



ART BRUT DU JAPON, UN AUTRE REGARD

COLLECTION
DE L'ART BRUT
LAUSANNE



ART BRUT

DU JAPON, UN AUTRE REGARD



ART BRUT

FROM JAPAN, ANOTHER LOOK

ART BRUT
FROM
JAPAN,
ANOTHER
LOOK



ART BRUT
DU
JAPON,
UN
AUTRE
REGARD

SOMMAIRE

4	Préface Sarah LOMBARDI
8	L'Art Brut au Japon: entre pratique de guérison et pratique artistique Tadashi HATTORI
16	Un autre regard sur l'Art Brut dans le Japon d'aujourd'hui Edward M. GÓMEZ
42	Auteurs d'Art Brut
162	Biographies
180	Bibliographie

CONTENTS

Preface Sarah LOMBARDI	5
Art Brut in Japan: Between Healing and Artistic Practice Tadashi HATTORI	9
Another Look at Art Brut from Japan Today Edward M. GÓMEZ	17
Art Brut creators	43
Biographies	163
Bibliography	180

Edward M. Gómez, “Un autre regard sur l’Art Brut dans le Japon d’aujourd’hui” / “Another Look at Art Brut from Japan Today,” in ART BRUT DU JAPON, UN AUTRE REGARD / ART BRUT FROM JAPAN, ANOTHER LOOK (Lausanne, Switzerland: Collection de l’Art Brut, and Milan, Italy: Five Continents, 2018), essay in exhibition catalog, in French and in English, pages 16-39, with photographs by the author. Translated from English into French by Sophie Renaut.

Another
Look
at
Art Brut
from
Japan
Today

Un
autre
regard
sur
l’Art Brut
dans
le
Japon
d’aujourd’hui

Si Jean Dubuffet était vivant aujourd’hui, et qu’il avait poursuivi ses recherches pionnières dans le champ qu’il a baptisé du nom d’« Art Brut », je peux imaginer l’impact qu’une rencontre avec les créations de certains des autodidactes japonais les plus inventifs aurait pu avoir sur un observateur aussi curieux. J’imagine Dubuffet à Tokyo, perdu dans la foule au milieu du fameux carrefour de Shibuya, l’un des espaces urbains les plus passants au monde, ou alors déambulant dans une paisible bourgade, entourée de rizières et de petites usines, avec un centre commercial, un *love hotel* et une grande salle de *pachinko*¹ en périphérie de la ville.

Au nord-est de Tokyo, le long du fleuve Sumida dans le quartier d’Asakusa (autrefois le centre du vieil Edo), Dubuffet aurait pu se rendre dans le minuscule appartement qui sert de logement et d’atelier à Hiroyuki Doi, un créateur de soixante-douze ans. Là, dans une pièce envahie de plantes, avec une petite table et de nombreux dessins, Doi aurait montré à son visiteur des images abstraites qu’il réalise à l’encre sur du *washi* (un papier traditionnel japonais fait à la main²). Évoquant des formations nuageuses ou des cartes topographiques de mondes imaginaires, les images de Doi se composent de centaines de milliers de minuscules cercles formant de vastes compositions tentaculaires et rythmiques.

Ailleurs, dans une partie reculée de la préfecture de Tochigi, au centre-est du Japon, Dubuffet aurait pu se mettre en quête du créateur de masques insolites répondant au nom anglais de « Strange Knight » [Étrange chevalier]. Ce dernier vivait avec plus de vingt chats dans une maison remplie de ses travaux pittoresques et envoûtants, qu’il fabriquait avec du tissu, du carton et d’autres matériaux. Strange Knight était un personnage mystérieux et solitaire dont on sait peu de choses, pas même sa date de naissance. Il portait toujours un masque, même lorsqu’il sortait de chez lui pour aller livrer des journaux, ce qu’il faisait pour gagner sa vie.

À Osaka, la grande ville commerciale de l’ouest du Japon, Dubuffet aurait pu s’arrêter devant une ancienne *machiya* (une maison japonaise traditionnelle en bois) et apprendre qu’elle était devenue l’Atelier Corners, un atelier de création très dynamique pour personnes handicapées, auquel participent notamment Kōji Nishioka (né en 1970) et Yasuyuki Ueno (né en 1973). Nishioka dessine des partitions de musique qui, tels des organismes vivants, se déploient sur le papier comme de la vigne sauvage, tandis qu’Ueno cultive son sens du raffinement et du beau dans des images détaillées de mannequins de mode et de vêtements.

Les découvertes que Dubuffet aurait faites au Japon, l’un des pays les plus dynamiques d’Asie, dont les traditions culturelles et sociales millénaires sont extrêmement riches et complexes, auraient nécessairement

1

Le *pachinko* japonais est un appareil vertical tenant à la fois du flipper et de la machine à sous. Ce jeu est très populaire au Japon.

2

Pour réaliser ses dessins, l’artiste Hiroyuki Doi achète son papier à Ozu Washi, une célèbre papeterie datant de l’ère Edo et ouverte en 1653.

I can imagine, if Jean Dubuffet were alive today and continuing his pioneering research in the field for which he coined the name “*Art Brut*”, the kind of impact an encounter with the creations of some of the most inventive Japanese autodidacts might make on such an inquisitive observer. I can imagine Dubuffet lost in the crowd at the famous Shibuya crossing in Tokyo, one of the busiest urban spaces anywhere in the world, or strolling through a quiet rural village, surrounded by rice paddies and small factories, with a shopping center, *love hotel*, and big *pachinko* parlor¹ on the outskirts of town.

In Tokyo, Dubuffet might visit the tiny apartment near the Sumida River in the Asakusa district (once the heart of old Edo), in the northeastern part of the city, which serves as the home and studio of the 72-year-old creator Hiroyuki Doi. There, in a room filled with potted plants, a small table, and many drawings, Doi would show his visitor some of the abstract images he makes with ink on *washi* (traditional, handmade Japanese paper).² Resembling cloud formations or topographic maps of other worlds, Doi’s drawings consist of hundreds of thousands of tiny circles forming sprawling, rhythmic, voluminous compositions.

Elsewhere, in a remote part of Tochigi Prefecture, in east-central Japan, Dubuffet might have searched for the maker of unusual masks who, using an English name, called himself “Strange Knight.” He lived with more than twenty cats in a house filled with his colorful, enchanting creations, which he made using fabric, cardboard, and other materials. Strange Knight was a mysterious, reclusive figure about whom little was known, not even his birthdate. He always wore a mask, even when he left his house to deliver newspapers, which he did to earn a living.

In Osaka, the large commercial city in western Japan, Dubuffet might stop at the door of an old *machiya* (a traditional-style, Japanese house made of wood), only to learn that it had become Atelier Corners, a lively art-making workshop for disabled persons, whose regular participants include Kōji Nishioka (born 1970) and Yasuyuki Ueno (born 1973). Nishioka draws musical scores that appear to grow organically like wild vines across his paper, while Ueno expresses a refined sense of beauty through his detailed images of fashion models and their clothes.

The discoveries Dubuffet would make in Japan, one of the most dynamic countries in Asia, whose cultural and social traditions are millennia old, rich, and complex, would inevitably enrich his understanding of the phenomenon he first labeled “*Art Brut*” in the mid-1940s. The remarkable drawings, paintings, sculptures, and mixed-media objects he would find might surprise and delight him, prompting him to ask: “Is there a recognizable sub-genre that might be called

1

Japanese *pachinko* machines resemble vertical pinball machines and can be used for gambling. They are popular throughout Japan.

2

The artist Hiroyuki Doi buys paper for his drawings at Ozu Washi, a renowned specialty shop for paper that opened during the Edo Period, in 1653.

enrichi sa compréhension du phénomène qu’il a baptisé « Art Brut » au milieu des années 1940. Les dessins, peintures, sculptures et autres objets qu’il y aurait découverts l’auraient certainement à la fois surpris et enchanté, l’incitant à se demander : « Existe-t-il un sous-genre reconnaissable que l’on pourrait appeler “Art Brut japonais” ? ». Une autre manière de se poser la question serait de dire : « Quelles sont, parmi les caractéristiques qui distinguent les œuvres réalisées par des créateurs japonais, celles qui contribuent à une compréhension plus approfondie de ce que peut être l’Art Brut et des formes qu’il peut prendre ? ».

Il y a dix ans, en 2008, lors de la présentation de l’exposition *Japon*, la Collection de l’Art Brut a commencé à poser ces questions³. Cette exposition en Europe s’est intéressée à un large éventail d’œuvres produites par des créateurs japonais dits d’Art Brut.

Cette exposition essentielle, regorgeant de créations inventives réalisées avec du carton, de l’argile et d’autres médias, ou avec des matériaux de récupération, a sensibilisé les visiteurs à des formes d’expression artistique issues d’une partie fascinante du monde, et qui n’avait jusqu’alors jamais été explorée. Après tout, le territoire historique du champ de recherche et de collecte que Dubuffet avait fondé s’était limité à celui de l’Europe occidentale. Cependant, lorsque l’appellation « *Outsider Art* » est apparue au début des années 1970 (formulée par l’historien de l’art britannique Roger Cardinal en 1972),⁴ la recherche et la collecte d’œuvres réalisées par des autodidactes sur le continent américain ont également progressé. Certains marchands d’art américains ont commencé à développer un marché pour les œuvres d’Art Brut et pour des artistes situés hors des continents européen et américain.

Au cours des dix années qui se sont écoulées depuis l’exposition *Japon*, d’autres institutions européennes, à l’instar de la Collection de l’Art Brut, ont également présenté des expositions d’Art Brut japonais⁵. Durant cette période, et pour des raisons diverses, cet art a été assez peu représenté sur le marché, même si on a commencé à voir apparaître, quoique très occasionnellement, des œuvres d’auteurs japonais dans des foires d’art ou des galeries privées en dehors du Japon.

Il n’en reste pas moins que, à mesure que les œuvres des créateurs japonais se faisaient connaître, l’admiration pour ces productions n’a pas cessé de croître auprès des collectionneurs, des critiques, des commissaires d’exposition et du grand public. Aujourd’hui, avec *Art Brut du Japon, un autre regard*, le public pourra découvrir un ensemble encore plus vaste d’œuvres remarquables réalisées par vingt-quatre autodidactes contemporains originaires de diverses régions du Japon.

3

Voir Lucienne Peiry et al., *Art Brut du Japon*, cat. d’exp., Lausanne et Gollion, Collection de l’Art Brut et Les Éditions Infolio, 2008 ; catalogue de l’exposition présentée à la Collection de l’Art Brut, 22 février au 28 septembre 2008.

4

Roger Cardinal, *Outsider Art*, Londres, Studio Vista, 1972.

5

Certaines de ces expositions incluent, entre autres, l’*Art Brut Japonais*, Halle Saint Pierre, Paris, 2010-2011 ; *Souzou : Outsider Art from Japan*, Wellcome Collection, Londres, 2013 ; et *Art Brut—Japan—Schweiz*, Museum im Lagerhaus, Saint-Gall, Suisse, 2014.

3

See Lucienne Peiry et al., *Art Brut du Japon* (Lausanne and Gollion: Collection de l’Art Brut and Les Éditions Infolio, 2008); catalog of the exhibition *Japon*, presented at the Collection de l’Art Brut, February 22 to September 28, 2008.

4

Roger Cardinal, *Outsider Art* (London: Studio Vista, 1972).

5

Some of these exhibitions have included, among others, *Art Brut Japonais*, Halle Saint Pierre, Paris, 2010-2011; *Souzou: Outsider Art from Japan*, Wellcome Collection, London, 2013; and *Art Brut—Japan—Schweiz*, Museum im Lagerhaus, St. Gallen, Switzerland, 2014.

‘Japanese *Art Brut*’?” Another way of posing such a question might be to ask: “What are some of the distinctive characteristics of works made by Japanese creators that contribute to our expanded understanding of what *Art Brut* can be and the kinds of forms it may take?”.

A decade ago, in 2008, with its historic presentation of the exhibition *Japon*, the Collection de l’Art Brut began to ask such questions.³ *Japon* was the first exhibition ever presented in Europe — or anywhere outside Japan — focusing on a diverse range of works produced by Japanese creators that had been classified as “*Art Brut*.”

That revealing exhibition, filled with inventive creations executed in cardboard, clay, and other media, or with found, cast-off materials, opened visitors’ eyes to forms of artistic expression from a fascinating part of the world that had not yet been explored in this specialized field. After all, the historical territory of the research-and-collecting field Dubuffet had established was that of Western Europe. However, as the

“Outsider Art” label emerged in the early 1970s (coined by the British art historian Roger Cardinal in 1972),⁴ research about and the collecting of works by noteworthy autodidacts in the Americas advanced, too. Some American art dealers began developing a market for the works of *Art Brut* and Outsider artists from Europe and the Americas.

In the ten years since *Japon* was presented, following the Collection de l’Art Brut’s lead, other European institutions also have presented exhibitions of *Art Brut* from Japan.⁵ Meanwhile, for various reasons, not very much of this art has made its way to market, although, to date, the works of certain Japanese creators have only occasionally appeared at art fairs or in commercial galleries outside Japan.

Still, as the works of Japanese creators have become known, admiration for them has grown among collectors, certain critics and curators, and the general public. Now, with *Art Brut from Japan, Another Look*, viewers may discover even more notable works made by twenty-four contemporary, autodidacts from various parts of Japan.

This exhibition draws upon a deeper understanding of the particular social and historical conditions, and of the critical context (or, more precisely, the notable lack of serious critical analysis), in which Japanese *Art Brut* creators have produced their works. This understanding informs the selection of works on view now. Unlike *Japon*, which was assembled a decade ago with the assistance of Japan-based intermediaries who led its organizers to institutions for the disabled with which most of that

Cette exposition s'appuie sur une meilleure compréhension des conditions sociales et historiques particulières, ainsi que du contexte critique (ou, plus précisément, l'absence notable d'analyses critiques sérieuses), dans lesquels les créateurs d'Art Brut japonais ont produit leurs œuvres. C'est cette compréhension qui a présidé à la sélection des œuvres exposées aujourd'hui. Contrairement à l'exposition *Japon*, réalisée il y a dix ans avec l'assistance d'intermédiaires vivant au Japon, qui avaient conduit les commissaires dans les institutions spécialisées auxquelles la plupart des douze artistes exposés étaient associés, *Art Brut du Japon, un autre regard* est né des relations indépendantes que la Collection de l'Art Brut a nouées et entretenues avec des institutions, des artistes, des collectionneurs et d'autres sources, tant au Japon qu'à l'étranger.

À ce jour, la plupart des créateurs qui se sont illustrés dans le domaine de l'Art Brut au Japon sont en lien avec des ateliers d'art rattachés à des institutions spécialisées. Dans les pays occidentaux, certaines de ces institutions seraient qualifiées d'organismes privés d'aide et d'action sociale. D'autres ont été fondées et sont gérées par des collectivités locales ou préfectorales, dont le financement provient de différentes sources publiques. Au Japon, ces institutions, privées ou publiques, sont regroupées sous l'appellation « organismes d'aide sociale ».

En général, leurs ateliers permettent aux personnes participantes d'y venir quelques jours par semaine et d'utiliser l'équipement mis à leur disposition pour créer ce qu'elles souhaitent. Dans la plupart des cas, le matériel disponible est varié et des animateurs qualifiés sont là pour expliquer aux participants les règles de base d'utilisation de la peinture, des pinceaux, de l'argile ou des fils d'un métier à tisser. Mais ces participants ne reçoivent pas d'autre directive et peuvent aborder les sujets qu'ils veulent. Ils sont libres d'explorer différents médias et de s'exprimer avec le matériel et les techniques qu'ils sont susceptibles de découvrir et de choisir d'employer. D'une manière générale, beaucoup de ces institutions partent du principe que la participation à ces activités créatives peut contribuer à la guérison des patients.

Cette idée, associée à d'autres facteurs historiques et sociaux, permet de mieux comprendre les liens étroits entre les personnes atteintes d'un handicap, les institutions qui leur fournissent des soins et des services, et le phénomène de l'Art Brut tel qu'on l'entend et qu'on le présente au Japon aujourd'hui. Tout d'abord, il est important de rappeler qu'au Japon, les organismes d'aide sociale trouvent leurs racines historiques dans les institutions et centres sociaux qui ont émergé après la Seconde Guerre mondiale pour venir en aide aux orphelins et aux personnes démunies pendant une période particulièrement difficile⁶. Ensuite, il convient également de rappeler que, dans la société japonaise, où

6
Au sujet du rôle de ces institutions et du développement des ateliers d'art-thérapie au Japon, voir 服部正 (Tadashi Hattori), *アウトサイダー・アート：現代美術が忘れた「芸術」*, *Outsider Art : The Art Forgotten by Contemporary Fine Art*, Tokyo, Kōbunsha Shinsho, 2003.

6
For a discussion of the role of such institutions and the rise of art-therapy workshops in Japan, see 服部正 (Tadashi Hattori), *アウトサイダー・アート：現代美術が忘れた「芸術」* (*Outsider Art: The Art Forgotten by Contemporary Fine Art*) (Tokyo: Kōbunsha Shinsho, 2003).

7
For a summary of the history of caring for the disabled in Japan, see Karen Nakamura, *A Disability of the Soul: An Ethnography of Schizophrenia and Mental Illness in Contemporary Japan* (Ithaca, New York, and London, Cornell University Press, 2013).

earlier exhibition's twelve featured artists were associated, *Art Brut from Japan, Another Look* emerged out of new, independent relationships the Collection de l'Art Brut has developed with institutions, artists, collectors, and other sources both within and outside Japan.

To date, most of the creators who have become known in the category in Japan have been associated with art-making workshops linked to institutions for disabled persons. Some of these institutions would be described in Western countries as private social-service organizations. Others have been established and are operated by local or prefectural governments; their funding comes from sources at different levels of the government. In Japan, these institutions are collectively known as “social-welfare organizations.”

In general, their workshops or studios allow participating disabled persons to spend a few days each week using their facilities to create whatever they might wish to create. In most cases, although a range of materials are available, and trained facilitators are present to explain the basic use of paints, brushes, clay, or weaving yarns and the loom, workshop participants are not told what to make or which subjects to address. They are left alone to explore various media and to express themselves using whatever materials and techniques they might discover and choose to employ. Generally speaking, the belief that taking part in creative activity can actually help contribute to healing underlies the guiding philosophy of many such institutions.

Together, that idea and certain other historical or social tendencies help to explain the close relationship between disabled persons, the institutions that provide care and services for them, and the phenomenon of *Art Brut* as it is understood and presented in Japan today. First, it is worth keeping in mind that today's social-welfare organizations in Japan can trace their history to that of various social-service institutions that emerged in the post-World War II era to aid orphans and others in need during a time of extreme hardship.⁶ It is also worth remembering that, in a group-oriented society like Japan's, in which individuals generally derive their sense of personal identity from that of the social units with which they are most closely associated — their families; groups of classmates or fellow employees; fellow members of sports teams or social clubs — disabled persons are inherently marginalized; they cannot help being regarded as different or non-conforming.

Until the development of well-equipped, specialized institutions with professionally trained staffs, most parents and families of disabled persons had to care for them and meet their special needs on their own.⁷

l'individu développe son identité personnelle à partir des groupes sociaux auxquels il est le plus étroitement lié – sa famille, ses camarades de classe ou ses collègues, son appartenance à une équipe sportive ou à un club –, les personnes en situation de handicap sont *de facto* marginalisées et fatalement perçues comme différentes ou inadaptées.

Jusqu'à ce que se développent des institutions spécialisées dotées d'un équipement adéquat et d'un personnel qualifié, la plupart des parents et des familles de personnes en situation de handicap devaient eux-mêmes s'occuper d'elles et répondre à leurs besoins spécifiques⁷. Bien souvent, peu d'efforts étaient faits pour les intégrer à la société. Encore aujourd'hui, étant donné la nature du développement intellectuel ou physique de certaines personnes handicapées, leur entourage valide a parfois tendance à les traiter comme des enfants. Cette attitude infantilisante peut donner lieu à une considération excessivement sentimentale.

Enfin, les personnes en situation de handicap au Japon dont les créations réussissent à se faire connaître et à susciter l'attention du public sont confrontées à la même absence de reconnaissance critique sérieuse que celle dont pâtissent leurs homologues « professionnels » formés dans les écoles (malheureusement, il manque aussi une bonne infrastructure commerciale pour vendre leurs œuvres). Certes, il existe au Japon quelques revues d'art et culturelles de bonne qualité proposant un point de vue sur les tendances de l'art national et international, ainsi que des comptes rendus sur des expositions au Japon et à l'étranger. Toutefois, si elles présentent à leurs lecteurs certains enjeux ou débats d'origine locale ou étrangère, ces discussions manquent souvent de rigueur. Même les principaux quotidiens nationaux n'offrent pas d'analyse critique approfondie sur l'actualité artistique et culturelle – y compris sur le phénomène de plus en plus visible de l'Art Brut.

L'absence d'un cadre solide permettant à un discours critique vivant et averti de se développer dans les grands médias peut s'expliquer par l'influence de la pensée bouddhiste, qui, depuis de nombreuses générations, contribue à façonner l'opinion publique et les valeurs sociales au Japon. Dans la mesure où le bouddhisme insiste beaucoup sur la quête et le maintien de l'harmonie des relations sous toutes ses formes, l'énergie ou les influences négatives doivent souvent être éliminées ou évitées. Ainsi, on peut se demander dans quelle mesure une discussion critique rigoureuse pouvant être perçue comme négative ou mal intentionnée serait tolérée, même quand le but de celle-ci est véritablement analytique et explicatif.

Prises ensemble, ces considérations permettent de mieux mettre en évidence les évolutions dans le domaine connu aujourd'hui sous le terme « Art Brut japonais ». La première concerne l'adoption de la terminologie française d'Art Brut qui, transcrite en japonais et écrite dans le syllabaire *katakana*,

7
Pour un résumé sur l'histoire de la prise en charge des handicapés au Japon, voir Karen Nakamura, *A Disability of the Soul : An Ethnography of Schizophrenia and Mental Illness in Contemporary Japan*, (Ithaca, New York et Londres, Cornell University Press, 2013).

Often, little effort was made to integrate such persons into mainstream society. Even today, given the nature of some disabled persons' intellectual development or physical condition, sometimes the able-minded, able-bodied people around them tend to treat them like children, even if they are adults. This infantilizing attitude toward the disabled can lead to regarding them in excessively sentimental ways.

Finally, those disabled persons in Japan whose creations manage to become known and attract the public's interest normally face the same lack of serious critical attention with which their academically trained, "professional" counterparts are familiar. (Unfortunately, a good art-market infrastructure for selling their works also is lacking.) In Japan, there are a few good-quality, national art or culture magazines offering reports about developments in the national and international art worlds, and reviews of exhibitions at home and abroad. To some degree, they introduce their readers to critical issues or debates of local or foreign origin. However, such discussions are rarely rigorous. Even the leading national newspapers do not offer in-depth reporting and critical analysis of news from the worlds of art and culture, including that of the increasingly visible *Art Brut* phenomenon.

In part, this lack of an established framework for lively, well-informed critical discourse in the mass media may be attributable to the lasting influence of Buddhist thought, which, over many generations, has helped shape popular attitudes and social values in Japan. After all, Buddhism emphasizes the importance of seeking and maintaining harmony in all relationships. Therefore, negative energy or influences should be eliminated or avoided. As a result, just how welcome is rigorous critical discussion that might be perceived to be negative or mean-spirited in tone, even when its purpose is genuinely analytical and explanatory?

Putting all of these considerations together, the following developments in the field that has become known as "Japanese *Art Brut*" begin to come into focus. First among them is the fact that the adopted French term "*Art Brut*," which becomes "アール・ブリュット" ("*aarū buryutto*") when transliterated into Japanese and written in the language's *katakana* syllabary, is basically unintelligible to most Japanese people who hear it on television or the radio, or who see it in print. Unlike other, older *gairaigo* (words borrowed from other languages), such as "*pan*" ("bread," from the Portuguese "*pão*") or "*arubaito*" ("part-time work," from the German "*Arbeit*"), a still-new term like "*aarū buryutto*" is essentially meaningless and requires explanation when it appears.

Given that, to date in Japan, a handful of influential officials with close ties to social-welfare organizations have routinely used "*aarū buryutto*" to collectively label the artistic creations of disabled persons, "*aarū buryutto*" has become synonymous with "artworks made by the

devient « *アール・ブリュット* » (« *aaru buryutto* »). Or ce terme, tel qu'il est employé à la télévision, à la radio ou dans la presse écrite, est inintelligible pour la plupart des Japonais. Contrairement à d'autres *gairaigo* plus anciens (mots empruntés à d'autres langues), comme « *pan* » (« pain », du terme portugais « *pão* ») ou « *arubaito* » (« emploi à temps partiel », de l'allemand « Arbeit »), un terme encore nouveau comme « *aaru buryutto* » est quasiment dénué de signification et exige chaque fois d'être explicité.

Étant donné qu'au Japon, seuls quelques fonctionnaires influents ayant des liens étroits avec les organismes d'aide sociale utilisent régulièrement le terme « *aaru buryutto* » pour qualifier les créations artistiques de personnes en situation de handicap, « *aaru buryutto* » est devenu synonyme d'« œuvres réalisées par les handicapés ». De surcroît, au lieu d'examiner les œuvres, les idées et les innovations techniques des créateurs de cette catégorie avec l'attention critique que chacun mérite – une approche qu'aurait naturellement adoptée Dubuffet, pour qui l'un des traits distinctifs de l'Art Brut était son caractère unique, défiant les genres –, les défenseurs les plus influents de l'« *aaru buryutto* » ont eu tendance à présenter des sélections d'œuvres de différents créateurs sous cette étiquette.

Il s'ensuit que leur manière de présenter « l'Art Brut japonais » a fait passer au second plan les voix et les visions singulières de chacun de ces créateurs, préférant donner à ce phénomène artistique le statut de marque (il s'agit d'une évolution ironique eu égard au point de vue traditionnel des spécialistes et des collectionneurs d'Art Brut et d'*Outsider Art* en Occident qui, pour présenter et apprécier l'œuvre d'un créateur ou d'une créatrice, mettent souvent l'accent sur son parcours biographique).

Au Japon, les porte-paroles de l'« *aaru buryutto* » ont insisté sur son caractère compassionnel et humaniste, le considérant comme un phénomène pouvant contribuer au développement d'un esprit communautaire. Comme le remarque l'historien d'Art Brut japonais Tadashi Hattori dans un essai publié dans ce catalogue, les expositions d'« *aaru buryutto* » au Japon ont été organisées, à peu d'exceptions près, non par des commissaires d'exposition professionnels, mais par des employés ou des personnes associées à des organismes d'aide sociale. Un organisateur de l'une de ces expositions a récemment publié ce message sur Twitter : « Art Brut is love ».

En fait, comme nous l'avons déjà fait remarquer, et comme Dubuffet l'a suggéré dans ses réflexions théoriques sur l'Art Brut, les œuvres relevant véritablement de ce type d'art témoignent toutes d'une profondeur et d'une vision uniques de leurs créateurs – que ce soit par leur façon personnelle de percevoir et de penser le monde, ou par leurs visions insolites, extrêmement élaborées, de mondes imaginaires. Parfois, la vision singulière d'un auteur exprime une attitude particulière à l'égard d'un matériau ou d'un sujet. Parfois, cette vision se ressent surtout dans l'esthétique, manifestant un usage inventif des matériaux ou une manière originale de traiter un thème. Parfois encore, cette vision

disabled.” Moreover, instead of examining the works, ideas, and technical innovations of the creators in this category with the kind of concentrated critical attention each one has deserved — an approach that would have come naturally to Dubuffet, for whom one measure of *Art Brut* was its genre-defying uniqueness — in Japan, the most influential promoters of “*aaru buryutto*” have tended to present selections of different creators’ works under that broad umbrella label.

As a result, they have presented “Japanese *Art Brut*” in a way that has shifted the focus away from the distinctive voices and visions of its individual creators, and instead effectively have given this artistic phenomenon the status of a brand. (This is an ironic development in relation to the traditional vantage point of researchers and collectors of *Art Brut* and *Outsider Art* in the West, who often accentuate the details of a particular creator’s life story in presenting and evaluating his or her oeuvre.)

In Japan, these influential art promoters have emphasized the appreciation of “*aaru buryutto*” as something sympathetic and humanistic, and as something that can help build community spirit. As the Japanese art historian Tadashi Hattori notes in his essay in this catalog, with few exceptions, exhibitions of “*aaru buryutto*” in Japan have been organized not by professionally trained curators but rather by employees or associates of social-welfare organizations. Not long ago, one exhibition organizer sent out a Twitter message that declared: “*Art Brut* is love.”

In fact, as already noted, and as Dubuffet suggested in his theorizing about the character of *Art Brut*, genuine works of this kind reflect a strong sense of the unique visions of their creators — deeply personal, highly individualistic ways of looking at and thinking about the real, material world, or unexpected, sometimes elaborately developed visions of imaginary worlds. Sometimes a creator’s strong, personal vision expresses a particular attitude toward or understanding of his or her materials or subject matter. Sometimes such a vision may feel primarily aesthetic, expressing a creator’s inventive use of materials or original way of exploring his or her subject matter. Sometimes, such a creative vision may explicitly or implicitly allude to certain cultural or social topics from the viewpoint of the *Art Brut* creator, who finds himself or herself on the margins of mainstream culture and society, either by choice or by the force of circumstances.

Art Brut from Japan, Another Look invites viewers to examine the work of contemporary Japanese *Art Brut* creators not as participants in any unwitting stylistic movement or, in some cases, primarily as disabled persons who produce art, but rather as highly motivated, original thinkers and makers of innovative art forms. Each one of them expresses a singular aesthetic vision. None of them should be allowed to become lost under the generic “Japanese *Art Brut*” label.

créatrice peut explicitement ou implicitement faire allusion à des questions culturelles ou sociales vues par le créateur d'Art Brut, qui se trouve en marge de la culture et de la société dominante, soit par choix, soit par nécessité.

Art Brut du Japon, un autre regard invite le public à découvrir des œuvres d'auteurs contemporains d'Art Brut japonais et à les considérer, non comme les participants involontaires d'un mouvement stylistique ou, comme c'est parfois le cas, comme des personnes handicapées produisant de l'art, mais comme des penseurs et des créateurs enthousiastes et auteurs de formes d'art novatrices. Chacun d'entre eux exprime une vision esthétique profondément singulière. Aucun d'entre eux ne devrait disparaître derrière l'étiquette générique d'« Art Brut japonais ».

Compte tenu de la riche tradition japonaise dans la céramique d'art, il n'est pas surprenant que certains créateurs aient choisi l'argile comme médium de prédilection – mais ce qu'ils créent avec ce matériau rompt avec la tradition et peut être singulièrement inventif. Ainsi, l'exposition présente les sculptures en céramique de Kazumi Kamae (née en 1966), originaire de la préfecture de Shiga dans le centre-sud du Japon, une région connue pour son art de la céramique. Utilisant un argile non vernissé, Kamae crée des personnages surnaturels aux visages expressifs, et recouvre ses formes joyeuses et onduyantes d'une sorte de fourrure à pointes (La plupart font référence à Masato Yamashita, le directeur de Yamanami Kōbō, l'atelier d'art pour personnes handicapées de la préfecture de Shiga auquel Kamae est associée.). Également originaire de Shiga, Kōmei Bekki (né en 1952) crée de petites sculptures en céramique, qui sont le prolongement de ses premiers objets composites en terre et branches d'arbre.

Le dessin caractérise le travail d'un grand nombre de ces créateurs, qui font un usage souvent très précis et descriptif de la ligne, et parfois de la calligraphie. C'est par exemple le cas des peintures et des dessins abstraits de Eiichi Shibata (né en 1970), dont les denses réseaux de lignes évoquent des filets, et des compositions broussailleuses et géométriques de Akiko Yokoyama (née en 1973), qui utilise une palette vive de rouge, de noir et de blanc. Itsuo Kobayashi (né en 1962), ancien chef dans un restaurant de nouilles *soba*, documente chacun de ses repas par des dessins précis et détaillés à l'encre colorée accompagnés de textes descriptifs.

Beaucoup d'œuvres exposées résistent à la classification, même si elles relèvent de genres artistiques familiers, comme le dessin ou la peinture. Les dessins à forte charge psychologique de Issei Nishimura (né en 1978), qui vit à Nagoya, représentant des visages et des corps humains, sont expressionnistes et impulsifs. Chacun de ces dessins est pour l'auteur un cri du cœur : « Je me consacre chaque jour à la peinture et au dessin. C'est la même chose quand je respire, mange, défèque, dors. La ligne est un méandre, une extension physique de moi-même, et la couleur reflète avec intensité la lueur vacillante de mon esprit », écrit-il dans son journal.

Considering Japan's long, rich traditions in the ceramic arts, it is not surprising to find that, for some of them, their chosen medium is clay — but what they do with this material breaks with tradition and can be surprisingly inventive. The exhibition features the ceramic sculptures of Kazumi Kamae (born 1966), from Shiga Prefecture, in south-central Japan, a region known for its ceramics artists. Kamae creates otherworldly figures with expressive faces in unglazed clay, covering her perky, bobbing forms with a kind of spiky fur. (Often they refer to Masato Yamashita, the head of Yamanami Kōbō, the art workshop for disabled persons in Shiga Prefecture with which Kamae is associated.) Also from Shiga, Kōmei Bekki makes small ceramic creatures, which have evolved out of his earlier mixed-media objects made of dirt, thread, and tree branches.

Expressive draftsmanship characterizes the work of many of these creators, whose use of line is often precise and descriptive, or, at times, more calligraphic. See, for example, the abstract, gestural drawings and paintings of Eiichi Shibata (born 1970), with their thickets of net-like lines, and the compositions of wiry lines and geometric forms of Akiko Yokoyama (born 1973), with their bold palette of red, black, and white. Itsuo Kobayashi (born 1962), a former chef in a *soba*-noodles restaurant, documents every meal he eats in vivid, colored-ink drawings accompanied by descriptive texts.

Many of the works on view defy easy classification, even if they represent such familiar art genres as drawings or paintings. The psychologically charged drawings of faces and human bodies of Issei Nishimura (born 1978), who is based in Nagoya, are expressionistic and impulsive, each one a *cri de coeur* from someone who, in one of his diaristic texts, once observed, “Every day, devotedly, I continue painting and drawing. It's the same whenever I'm breathing, eating, defecating, sleeping. Line is a meandering, physical extension of myself, and color fiercely reflects the flickering of my spirit.”

Ambiguous currents that are emotional, psychological, and maybe also spiritual flow through the various kinds of images made by Toshio Okamoto and Toshirō Kuwabara, and two artists who each use only one name: Monma, and Miruka. Okamoto (born 1978), who is also associated with Yamanami Kōbō, lies on the floor to make boldly gestural pictures, in *sumi* ink on paper, with slow, deliberate brushstrokes. He interprets such subjects as freight trucks and human faces and bodies, exaggerating the shape of a nose or the width of a torso for dramatic effect. Kuwabara (1953-2014), who lived reclusively in Ibaraki Prefecture, in east-central Japan, in a tiny shed behind his parents' house, made small, dreamy, colored-pencil drawings of phantom-like nymphs caught in uncertain encounters with strange animals or demons. They appear to be vulnerable and in tune with natural forces at the same time. This



p. 30
Atelier Corners, Osaka

p. 31
Le créateur Hiroyuki DOI
dans son atelier à Tokyo

p. 30
Atelier Corners, Osaka

p. 31
The creator Hiroyuki DOI
in his studio in Tokyo



Des ressentis ambigus, qui sont émotionnels, psychologiques, et peut-être également spirituels, émanent des différents types d'œuvres créées par Toshio Okamoto et Toshirō Kuwabara, ainsi que par deux auteurs singuliers: Monma et Miruka. Okamoto (né en 1978), qui est également associé à l'atelier Yamanami Kōbō, s'allonge sur le sol pour réaliser, à l'encre *sumi* sur papier, des dessins résolument gestuels, avec des coups de pinceau lents et déterminés. Il interprète divers sujets, comme les camions de marchandise et les corps et visages humains, exagérant la forme d'un nez ou la largeur d'un torse pour parvenir à des effets spectaculaires. Kuwabara (1953-2014), qui a vécu en reclus dans la préfecture d'Ibaraki au centre-est du Japon, a réalisé dans un minuscule abri derrière la maison de ses parents, de petits dessins oniriques au crayon de couleur représentant des nymphes fantomatiques aux prises avec d'étranges animaux ou démons. Elles semblent à la fois vulnérables et en accord avec les forces naturelles. L'œuvre de ce créateur a été découverte par son frère après la mort de Kuwabara. Encore aujourd'hui, la signification de ces images demeure un mystère.

Monma est né sur l'île d'Hokkaidō en 1951. Il travaille comme administrateur dans une institution spécialisée et ne souffre d'aucun handicap particulier. Homme calme et réservé, il dit aimer dessiner depuis son plus jeune âge. Monma prétend qu'il y a de nombreuses années, il a reçu des visites de « l'Entité », une force qui, selon lui, l'a contraint à faire ses dessins et a guidé sa main. Il a longtemps vécu dans une région montagneuse reculée, et ce n'est que récemment qu'il a commencé à montrer ses œuvres au public. A l'aide de crayon noir, crayons et encres de couleur, il crée des images à plusieurs strates où des visages de clowns bizarres et des créatures mi-humaines mi-animales émergent, s'estompent et se chevauchent dans des espaces illusionnistes très maîtrisés. Installée à Osaka, Miruka (née en 1992) participe à l'atelier d'art Yellow, un petit établissement pour personnes en situation de handicap. Également connue pour ses *cosplay* de jeune fille⁸ – ses cheveux teints en bleu et blond, ses jupons et ses couettes –, Miruka dessine des oiseaux au crayon de couleur et au feutre avec, en arrière-plan, des motifs aléatoires de notes de musique.

Parmi les autres créateurs de dessins exposés, on peut citer Akina Miura (née en 1988), originaire de Sapporo au nord du Japon, qui puise son inspiration dans les vieux albums de photos de famille du début de la période Shōwa⁹. Les dessins de Miura, pouvant atteindre dix mètres de long, représentent des femmes en kimono, des soldats en uniforme, ainsi que des façades de salons de coiffure ou autres échoppes. Le matériel utilisé par cette jeune artiste se limite au crayon sur papier – et à la substance flottante de la mémoire.

Les dessins atmosphériques de Katsuyoshi Takenaka (né en 1987), réalisés au feutre sur toile, représentent

⁸
Dans la culture pop japonaise, le *cosupure* (ou « cosplay », contraction des mots anglais « costume » et « play ») consiste à se déguiser pour ressembler à un personnage de dessin animé ou un personnage de fiction.

⁹
Nommé d'après le règne de l'empereur Shōwa, Hirohito, une période qui a duré de 1926 à 1989.

creator's work was only discovered by his brother after Kuwabara died, but the meanings of his images remain a mystery.

Monma was born on the island of Hokkaidō in 1951. He works as an administrator in an institution for disabled persons, although he is not disabled himself. A reserved, quiet man who says that he has enjoyed drawing since he was very young, Monma has recalled that, many years ago, he experienced visitations by “The Entity,” a force which, he believes, has compelled him to make his drawings and guided his hand. In the past, he lived in remote, mountain areas, and only in recent years has he begun to show his art publicly. Using pencil, colored pencil, and colored inks, Monma creates multi-layered images in which bizarre clown faces and half-human, half-animal creatures emerge, recede, and overlap in the artist's skillfully rendered, illusionistic depths. Based in Osaka, Miruka (born 1992) takes part in the art workshop at Yellow, a small facility for disabled persons. Known for her girlish *cosupure* (“cosplay”) ⁸ outfit of blue-and-blond hair, petticoats, and pig tails, Miruka makes detailed pictures of birds with colored pencils and colored felt-tip markers. Their backgrounds are filled with random patterns of written musical notes.

Other makers of drawings whose works are on view include Akina Miura (born 1988), from Sapporo, in the north of Japan, who finds inspiration in old family-album photographs from the early Shōwa period.⁹ Miura's pictures are sometimes ten meters long. In them, she stylizes images of women in *kimono*, soldiers in uniforms, children and families, and the façades of barbershops or small stores. This young artist's raw materials are plain pencil on paper — and the fleeting substance of memory.

The atmospheric drawings of Katsuyoshi Takenaka (born 1987), in felt-tip marker on canvas, depict geological-architectural forms resembling overgrown stalagmites in an imaginary world. Young Takuya Tamura (born 1992) also works in a signature style of his own. He uses bold outlines and a checkerboard pattern of red, orange, yellow, blue, and other brightly colored squares to portray a range of subjects — a woman nonchalantly smoking a cigarette, a collection of small animals, and more.

Several of the works in the exhibition demonstrate novel ways of using the language of abstraction. Born in 1982 in Kōbe, where he lives and works today, Hebime ¹⁰ uses a chisel to carve into built-up, colored layers of acrylic paint that he applies to wooden panels, creating objects that are both richly textured paintings and curious sculptures. Tokyo-based Moeko Inada (born 1985), who has Down syndrome, is known for making collages with torn pieces of hand-painted *washi*. On view here, though, are several of the artist's

⁸
In Japanese pop culture, *cosupure* (or “cosplay,” from the English words “costume play”) involves dressing up as cartoon or other fantasy characters.

⁹
Named after the reign of the Shōwa emperor, Hirohito, this era lasted from 1926 to 1989.

¹⁰
This artist uses only one name. It is written with two *kanji* (Sino-Japanese characters), which mean “snake's eye.”

des formes géologiques architecturales qui ressemblent à des stalagmites proliférant dans un monde imaginaire. Le jeune Takuya Tamura (né en 1992) a lui aussi développé un style graphique très personnel. Pour représenter ses divers sujets – par exemple une femme fumant nonchalamment une cigarette ou une série de petits animaux –, il commence par tracer des contours nets qu'il remplit de carrés rouges, oranges, jaunes, bleus et autres couleurs vives.

Plusieurs des œuvres exposées explorent le langage de l'abstraction de manière inédite. Né en 1982 à Kōbe, où il vit et travaille encore aujourd'hui, Hebime¹⁰ utilise un burin pour graver les couches de peinture à l'acrylique de différentes couleurs qu'il applique sur des panneaux de bois, créant des objets à cheval entre des peintures très texturées et d'étranges sculptures. À Tokyo, Moeko Inada (née en 1985), atteinte du syndrome de Down, est connue pour ses collages composés de morceaux déchirés de *washi* peints à la main, mais les œuvres exposées ici sont de petits ovales rayonnants, réalisés sur papier au crayon de couleur ; il s'agit de célébrations de la forme pure, aussi énigmatiques que joyeuses.

Faisant écho à ces formes bulbeuses et se délectant de leur propre étrangeté, les formes arrondies et sculpturales de Momoka Imura (née en 1995) – des tissus recouverts de boutons en plastique – auraient enchanté les surréalistes des années 1920. À l'atelier Yamanami Kōbō où elle réalise ses pièces, Imura se promène parfois en chantonnant, coiffée de l'une de ses créations en tissu.

Trois créateurs associés à Kōbō Shū, un atelier d'art pour personnes en situation de handicap à Kawaguchi, dans la préfecture de Saitama, juste au nord de Tokyo, font un usage singulier de techniques classiques. Ryūji Momoto (né en 1971) travaille avec des projections d'une colle blanche appelée « *bondo* » en japonais (de l'anglais « bond », signifiant « lien »), à laquelle il ajoute souvent de la couleur, pour construire des formes abstraites en trois dimensions évoquant des couches de terre excavées. Atsushi Sugiura (né en 1970) retouche et gratte d'anciennes photos de famille et de paysages, en arrondit les angles et les teinte en sépia jusqu'à devenir de véritables *artefacts*.

Fumiko Ōkura (née en 1984), connue pour ses dessins au feutre représentant des alignements de pommes, de citrons et de fraises, s'est récemment mise à découper des photos de visage et autres sujets dans des magazines et des journaux. Après les avoir rehaussés au feutre, elle les recouvre et les rassemble avec du scotch transparent pour créer des compositions aléatoires et semi-sculpturales aux formes indéfinies. Les mêmes images se répètent souvent, et parfois, elle joint des morceaux de papier recouverts de ruban adhésif sur lesquels elle a écrit plusieurs fois le nom d'une même personne. Nana Yamazaki (née en 1994), qui participe également à l'atelier Yamanami Kōbō, réalise souvent des images au stylo-bille représentant des vêtements et des figures de mode, mais les pièces présentées ici sont des vêtements brodés à la main qu'elle a

10
Cet auteur n'utilise qu'un seul nom.
Il s'écrit avec deux *kanji* (caractères sino-japonais),
signifiant « œil de serpent ».

squat, radiant ovals made with colored pencil on paper; they are enigmatic, joyous celebrations of pure form.

Echoing such bulbous shapes and reveling in their own strangeness, the sculptural blobs made with fabric and covered with plastic buttons by Momoka Imura (born 1995) are objects that would have enchanted the Surrealists of the 1920s. At Yamanami Kōbō, where Imura produces her art, she sometimes places one of her fabric blobs on her head and strolls around, singing contentedly.

Three creators associated with Kōbō Shū, an art workshop for disabled persons in Kawaguchi, Saitama Prefecture, just north of Tokyo, use familiar materials in unusual ways. Ryūji Nomoto (born 1971) drizzles white glue, known as “*bondo*” in Japanese (from the English word “bond”), to which he often adds color, to build up three-dimensional, abstract forms that recall slices of excavated earth. Atsushi Sugiura (born 1970) fondles and scrapes old family photos and snapshots of the outdoors, rounding off their corners and sepia-tinting them until they become object-artifacts.

Fumiko Ōkura (born 1984), who is known for her felt-tip-marker drawings of rows of apples, lemons, or strawberries, more recently has been cutting photos of human faces and other subjects from magazines and newspapers. Embellishing such materials with her markers, she covers them and joins them together with clear adhesive tape to make random, semi-sculptural compositions of indefinite shape. Within them, images often repeat, and sometimes she attaches tape-covered scraps of paper on which she has repeatedly written a person's name. Nana Yamazaki (born 1994), another Yamanami Kōbō participant, often makes ballpoint-pen pictures of clothes and fashion models but is represented here by her hand-embroidered, radically transformed garments. Yamazaki takes a shirt, jacket, or piece of fabric, tucks it and plucks it, and then sews through its folds with colored threads to create strange, richly textured, sculptural objects.

With their economical use of line, by which they portray their subjects in graphically powerful ways, or through their use of expressive abstract forms, some of the works of these self-taught creators share striking affinities with those of certain definitive modern artists. In some cases, such as in the works of Ōkura, Sugiura, or Yamazaki, these creators' appropriating and repurposing of found materials unintentionally demonstrates some of the core aesthetic “strategies” associated with postmodernist critical theory. In the works of all of the creators featured in *Art Brut from Japan, Another Look*, their skillful, inventive handling of their diverse materials offers evidence of the expressive, communicative power of fine craftsmanship. All of these creators are versatile in the ways they employ the visual languages they have developed.

36

p. 36
Une partie d'un
grand dessin créé par
Akina MIURA



p. 36
Part of a large drawing
by Akina MIURA

37

p. 37
La jeune créatrice
MIRUKA à Yellow,
un atelier à Osaka



p. 37
The young creator
MIRUKA at Yellow,
a workshop in Osaka

complètement transformés. Yamazaki s’empare d’une chemise, une veste ou un morceau de tissu, qu’elle replie, fronce, et coud avec des fils de couleurs dans les plis et les replis du vêtement jusqu’à créer d’étranges objets sculpturaux très texturés.

Par une utilisation sobre de la ligne, permettant de représenter des sujets de manière très graphique, ou à travers une manière expressive de figurer des formes abstraites, certaines œuvres de ces auteurs autodidactes présentent des points communs frappants avec celles d’artistes modernes faisant autorité. Dans certains cas, comme dans les œuvres d’Ōkura, de Sugiura ou de Yamazaki, l’appropriation et la reconversion de matériaux trouvés décrivent inconsciemment certaines des grandes « stratégies » esthétiques associées à la théorie critique postmoderne. Dans les œuvres des créateurs présentés dans *Art Brut du Japon, un autre regard*, l’habileté et l’inventivité dont ils font preuve par l’usage de divers matériaux témoignent de la qualité expressive et communicative de leur savoir-faire. Tous ces créateurs sont polyvalents dans leur façon d’utiliser les langages visuels qu’ils ont développés.

En 1949, dans un texte bref intitulé *L’art brut préféré aux arts culturels*, Jean Dubuffet écrit : « C’est le faux monsieur Art qui a le plus l’air d’être le vrai et c’est le vrai qui n’en a pas l’air ! »¹¹.

En voyageant en Asie à la recherche d’œuvres d’Art Brut nippones, et, comme les visiteurs de cette exposition qui découvriront de nombreuses créations étranges et puissantes, j’imagine que Dubuffet aurait été fasciné par ces productions issues d’une imagination affranchie et sans bornes.

11
Jean Dubuffet,
L’art brut préféré aux arts culturels,
Paris, Galerie René Drouin, 1949.

Edward M. GÓMEZ

Edward M. Gómez est critique d’art, historien de l’art, rédacteur de la revue d’Art Brut *Raw Vision* et membre du Conseil consultatif de la Collection de l’Art Brut. Il a écrit pour *The New York Times*, *Art + Auction*, *ARTnews*, *Art in America*, *Metropolis*, *Hyperallergic*, *The Brooklyn Rail*, *The Japan Times*. Il est auteur/coauteur de nombreux ouvrages dont *Genqui Numata* (Franklin Furnace Archive), *Yes: Yoko Ono* (Abrams), *The Art of Adolf Wölfli: St. Adolf—Giant—Creation* (American Folk Art Museum/Princeton University Press), *Hans Krüsi* (Iconofolio/Outsiders). Son film *Valton Tyler: Flesh Is Fiction*, produit avec Chris Shields, a été diffusé en 2017.

In 1949, in his brief text *Art Brut in Preference to the Cultural Arts*, Jean Dubuffet wrote, “It is the false Mr. Art who has more of an air of being the real thing, and it’s the real thing that does not have such an air!”¹¹

Traveling to East Asia in search of Japanese-made works of *Art Brut*, like the visitors to this exhibition who will discover many strange and compelling creations, I can imagine that Dubuffet would have been fascinated by these expressions of unfettered, boundless imagination.

Edward M. GÓMEZ

Edward M. Gómez is an art critic and art historian. He is the senior editor of the Outsider Art magazine *Raw Vision* and a member of the advisory council of the Collection de l’Art Brut. He has written for the *New York Times*, *Art + Auction*, *ARTnews*, *Art in America*, *Hyperallergic*, the *Brooklyn Rail*, and the *Japan Times*. As author or co-author, his publications include *Genqui Numata* (Franklin Furnace Archive), *Yes: Yoko Ono* (Abrams), *The Art of Adolf Wölfli: St. Adolf—Giant—Creation* (American Folk Art Museum/Princeton University Press), *Hans Krüsi* (Iconofolio/Outsiders). His film *Valton Tyler: Flesh Is Fiction*, produced with Chris Shields, was released in 2017.

11
Dubuffet, Jean.
L’art brut préféré aux arts culturels,
(Paris, Galerie René Drouin, 1949).