los sesentas.²⁸ mientras que, en la década de 1930, Dubuffet se conformaba en escribir una serie de biografías de hombres desconocidos, promedio, "no ilustres".²⁹ Hasta cierto punto, logró este objetivo en el período de posguerra con su publicación de textos basados en la vida de los artistas art-brut. Sin embargo, dado el hecho de que la mayoría de estos artistas no tenían hogar, o estaban en hospitales psiquiátricos o sufrían de amnesia, Dubuffet, junto con los otros autores que participaron en estos números de la revista, les asignaron nombres falsos, seudónimos e inventaron gran parte de sus vidas. El resultado final fue un extraño género de escritura histórica sin "nombres", "fechas" o "historias".³⁰ Por ejemplo, en 1947, al presentar a un escultor anónimo perteneciente de la colección de O. J. Muller, Dubuffet escribe:

Cada información sobre estas esculturas es totalmente inútil. No importa para nada saber si su autor era un burócrata o un pastor de vacas, un anciano o una persona joven. Es inútil prestar atención a estas nimias circunstancias. No hay diferencia entre un viejo y un hombre joven. No menos importante es su origen, si era de Borgoña o Auvernia, da lo mismo. O si está vivo o muerto. No importa. Puede ser un contemporáneo o alguien del siglo pasado, o un compañero de Clovis o de los grandes reptiles prehistóricos. No hay ninguna diferencia en absoluto. Estamos completamente equivocados si tomamos en cuenta estos insignificantes detalles "³¹.

La naturaleza casi etnográfica de los viajes de Dubuffet a África del Norte no es algo que nos pueda sorprender teniendo en cuenta que estudió etnografía en París durante la década de 1920.³² Al mismo tiempo, frecuentaba el estudio de André Masson en 45 rue Blomet, un punto de encuentro de los sur-

realistas "disidentes" tales como Georges Limbour, Michel Leiris y Georges Bataille, quienes, más tarde, se involucraron en *Documents*, una publicación de vanguardia que pretendía suprimir las diferencias entre arqueología, etnografía y las bellas artes.³³ (En ese tiempo, Lévi-Strauss, aunque aún no era un etnógrafo, contribuyó con un artículo sobre Picasso en *Documents*, vol. II, no. 3, 1930).³⁴ Al elegir la palabra "Documents" como título de su revista, estos autores proclamaban sus intenciones antiestéticas; la revista, en otras palabras, no pretendía ser otro *Gazette des beaux-arts* o *Gazette des beaux-arts primitifs*, que ya existían.³⁵ Además, *Documents* implicaba una crítica de la corriente práctica museológica, que tienden a sublimar documentos etnográficos y desvincularlos, parafraseando a Walter Benjamin, de su "valor ritual".

Como se evidencia en "Valores salvajes", las ideas de Dubuffet sobre el arte brut también fueron intrínsecamente una feroz crítica al museo como institución cultural.³⁶ A menudo se refería a estas obras de arte brut como "documentos", con la intención de evitar que se sobrevalorara su valor estético. Mientras Lévi-Strauss anticipaba el día en que las máscaras, disfraces y tótems de los indios de la costa noroeste se "pasarían del museo etnográfico a los museos de bellas artes".³⁷ Dubuffet buscaba, en cambio, proteger las obras de carácter etnográfico de los tentáculos de "culturales arte" al integrar a algunas de ellas dentro de su colección de arte brut. En el verano de 1945, Dubuffet visitó a Eugène Pittard, curador del Museo Etnográfico de la Ginebra solicitando su ayuda para la localización de ejemplos de arte brut.³⁸ En "Savage Values" Dubuffet menciona específicamente su admiración por el arte nativo americano, y su reciente viaje al Museo Etnográfico de Basilea, donde vio "un grupo de esculturas de madera pintadas y decoradas viniendo de la antigua colonia alemana de Nueva Mecklenburg, ahora llamada Nueva Irlanda". Menciona también su interés en formas de arte que no pueden estar dentro de un museo como, por ejemplo, la danza asiática. Sus ideas sobre este tema se relacionan con dos obras que conocía bien: *Teatro y su doble* de Antonin Artaud y (1938), y el *Bárbaro en Asia* de Henri Michaux (1943).

Hasta cierto punto, la colección art brut de Dubuffet puede ser pensada como un "museo sin paredes". Significativamente, André Malraux, la persona a quien le debemos este concepto, fue uno de los primeros partidarios de Dubuffet y un ferviente entusiasta del art-brut (incluso reprodujo una obra del artista brut Guillaume Pujolle en *El Museo Imaginario*, libro publicado en 1947). Como Malraux lo imaginó, el museo sin paredes lo haría, con ayuda de la fotografía, combinando obras de todo el mundo, rompiendo las fronteras entre las naciones y culturas, anulando el tiempo y el espacio, y minimizando los problemas relacionados con la autoría. Para Dubuffet, el art-brut también trascendía fronteras nacionales y nacionalismos. No en vano, Dubuffet buscó por primera vez el art-brut en Suiza, país caracterizado por su diversidad cultural y neutralidad, lugar donde nació Dada. Por otra parte, Dubuffet al negarse a incluir los nombres y fechas de las obras de los artistas de art-brut, sin darse cuenta, respondía a *El llamado* de Heinrich Wölfflin que proclamaba una historia del arte "sin nombres propios". Y, como el *Museo Imaginario* de Malraux, la fotografía jugó un papel muy importante en la colección, la documentación y la publicación de art-brut. En una primera convocatoria para encontrar ejemplos de art-brut, Dubuffet anunció que con gusto aceptaría cualquiera "obra original o fotografías de estas obras", como si fueran de alguna manera intercambiables.³⁹ La colección de art-brut de Dubuffet también era "sin muros" en el sentido que era literalmente nómada y sin espacios. En 1951 empacó la colección y se la envió a Alfonso Ossorio en East Hampton, Long Island, Nueva York, donde permanecería durante los próximos once años antes de regresar a Francia a principios de 1962. Luego en 1975 Dubuffet transfirió la colección al Castillo de Beaulieu en Lausana, Suiza, donde permanece hasta nuestros días.⁴⁰

Por último, cabe mencionar que Jean Paulhan, amigo y mentor de Dubuffet, también tenía antecedentes en etnografía.⁴¹ Mucho antes de acompañar a Dubuffet en su primer viaje a Suiza en la búsqueda de art-brut, o convertirse en un miembro de la Compagnie de l'Art Brut, Paulhan estudió con Lucien Lévy-Bruhl y realizó una investigación etnográfica sobre "la semántica del proverbio".⁴² En la víspera de la Segunda Guerra fue un participante, junto con varios miembros del antiguo grupo



JEAN DUBUFFET, BEDUINOS, 1947

Documents, en el efímero pero importante Collège de Sociologie (1937-1939). (Lévi-Strauss asistió, pero no participó, en las reuniones del Colegio.)⁴³ En 1939 Paulhan reeditó su estudio de 1913 de *Les haintenys*, una transcripción y traducción de proverbios malgaches. La versión revisada incluye un comentario autorreflexivo de Paulhan en el que renuncia a una aproximación etnográfica a favor de una reflexión autobiográfica, tal como lo encontramos es en *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris (1934).⁴⁴ Ambas obras se sitúan a medio camino entre el ocaso de la etnografía y el nacimiento del pos-colonialismo. Dubuffet, que tenía un insaciable apetito por los escritos de Paulhan, sin duda fue consciente de sus primeros estudios etnográficos. De hecho, mientras viajaba en Argelia, Dubuffet envió a Paulhan ejemplos de proverbios árabes.⁴⁵ Dubuffet y Paulhan estaban planeando viajar juntos a Madagascar en la primavera de 1947. A pesar de que este viaje fue cancelado, Paulhan visitó a Dubuffet en El Goléa en marzo de 1948.

El respeto mutuo entre Dubuffet y Lévi-Strauss por sus respectivos trabajos, aunque afines, fue nulo. Sabemos que Lévi-Strauss, junto con otros cuarenta y ocho intelectuales y escritores, incluyendo a Henri Michaux, André Malraux, Georges Henri Rivière y Robert Dauchez pagó sus cuotas y fue miembro oficial de la Compagnie de l'Art Brut en 1949.⁴⁶ Más tarde, ese año, Lévi-Strauss asistió a la exposición "L'Art Brut Préféré aux arts culturels" en la Galerie René Drouin (octubre de 1949), que incluyó más de 200 obras de 63 artistas.⁴⁷ Sin embargo, después de esta fecha hay poca o ninguna evidencia que Dubuffet y Lévi-Strauss mantuvieron en contacto. En una carta a Jacques Berne escrita en octubre de 1970, Dubuffet se quejaba que Lévi-Strauss se había vuelto demasiado teórico: "Hay demasiadas reflexiones sobre la teoría ... es la enfermedad de la época... Al fuego a Levi-Strauss y Michel Foucault."⁴⁸ Sin embargo, cualquiera que esté familiarizado con la relación de amor/odio de Dubuffet con la *intelligentsia* francesa, debería tomar estos comentarios con cuidado. Dubuffet tendía a ridiculizar sólo a aquellos que profundamente admiraba, y en retrospectiva, está claro que tenía una mayor afinidad con estos dos grandes "cogitadores de la Teoría," de lo que él quiso admitir. La incesante crítica de la locura de Dubuffet, que se destaca en la segunda mitad de "Los valores salvajes" socavaron la antigua ecuación de primitivismo, infantilismo y locura y, al hacerlo, allanó el camino para el movimiento antipsiquiátrico francés de la década de 1960. Mientras que Foucault elogió a Artaud, Gilles Deleuze a menudo se refería específicamente a Dubuffet, e incluso llegó a definir su propio proyecto filosófico como un "tipo de art-brut".⁴⁹

Mientras que algunos escritores han etiquetado jocosamente a Dubuffet como un antropólogo o etnólogo, otros, incluyendo Michel Thévoz, Gilbert Lascault, Leonard Emmerling, y Henri-Claude Cousseau han buscado, de manera académica, dibujar paralelismos entre Dubuffet y Lévi-Strauss.⁵¹ En términos muy generales, es posible hablar de Dubuffet y Lévi-Strauss como dos intelectuales afines, en su énfasis en destacar el valor de la sincronía sobre la diacronía, y por sus puntos de vista decididamente anti-sartreanos de la historia (aunque Dubuffet, a

diferencia de Lévi-Strauss, nunca declaró su posición como tal). Además, tanto Dubuffet como Lévi-Strauss confiaban en la oposición de las categorías al estructurar sus argumentos, por ejemplo, "art-brut vs. arte cultural" y la "naturaleza versus cultura" de Lévi-Strauss. Curiosamente, estas categorías o términos opuestos a menudo eran gustativos. Partes de los "valores salvajes" de Dubuffet como su discusión sobre la presencia y ausencia de vitaminas en alimentos crudos y cocinados, suenan como si pertenecieran a *Lo crudo y lo cocido* de Lévi-Strauss (1964). Y, en retrospectiva, podría decirse que Dubuffet y Lévi-Strauss comparten un punto ciego común: aunque sus obras son contemporáneas y están en sintonía con el fallecimiento del imperio, nunca abordaron el contexto pos-colonial como tal.⁵² Se pueden hacer conexiones más específicas entre teoría del art-brut de Dubuffet y la teoría del "pensamiento salvaje" de Lévi-Strauss (1962). Antes de entrar en esto, sin embargo, un debe ser aclarado un punto. "Pensamiento salvaje", traducción del título original de *La Pensé Sauvage* de Lévi-Strauss es algo engañoso. No hace falta decir que la palabra "salvaje" es retrógrada y lleva una gran cantidad de connotaciones negativas. El título del libro de Lévi-Strauss es simplemente la última versión de la *Mentalidad Primitiva* de Lévy-Bruhl (1922) y, en consecuencia, otro intento de demostrar la inferioridad de lo "primitivo" frente a la mentalidad "científica" que pretende describir el aspecto más avanzado de la cultura de Occidente. En realidad, nada podría estar más lejos de la verdad. El "pensamiento salvaje" o "pensamiento Inmovilizado" habría sido una traducción más precisa del título de Lévi-Strauss. El pensamiento salvaje, afirma, "no es el pensamiento de los salvajes o de la antigua o arcaica humanidad, sino de un estado salvaje, distinto del pensamiento cultivado o domesticado. ..." ⁵³ La definición de Dubuffet de "salvaje" se refería, igualmente, a un estado de ánimo particular. A finales de 1950 y principios de 1960 Dubuffet comenzó a definir, cada vez más, el art-brut como una especie de operación o actividad mental. En los términos de Lévi-Strauss, Dubuffet se movió del "plano técnico" de arte (*brut*) a su "plano intelectual". Por ejemplo, en un texto con fecha de agosto de 1959 escrito como prefacio para la exposición "Art-Brut" presentada por Alphonse Chave en la Galerie les Images, Vence, Dubuffet describe el art-brut como un "polo" conceptual en lugar

de un conjunto específico de características formales inherentes a las obras mismas.⁵⁴

Lévi-Stauss resucita el verbo francés "bricolage", que no tiene equivalente al castellano, al referirse al tipo de actividades realizadas por un modo de "hacer" ingenioso o "hágalo-usted-mismo" para explicar una de las características principales de sus ideas sobre el pensamiento salvaje. El *bricoleur*, en contraste con el ingeniero, usa lo que sea, lo que esté "a mano", "probabilidades y extremos" preexistentes o "sobras".⁵⁵ Asimismo, el ingeniero científico difiere del *bricoleur* en la medida en que el primero "siempre trata de salir e ir más allá de la restricciones impuestas por un estado particular de civilización, mientras que el segundo "por inclinación o necesidad siempre permanece dentro de estas restricciones."⁵⁶ Por lo tanto, hay un importante componente temporal inherente a la definición de Lévi-Strauss del *bricoleur* que coincide con la definición de Dubuffet del artista del art-brut. Ambas figuras son los antitéticos modelos diacrónicos de la historia. Además, ambos emplean operaciones mentales que han permanecido a lo largo del tiempo, y han creado cosas atemporales, o que no que no pueden ser calculadas en el tiempo. No es nada azaroso que Lévi-Stauss recurra a los personajes más reconocidos del art-brut para fundamentar sus ideas; en el proceso de definir "bricolage" menciona específicamente al Cartero Cheval, el artista brut más famoso de Francia.

57

Hay otra faceta del pensamiento salvaje de Lévi-Strauss que está estrechamente relacionada con las teorías Dubuffet. El título francés del libro de Lévi-Stauss contiene un juego de palabras intraducible; homofónicamente, "pensamiento salvaje" también se puede referir a la planta "pensamiento silvestre o salvaje", es decir un tipo de planta herbácea que pertenece a la misma familia que la violeta. Este tipo de juego de palabras (junto con su afición por la aliteración, por ejemplo, en *Tristes Tropiques*, *Le Cru et le cuit*) es típico de Lévi-Strauss y lo conecta a la historia de vanguardia de la literatura francesa, a lado de la obra de Stéphane Mallarmé, Max Jacob, Raymond Roussel, o del propio Dubuffet.⁵⁸ El doble sentido del título anuncia la dimensión lingüística del proyecto de Lévi-Strauss. Al ofrecer evidencias

para refutar el concepto erróneo de que sólo las culturas "avanzadas" son capaces del pensamiento abstracto, Lévi-Stauss demuestra que nuestros términos científicos modernos no son más precisos o matizados que los utilizados en las llamadas sociedades "primitivas". Como alguien que siempre mantuvo que las palabras son pobres inadecuaciones de nuestros pensamientos, Dubuffet ciertamente estuvo de acuerdo con Lévi-Stauss en este punto. En su homenaje al escritor experimental André Martel titulado, "A Grand Deferential Salute to the Martelandre," Dubuffet recurre al ejemplo de los esquimales para llegar al mismo punto. Sospecha que los esquimales, cuyo lenguaje es considerado como un idioma menos complejo que el francés, "en realidad tiene medios más ricos que el francés para comunicarse. Es más comprensible y, tal vez, más lleno de matices."59

La principal preocupación de Lévi-Stauss es la desclasificación. En su libro *Pensamiento salvaje* también afirma que nuestras categorías científicas no son tan objetivas e inmutables como creemos. Por el contrario, son arbitrarias, culturalmente construidas e históricamente específicas, en otras palabras, son oportunas, no eternas. Concluye: "la verdad del asunto es que el principio que subyace a una clasificación nunca puede ser postulada por adelantado."60 Una vez más concuerdan sus ideas con la teoría de Dubuffet: "El papel del artista ... y del poeta ", una vez le explicó a Jacques Berne, "es precisamente difuminar las categorías normales, alterarlas, y al hacerlo, restaurar el ingenio y la frescura a los ojos y la mente." En otro escrito encontramos una relación más precisa con el análisis de las clasificaciones totémicas de Lévi-Strauss en su libro *El pensamiento salvaje*:

[Categorías]... vegetales, frutas, cítricos, naranja, son muy arbitrarias... Todos se acostumbran a estas categorías por la fuerza del hábito, pero podríamos habernos acostumbrado a otras categorías. Por ejemplo, cuando uno dice que una golondrina apuñala el cielo, bueno, sí, en lugar de agrupar una golondrina con una cigüeña con el fin de establecer una categoría de aves uno podría haberlo hecho de otra manera, y clasificar una golon-

drina con una daga (en la categoría de objetos filosos y perforadores) y una cigüeña con una lámpara de escritorio eléctrica (la categoría para cosas con pies y piernas largas).61

En un largo ensayo dedicado a uno de sus artistas favoritos, Dubuffet elogia específicamente "Gaston le Zoologue, "[Gaston el zoólogo] para obtener este tipo de desclasificación a través de su trabajo.62

Sin embargo, si seguimos esta línea de pensamiento, llegamos a un abismo insuperable entre Dubuffet y Lévi-Strauss, lo que, sin duda, explica por qué finalmente se separaron. Al final, sus ideas sobre el arte son incompatibles. Para Lévi-Strauss, la etnología como un todo, y el estudio del arte en particular, tratan del "problema de la comunicación".63 Como científico, rompe con las categorías preconcebidas con el propósito de reconstruir nuevas vías que nos ayuden a interpretar el arte y los mitos de otras culturas. Lévi-Strauss cree que la práctica de la antropología permitirá, como el juego de palabras en el título de su libro *La voie des masques* (1975) sugiere, dar "voz" a las obras de arte que de otro modo permanecerían en silencio. En el prefacio a este estudio sobre las máscaras de los indios de la costa noroeste, plantea:

... Como en el caso de los mitos, las máscaras tampoco pueden ser interpretadas en y por sí mismas como objetos separados. Visto desde el punto de vista semántico, un mito adquiere sentido sólo después de que se devuelve a su conjunto de transformación. Del mismo modo, un tipo de máscara, considerada sólo desde el punto de vista plástico, hace eco de otros tipos cuyas líneas y colores se transforman mientras asume su propia individualidad. Para que esta individualidad se destaque con respecto a otra máscara es necesario que exista la misma relación entre el mensaje de que la primera máscara tiene que transmitir o connotar y el mensaje que la otra máscara debe transmitir dentro de la misma cultura o en una cultura vecina.64

Dubuffet, por otro lado, no está interesado en la reconstrucción de categorías que destruye. El art-brut, el último Otro del modernismo, es precisamente el que cae fuera de cualquier "conjunto de transformación" o "matriz de inteligibilidad". "Siempre es singular y aislado, inaccesible e impenetrable. Para Dubuffet, cada artista del art-brut es un "circuito cerrado" en diálogo con él o ella mismo.⁶⁵ La esencia de la obra del art-brut radica en su ilegibilidad, incomunicabilidad y su carácter indescifrable. El art-brut para Dubuffet es, en última instancia, el "maná" de Lévi-Strauss: un signo que no significa nada, un símbolo con nulo valor simbólico.⁶⁶

NOTAS

1. Jean Dubuffet, "Art Brut en preferencia a las artes culturales" trans. Paul Foss y Allen S. Weiss, *Art and Text* 27 (1988): 31-33.
2. El show de Gironella se inauguró el 9 de noviembre de 1948. El texto breve de Dubuffet escribió para la exposición, apareció originalmente en un pequeño catálogo hecho a mano, y se reproduce en el primer tomo de los escritos recopilados de Dubuffet, *Prospectus et tous? écrits suivants*, ed. Hubert Damisch (París: Gallimard, vols. II-II, 1967, vols. III-IV, 1995): 184-186.
3. Estas cinco personas fueron pacientes del Dr. Paul Bernard en el hospital en Saint-Andre-lez-Lille. Sus nombres completos son los siguientes: Gaston Dufour (Gasduf), Paul End, Sylvian Lee (Sylvocq), Stanislas Lib (Liber) y Alcide. A diferencia de otros pronunciamientos importantes de Dubuffet sobre art brut, "En honor a los valores salvajes" no se publicó de inmediato. Finalmente apareció en el *Prospectus* I (París: Gallimard, 1967): 203-224. Sin embargo, esto no debe tomarse como un signo de la indiferencia de Dubuffet hacia el texto. Él hizo todo lo posible para incluirlo en una antología posterior, más condensada de su corpus literario, *L'homme du commun? l'ouvrage*, ed. Jacques Berne (París: Gallimard, 1973): 93-118. El texto de la conferencia se ha resumido ligeramente aquí.
4. Para más información sobre este período en la vida de Lévi-Strauss, ver Thomas Crow, "Un bosque de símbolos en tiempos de guerra en Nueva York", en *La inteligencia del arte* (Raleigh, Carolina del Norte: University of North Carolina Press, 1999): 25-50; y Jeffrey Mehlman, "Lévi-Strauss y el nacimiento del estructuralismo", en Nueva York: intelectuales franceses en Manhattan en tiempos de guerra (Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 2000): 181-196.
5. Claude Lévi-Strauss, "New York in 1941" (1943) en *The View From Afar*, trans. Joachim Neugroschel y Phoebe Hoss (Nueva York: Basic

Books, 1985): 258-267. La misma exotizante y arabizante frase "¿Los tesoros de Ali Baba"? se utilizó en uno de los primeras críticas en respuestas al art brut que apareció anónimamente en *Paru* (enero 1948), como se cita en el *Art Brut: The Origins of Art Brut* de Lucienne Peiry (Paris: Flammarion, 2001), pág. 82. Al regresar a Paris, Lévi-Strauss vendió algunos de los objetos de su colección a su amigo, el Dr. Jacques Lacan (Mehlman, *Émigré New York*, p. 194). Dubuffet también fue un amigo conocido personal de Lacan, y lo visitó con frecuencia en l'Hôpital Sainte-Anne, Paris, para observar las obras de arte creadas por sus pacientes.

6. Lévi-Strauss, "New York in 1941", pág. 263.

7. Dubuffet incluyó el trabajo de Giovanni Giavarini, el llamado "Prisonnier de Bale" [El prisionero de Basilea] en su colección de art brut, y con Louis Lambelet, co-escribió una breve entrada sobre el artista de Fascicule I de *l'Art Brut* (1964), pero esto parece haber sido un caso excepcional. En "Savage Values", Dubuffet descarta el arte ingenuo y el arte de los "pintores de domingo" como arte hecho por personas "totalmente influenciados por el arte clásico... [quien] lo imita lo mejor que puede ". En una entrevista con John M. MacGregor publicada en *Raw Vision 7* (Verano de 1993), Dubuffet declaró: "[el arte de los niños] es completamente opuesto a lo que me interesa, porque es un esfuerzo de asimilar la cultura "(p. 42). Y, por supuesto, Dubuffet sintió muy fuertemente que el art brut no era lo mismo que el arte de los locos. Esta convicción llevó a su ruptura prematura con André Bretón. Para más información sobre su disputa, vea *Prospectus I*, pp. 491-498.

8. La primera estada de Dubuffet en El Golá, Argelia fue del 15 de febrero - 7 de abril de 1947; la segunda en El Golea y Tamanrasset, Argelia, del 16 de noviembre de 1947 al 21 de abril de 1948; y la tercera, en Béni-Abbès, Timimoun y El Golá, Argelia, de finales de febrero hasta el 28 de abril de 1949.

9. Si bien hay un creciente cuerpo de literatura dedicado a las visitas de Dubuffet al norte de África, los académicos no han podido discutir estos viajes en relación al art brut. Ver, por ejemplo, Max Loreau, "Presentación", en *Le Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule IV: Roses d'Allah, clowns du désert* (Paris: Jean-Jacques Rauvert, 1967); Geneviève Bonnefoi, "Roses d'Allah, clowns du désert (1947-1948), ou une échappé sur l'illimité", (1953) *Lettres Nouvelles* (septiembre 1967); Werner Schnell, "Spuren im Sand Jean Dubuffet als 'Orientalist' 1947-1949, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 54 (1993): 315-343; Ernst Gerhard Güse, eds. "Dubuffet in Afrika", en Andreas Franzke y Ernst Gerhard Güte, *Jean Dubuffet: Figuren und Köpfe* (Berlín: Hatje Cantz Verlag, 1999): 39-43; Régis Durand, "Glimpses of the Artist as a Clown of the Desert" en *Sahara* (Paris: Baudoin Lebon

Galerie, 1991): 7-17; y el catálogo de la exposición, *Jean Dubuffet, voyages au Sahara* (París: Gallimard, 1995).

10. Una gran parte de uno de estos cuadernos, que tiene la imagen de un velero y la palabra "Navigateur" [Navigator] grabado en su portada, ha sido reproducido en la exposición catálogo, *Jean Dubuffet, viajes al Sahara* (París: Gallimard, 1995). Un ejemplo de la transcripción de Dubuffet del árabe al francés fonético se puede encontrar en la *Colección Beaux Arts* dedicada a Dubuffet (París, 2001), pág. 15.

11. Jean Dubuffet, carta a Raymond Queneau, fechada el 30 de octubre, 1950, en el *Prospectus I*, pp. 481-483. Para más información sobre Ler dila canpane y su relación con el arte brut ver "Notice sur les gravures constituyente cet album," en *Prospectus I*, pp. 476-478.

12. Jean Dubuffet, "Project pour un petit texte liminaire introduisant les publications de 'L'art brut dans l'écriture' (1969)," en *Le Langage de la rupture* (Raris: Prensas Universitarias de Francia, 1978), pp. 229-230, una antología de écrits bruts recopilada y editada por Michel Thévoz, uno de los discípulos intelectuales más astutos de Dubuffet, y director de la Colección de L'Art Brut, Lausana (1975-2001). Sobre el concepto de "l'écriture brute", ver Pierre Dhainaut, "L'écriture brute, qu'est-ce que c'est?" *La Quinzaine Littéraire* 285 (1- 15 de septiembre, 1978): 10; Henri-Charles Tauxe "Les écrits bruts", 24 Heures (16 de febrero de 1979), y Pierre Enkell, "Je ne parviens pointement à m'exprimer," *Nouvelles littéraires* (29 de marzo de 1979).

13. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (1955) trans. John y Doreen Weightman (Londres: Chaucer Press, 1973): 294-304.

14. Estos dibujos se reproducen en el catálogo de la exposición, *Jean Dubuffet, Voyages au Sahara* (París: Gallimard, 1995), pp. 18 y 25)

15. Dubuffet, citado en Régis Durand, "Vislumbres del artista como Payaso del desierto," *Sahara* (París: Baudoin Lebon Galerie, 1991): 14.

16. Homi K. Bhabha, "Del mimetismo y el hombre: la ambivalencia del discurso colonial," *October* 28 (primavera de 1984) 126.

17. Jacques Derrida, *Gramatología* (Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1976): 120.

18. Roland Barthes, *El imperio de los signos*, (Nueva York: Hill y Wang, 1982). En 1947, exactamente al mismo tiempo que Barthes describía la "escritura de grado cero", Dubuffet estaba buscando su equivalente en el arte. En una carta a Jacques Berne de octubre 14, 1947, Dubuffet expresa su interés en la idea del "arte cero". Ver Jean Dubuffet: *Lettres à J.B.*, 1946-1985 (Hermann: Raris, 1991) 31.

19. Jean Dubuffet, *Lettres à J.B.*, p. 35.

20. Dubuffet expone por primera vez esta idea en *Prospectus aux amateurs de tout genre* (París: Gallimard, 1946).

21. El interés de Dubuffet en el hombre común y el cotidiano está quizás relacionado con un cambio mayor en la etnología francesa. En

- 1938 el Museo de Etnografía del Trocadero de París cambió su nombre a El museo del hombre. Michel Leiris, quien promulgó el cambio de etnografía propia del común y cotidiano, escribió un importante pero breve artículo sobre este titulado, "Du Musée d'Ethnographie au Musée de l'Homme," *La Nouvelle Revue Française* (agosto de 1938): 344-345. Ver también el artículo de Leiris: *L'homme sans honneur: notes pour le sacré dans la vie quotidienne*, ed. Jean Jamin (París: Éditions Jean-Michel Place 1994), y su celebración de lo "cotidiano maravilloso" en su prefacio a una exposición de pinturas de Elie Lascaux (Galerie de la Pléiade, 29 de junio - 20 de julio de 1945). Para más información sobre Dubuffet y la idea del "hombre común" ver Pierre Seghers, *L'Homme du commun ou Jean Dubuffet* (París: Poésie 44, 1944); René Lew, "Jean Dubuffet, Portrait du brut en héros," *La Part de L'Oeil* 5 (1989): 132-139; Steven Ungar, "Penser Dubuffet: Propos sur l'ordinaire et le quotidien", en Monique Chefdor y Dalton Krauss, eds., *Regard d'écrivain, parole de peintre* (Nates: Ediciones Joca seria, 1994): 47-61; y Christian Garaud, "Déshabitude et banalité: Jean Paulhan, le clair et l'obscur" (París: Gallimard, 1999): 321-341.
22. Jean Dubuffet, introducción de la exposición de Chaissac en el Galería "L'Arc-en-Ciel", París (1 de junio - 5 de julio de 1947), en *Prospectus II*, p.19, trans. por Sarah Wilson en *Gaston Chaissac 1910-1964* (Londres: Fischer Fine Art Ltd., 1986). Del mismo modo, en 1947 André Bretón ingenuamente celebró la obra de la artista de arte brut nacida en Argelia Fatma Haddad, a.k.a. Baya Mahieddine, o simplemente "Baya". Para más sobre esto, ver Ranjana Khanna, "Latent Ghosts and the Manifesto: Baya, Breton and Reading for the Future," *Art History* 26: 2 (abril de 2003): 238-280.
23. Jean Dubuffet, carta a Jacques Berne del 17 de marzo de 1947 en *Lettres à J.B.*, p. 8).
24. Jean Dubuffet, cartas a Jean Paulhan del 27 de marzo, y 3 de abril de 1949, en *Dubuffet Paulhan Correspondence, 1944-1968*, pp. 585-587.
25. Jean Dubuffet, carta a Jacques Berne del 29 de abril de 1949, en *Lettres à J.B.*, 47.
26. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, ed. Roy Tiedmann, trans. Howard Eiland y Kevin McLaughlin (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999). Raymond Queneau eventualmente publicó algunas de sus investigaciones para este proyecto en forma de novela, *Les Enfants du limon* (París: Gallimard, 1938).
27. Dubuffet, entrevista con John M. MacGregor publicada en *Raw Visión* 7 (verano de 1993), pág. 43).
28. Para la historia completa, ver Peiry, *Art Brut*, pp. 35-104, 125-176.
29. Algunas de estas biografías han sido reimpresas en el *Prospectus III*, págs. 175-185.

30. Ver "Escribiendo la historia de cada artista", en Peiry, *Art Brut*, pp. 152-157. Exploraré más este tema en "Sobre el art brut como proyecto literario", en el tercer capítulo de mi tesis doctoral, *Contre-Histoire: The Postwar Art and Writings of Jean Dubuffet*, Universidad de Columbia.
31. Jean Dubuffet, "Les Barbus Müller y Autres Pièces de la Statuaire Provinciale" (1947), en *Prospectus I*, pp. 498-499.
32. Ver Dubuffet's "Plus Modest" (1945), *Prospectus I*, pp. 89-93.
33. Dubuffet estaba especialmente cerca de Masson, Leiris y Limbour. Para más información sobre esto, vea su carta a Jacques Berne con fecha del 8 de febrero, 1947, en *Lettres à J.B.*, pp. 6-8. Ver también, André Masson, "45, rue Blomet", en *Rebelle du surréalisme* (París: Hermann, 1968): 76-84.
34. Levi-Strauss escritor-fantasma escribió la pieza para su entonces jefe, Georges Monnet. El artículo ha sido traducido como "Picasso y el cubismo", en *October 60* (primavera de 1992): 51-52.
35. Denis Hollier, "El valor de uso de lo imposible", en *Absent Without Leave: French Literature under the Threat of War* (Cambridge, Masas: Harvard University Press, 1997): 125-144.
36. Para más información sobre la crítica de Dubuffet al museo, vea los siguientes textos incluidos en *Prospectus IV*: "Dubuffet au Musée" (pp. 23-24), la carta sin fecha a Florence Gould (pp. 542-543), y la carta a Paolo Marinotti, del 1 de enero de 1967 (pp. 218-220). En *Asphyxiante Culture* (1968) Dubuffet critica abiertamente a Malraux, quien para entonces había cometido el pecado supremo (en opinión de Dubuffet) de aceptar la posición estatal de ministro de cultura. Ver Dubuffet, *Asphyxiante Culture and Other Writings*, trans. Carol Volk (Nueva York: Four walls eight windows, 1988): 109-112. Para otros comentarios sobre las ideas de Dubuffet sobre el art brut y su relación con el museo ver, Michel Thévoz, "Le paradox d'un musée de l'art brut," *Opus International* 82 (Otoño 1981): 37-39; Lucienne Peiry, "An Anti-Museum", en *Art Brut*, 177-223; Hubert Damisch, "Note sur l'art brut," *Encyclopaedia Universalis*, t. II (París, 1968): 508-509; y Louis Cummins, "Undermining the Museum: The Rhetoric of Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke y Louise Lawler," tesis doctoral inédita (CUNY, 2002): 89-95.
37. Claude Lévi-Strauss, *El camino de las máscaras* (Seattle: Universidad de Washington Press, 1982): 3-4.
38. Para más información sobre esta visita, ver Lucienne Peiry, *Art Brut*, p. 46).
39. Jean Dubuffet, "Notice sur la Compagnie de l'art brut" (1948), *Asphyxiante Culture and Other Writings* (Nueva York: Four Walls Eight Windows, 1988): 109-112.

40. Podría ser útil pensar en el art brut como un "sin hogar" o arte "exiliado" en términos similares a los utilizados por T. J. Demos en su tesis doctoral: "Duchamp homeless? The Avant-Garde and Post-nationalism", Universidad de Columbia, 2000. Claude Esteban ha establecido la base para este tipo de enfoque en su artículo, "L'art dépossédé," *La Nouvelle Revue Française* 174 Gune 1967).
41. Ver *Jean Paulhan et Madagascar* (1908-1910), *Cahiers Jean Paulhan* 2 (París: Gallimard, 1982); Mark Auge, "Les Differences et L'Indifférence et L'indifférence: Paulhan Écrivain Ethnologue?" en *Jean Paulhan Le Souterrain: Colloque de Cerisy* (París: Union Générale D'Éditions, 1976): 17-40; John Culbert, "Slow Progress: Jean Paulhan and Madagascar," *October* 83 (invierno de 1998): 71-95; Christian Garaud, "Du bon usage des vieillards: Victor Segalen et Jean Paulhan écrivains ethnologues", en *Ethnography in French Literature*, ed. francesa, Buford Norman (Amsterdam y Atlanta: Rodopi 1996); Michael Syrotinski, "Allegories of Ethnography" en *Defying gravity: Jean Paulhan Interventions in Twentieth-Century French Intellectual History*, (Albany: SUNY Press, 1998): 25-46; y Anna-Louise Milne, "Food for Thought_ ethnographic et réthorique selon Jean Poulhan," *Littérature* 129 (marzo 2003): 107-123.
42. Paulhan publicó un relato de este viaje en forma de una falsa e ingenua historia de viaje etnológico, a un lugar mágico y exótico en el corazón de Europa. Ver Jean Paulhan, "Guide d'un petit voyage en Suisse au mois de juillet 1945," *Cahiers de la pléiade* (abril de 1946).
43. Revisión elogiosa de Lévi-Strauss de las actividades del *Colegio*, "La Sociologie française", que apareció en Georges Gurvitch *La sociologie du XXe siècle* (París, 1947).
44. Al igual que Dubuffet, Paulhan finalmente se desengañó de su pretensiones etnográficas. En 1939 admitió, "no hay necesidad de ir a Madagascar para experimentar el proverbio". Ver la excelente discusión de esto en de John Culbert "Slow Progress: Jean Paulhan and Madagascar" *October* 83 (invierno de 1998), pág. 83. También hay que señalar que Paulhan fue crítico con la postura metodológica de Lévi-Strauss en *Race et histoire* (París: Unesco, 1952). Ver Jean Guérin (uno de los seudónimos de Paulhan), "Colères de M. Lévi-Strauss", *La Nouvelle Nouvelle Revue Française* 29 (mayo de 1955): 935; y el material contextual presentado por Stéphane Massonet en "Quelques lettres à propos du relativisme culturel. Roger Caillois, Jean Raulhan y René de Solier," *Gradhiva* 19 (1996): 97-114.
45. Ver la carta de Dubuffet te Paulhan del 18 de abril de 1948, en *Dubuffet Paulhan Correspondance 1944-1968*, eds., Julien Dieudonné y Marianne Jakobi (París: Gallimard, 2003): 509-510.
46. Lucienne Peiry, *Art Brut*, pág. 86).

47. Ver el ensayo epónimo de Dubuffet para el catálogo de la muestra, "Art Brut in Preference to the Cultural Arts", trad. Raúl Foss y Allen S. Weiss, *Art and Text* 27 (1988): 31-33.
48. Carta a Jacques Berne, *October* 22, 1970, pág. 190
49. Citado en la introducción de John Rajchman a la obra de Deleuze *Pure Eminence* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), pág. 7.
50. Giulio-Carlo Argan, "Dubuffet Antropologue", *L'ARC* 35 (abril 1968): 26-29; Jean-Francois Jaeger, "Extrait du rapport de l'ethnologue jeanafosicran Egreja," *L'Herne* 22, (1973): 336-339; y Lutembi, "Terrifiante Anthropologie", *Quelques introductions au Cosmorama de Jean Dubuffet satrape, Cahiers du collège de Pataphysique*, dossiers 10/11 (1960).
51. Michel Thévoz, "Jean Dubuffet: Culture et subversion", *La Gazette de Lausanne* (10 de agosto de 1968) y *Art Brut* (Ginebra: Skira, 1976); Gilbert Lascault, "La Pensée sauvage en acte", *Cahier L'Herne* 22 (1973): 218-233; Henri-Claude Cousseau, "L'origine et l'écart: d'un art l'autre," *Paris-Paris: créations en France 1933-1957* (Centre Georges Pompidou, 1981): 229-254, y Leonard Emmerling, "Dubuffet und Lévi-Strauss", en *Die Kunsttheorie Jean Dubuffets* (Heidelberg: Wunderhorn, 1999): 120-122. Para un tratamiento más amplio de este tema ver Pierre Sterckx, "Dubuffet Structuraliste?" *Artpress* 272 (octubre de 2001): 26-29.
52. Denis Hollier, "Lo puro y lo impuro", en *Debate literario: Textos y contextos*, ed. Denis Hollier y Jeffrey Mehlman (Nueva York: The New Press, 1999): 14. Hollier señala este punto sobre Lévi-Strauss, pero creo que se aplica igualmente a Dubuffet. Las únicas excepciones a esta generalización podrían ser algunas cartas que Dubuffet escribió a Paulhan entre el 6 de abril y el 16 de abril de 1948, en *Dubuffet Paulhan Correspondance 1944-1968*, pp. 502-508. Pero incluso entonces, la posición de Dubuffet está más cerca a André Gide en *Viaje al Congo* (1925) de lo que es decir, Franz Fanon en *Black Skin, White Masks* (1952).
53. Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (Chicago: Universidad de Chicago Press, 1966): 219.
54. Ver Jean Dubuffet, "L'Art Brut", un texto de agosto de 1959. escrito como prefacio para la exposición "Art Brut" presentada por Alphonse Chave en la Galerie les Mages, en Vence, Francia, *Prospectus* I, págs. 513-516.
55. Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, pág. 19)
56. *Ibid.*, 19.
57. El pasaje dice: "Como 'bricolaje' en el plano técnico, la mítica reflexión puede alcanzar resultados brillantes e imprevistos en el plano intelectual. Por el contrario, a menudo se ha llamado la atención sobre naturaleza mitopoética de 'bricolage' en arte 'brut' o "naive" o en las

locuras arquitectónicas como el Palais Ideal de Facteur Cheval o los escenarios de Georges Méliès.. ."(p. 17).

58. Cf., James A. Boon, *From Symbolism to Structuralism: Lévi-Strauss in a Literary Tradition* (Oxford: Basil Blackwell, 1972. Lévi-Strauss aparentemente le gustó el libro de Boon; ver sus comentarios en *Conversations with Lévi-Strauss* (1988), ed. Didier Eribon (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1991): 181-182.

59. Dubuffet, *Prospectus* III, pp. 245-250.

60. Lévi-Strauss, *La mente salvaje*, p. 58)

61. Dubuffet, *Lettres à J.B.*, pp. 1-3.

62. Dubuffet, "Gaston le Zoologue", (1965) *Prospectus* I, pp.319-332.

63. Claude Lévi-Strauss, *Introduction to the Work of Marcel Mauss* (1950) (Londres: Routledge y Kegan Paul, 1987): 36.

64. Claude Lévi-Strauss, *El camino de las máscaras* (1975) (Seattle:University of Washington Press, 1982): 12.

65. *Propectus* I, p. 322.

66. Lévi-Strauss, *Introduction to the Work of Marcel Mauss*, p. 64).

