



灰原 千晶 室井 悠輔

相手の作品を自分の作品で記述する。
Artwork to Describe Each Other's Work.

相手の作品を自分の作品で記述する。 Artwork to Describe Each Other's Work.

ある種古典的な西洋美術の寓意やメタファーに侵されてきた灰原は、物語や象徴性のあるものに対する人々の手触りに触れながら、人々の歴史認識や共同体意識、またそのプロセスに関心を寄せてきました。一方、路上のグラフィティから影響を受けた室井は、芸術の外側を肯定する考え方としてアウトサイダーアートへの関心を持ちつつ、風景とレディメイドを用いて自身のアイデアを形にしてきました。

全く異なる方向性を持つ2人が組まれた展覧会で、今回、彼らは互いの制作あるいは作品について、各々の作品制作を通して記述を試みます。互いの作品を各々の作品で記述することを同時代の者同士が正面から取り組むことで新しいコラボレーションの在り方があらわれるかもしれません。

Haibara has been influenced by allegory and metaphor of classical Western art, and through examining people's reaction to narratives and symbolism, she has explored her interest in people's process of understanding history (community) and societal systems that control them. On the other hand, Muroi has been influenced by graffiti on the street and has shaped his ideas using landscapes and readymades. He is interested in outsider art as a way of thinking that affirms what exists outside the field of Art.

This exhibition brings together two completely different directions, and the artists have attempted to describe each other's work or practice through creating artwork. A new idea of collaboration may emerge when two artists of the same generation address each other's work.



「相手の作品を自分の作品で記述する。」は、灰原千晶と室井悠輔による新たな試みである。

灰原は、身の回りの固定化された境界線を引きなおしながら、自分の立ち位置を問い直す映像インスタレーションやパフォーマンスを制作している。一方、室井は、制作の場を室内のみならず野外にまでとびだし、路上や空き地などあらゆる風景に日用品をもちこみ、環境から地続きに広がるインスタレーションをつくる作家だ。この全く違う方向性をもった2人が、おたがいの作品に対する批評や感想を交換日記のように話し合い、それが最終的にインスタレーション空間となったのが、今回の展覧会のキモである。

美術家として一生この仕事をしていくために必要なものはなにか。それは、洞察力やセンスや技術や経験といった類いのものではなく、インスピレーションではないだろうか。このインスピレーションをどれだけ獲得できるかが、ゆくゆくは作家の技量につながっていく——私はそうに考えている。

「相手の作品を自分の作品で記述する。」展では、まずは対話からはじまったものの、そこから灰原がもし室井だったら、室井がもし灰原だったら、室井の作品タイトルを自分の作品にしたら、灰原が提出した室井の批評を作品の素材にしたら、といった実験的な試みを、軽やかに交換日記の延長でやっている。そうすることで最終的

に彼らは、今までの自分では試みることすらなかった作品に取り組んだのだ。そこにはアイデンティティの放棄／獲得（どちらも同じこと）といったような“意味ありげな重さ”は微塵も感じられない。展示空間は、さまざまなインスピレーションがオーディエンス、そして彼ら自身に降りそそいだ。

これは偶然なのか、作家の意図なのか、灰原の作品である、暗い画面のなかで煙が突然舞い、信号や、車のライトといった光がカラフルに映り込む《カラーフィールド》、ぶっきらぼうにON/OFFを繰り返す《忙しいテレビ》、フロッターージュを用いて路上に停まる車からナンバーをランダムに拾いあげていく《ナンバープレート》に共通するダークな色の作品群に呼応するように、室井のスポーツ用品やスーパーボール、どこからか拾ってきた不用品が、軽やかに、白い敷物に広がるインスタレーション《プレイグラウンド》の様子は、まるで黒と白のチップがめくりめくられを繰り返すオセロのようにもみえてくる。

まるでゲームのように、作品で対話を繰り返すこの試みは、「相手の作品を自分の作品で記述」した以上の成果があった。二人の次の展開を、いやがおうにも期待させる。

毛利 悠子（東京藝術大学大学院美術研究科 グローバルアートプラクティス専攻 講師）

“Artwork to Describe Each Other’s Work” was a new effort by Chiaki Haibara and Yusuke Muroi.

Haibara creates performances and video installations redrawing the deeply entrenched borders she finds in her vicinity, all the while questioning the position in which she herself stands. Muroi, on the other hand, is an artist whose studio spills out into the open air, bringing everyday objects into streets or vacant lots and creating installations that extend from a given environment to its surroundings. The core of the joint exhibition by these two completely different creators ultimately consisted of a spatial installation, developed from back-and-forth dialogues exchanging critiques and impressions of each other’s work.

What does one need in order to continue working as an artist throughout the course of one’s life? Rather than insight, taste, skill, or experience, I would argue that it’s inspiration. The future abilities of the artist develop according to the degree to which this artist is able to find inspiration — or so I believe.

What if Haibara were Muroi and Muroi were Haibara? What if the title of an artwork by Muroi were to be taken for one’s own artwork; what if Haibara’s critique of Muroi were to be used as material for an artwork? In “Artwork to Describe Each Other’s Work” these experiments are conducted casually, as though an evolution in the notes children pass back and forth. Each artist

was accordingly able to tackle work they had not yet even sought to attempt. We do not feel, here, even a hint of the heaviness implied by the acquisition/renunciation (they are both, after all, the same thing) of identity as such. In the exhibition space, a range of inspirations shower down onto the audience, as well as the artists themselves.

In Haibara’s “Color Field,” smoke drifts suddenly across a black screen suffused with color by the lights of blinkers or automobiles; her “Busy TV” abruptly switches on and off; “License Plates,” using frottage, gathers numbers at random from parked cars. With its white runner on which discarded items of unclear origins (sports goods, bouncy balls) are scattered, Muroi’s installation, “Playground,” appears as if in response to the dark color shared by Haibara’s works. Looking at the exhibition as a whole, we begin to see the board game “Othello,” in which black and white chips are flipped over and over in turn — although I cannot speak to how intentional this was on the parts of the artists.

As in a game, this experiment in using artwork to reproduce a dialogue resulted in more than simply “artwork describing each other’s work.” One cannot help but look forward to the artists’ future developments.

Yuko Mohri（Global Art Practice, Graduate School of Fine Arts, Tokyo University of the Arts. Lecturer）

灰原 千晶 室井 悠輔
Chiaki Haibara , Yusuke Muroi

相手の作品を自分の作品で記述する。
Artwork to Describe Each Other's Work.

2018年3月21日(水・祝)ー3月25日(日) 12:00ー20:00

主催:東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻
共催:遊工房アートスペース

Organizer : Global Art Practice, Graduate School of Fine Arts,
Tokyo University of the Arts.
(Website : <http://gap.geidai.ac.jp/>)

Co-organizer : Youkobo Art Space

《東京藝術大学大学院美術研究科グローバルアートプラクティス専攻》
グローバルな現代アートの文脈で指導的な役割を果たすアーティストの育成を目的として
2016年に東京藝術大学に開設された専攻である。この度、プログラム活動に大きく貢献した学
生による選抜展を昨年に続き遊工房アートスペースにて開催した。

Global Art Practice (GAP) is a graduate program, dedicated to fostering future leading artists
with a global focus on social practice in contemporary art.
We were proud to present a two- person exhibition at Youkobo Art Space organized by
students who excelled in the inaugural year of this program.

《遊工房アートスペース》
1989年以降、アーティストの滞在制作と発表の場として、スタジオ及び宿泊施設を提供している。
同時に、アーティストの実験ギャラリーやスタジオ活用を支援し、若手向けのスタジオ活動プ
ログラム「Youkobo Y-AIR Studio Program (YSP) 」も行っている。滞在制作(AIR)は、これまでに
300余名、約40ヶ国からの海外作家に、実験ギャラリーは、200名以上の在京作家を中心に利用
頂いた。(2018年3月末現在)

Youkobo Art Space has provided studio, gallery and accommodation facilities for offering
artists opportunities to stay and work in Tokyo since 1989. Youkobo has also run various
experimental exhibitions programs for artists, one of which is the Youkobo Y-AIR Studio
Program (YSP) for young artists. To date, over 300 artists from approximately 40 countries
have stayed and produced at Youkobo as part of the AIR program, while more than 200
Tokyo-based artists have exhibited in Youkobo's experimental gallery programs. (As of
March 2018)



Youkobo Art Space, Tokyo < <http://www.youkobo.co.jp> >
©Youkobo Art Space. Published March 2018

「灰原による室井悠輔の作品記述」についての記述

灰原によって作品で記述された事実について私はここに記述したいがどうしても言葉が浮かばない。これらの作品は私に思考停止を強いてくる。そもそも『相手の作品を自分の作品で記述する』という展覧会タイトルとそのテーマによって作られた作品がどのように立ち現れるかは鑑賞者によって大きく異なり、少なくとも当事者（私たち）と来場者（それぞれ異なる距離にある他者）での解釈は異なる。その上で彼女の作品が私に招いた印象は思考停止であった。それは私の作品が彼女によってこの空間に記述（展示）された内容に同意できたかどうか分からない、ということかもしれない。とにかく思考停止では何もここには書けないので、今回展示された彼女の作品が私の作品を記述したものではなかったと仮定して、彼女の展示に対する私の気づきをそれぞれの作品に対して記述しようと思う。その上で思考停止の正体を炙り出し、作品によって記述された正体について考えたい。

まず《消防車》[図版1]という作品について、これは消防車の概念を一部抽出し、ミニマルに仕立てたものと思われる。赤い警報ランプと反射板は消防車の実際の高さに合わせたというが、それを繋ぐ黒いステンレス製の棒がどうしても気になる。この空間の場合黒子として機能するわけもなく、棒自体が何か主張をしているように感じられる。警報ランプと反射板は消防車の概念の一部とみなされるだろうが、この棒はその概念に値しない。私はその棒に興味を持つ。次に《ナンバープレート》[図版2]という作品について、これはグラフィティとアートの間の子として捉えられる。手法としてはフロッターージュという過去の芸術における技法だが、対象が路上のナンバープレートであることが興味深い。それによって、所有者から見つからないようにするための作者の緊張感が線に現れる。つまり路上でのライブ感をギャラリーに移築することが不可能だったグラフィティの新しい可能性として考えられる余地がある。では続いて《忙しいテレビ》[図版3]という作品について考えたい。これはタイトルと相まって休憩をするテレビということらしい。床置きテレビを寝てしているとみなすことに無理があるように思われ、また15分ものあいだ電源が切れる仕様もあり、分かりにくい。しかし、休憩という労働の裏側に焦点を当てている点で興味深い。加えて今回展示された《カラーフィールド》[図版4]という作品についても同等のことが言える。これは夜間にギャラリーで色

付きの煙玉を発火させ、ギャラリー内が煙に包まれていく様子を撮影した映像作品であるが、《忙しいテレビ》のように、夜間のギャラリーという、営業時間外という主たる時間に対する外側を見せている点で私は気になる。それでは最後に《ビューティフル・スカイ》[図版5]という作品について考えてみたい。まず私はここに展示された作品以上に彼女の収集の徹底ぶりに驚いた。この作品に使われている素材（パンを密閉するためのプラスチック製の留め具）は彼女とその家族が朝食をとった記録の集積として捉えられる。そしてここに展示されたそれはほんの一部に過ぎないのである。生活とともに発生するものをここまで収集したことは私にはいまだかつてない。純粹かつ生々しい存在として羨ましくもある。

以上が今回展示された彼女の作品が私の作品を記述したものではなかったと仮定した場合の意見である。そして、ここに私の作品の本質があるのかもしれない。上記の意見は私が制作するときにも通じるものの見方である。それを彼女が意図していた、意図していないに関わらず、引き出すことができたということであるならば、私の作品を記述したと言ってもよいのではなかろうか。そして、ここでようやく頷くことができたが、思考停止を招いた理由は私の美学とは異なる美学で展示をしていたからということかもしれない。今回の展覧会で灰原が多用した黒色は私がこれまでに使用してこなかった色である。また、音を使用しないミニマルな手法の映像など、私がこれまでに扱わない方法でアウトプットをおこなっていた。その理由は灰原のアイデンティティに他ならないはずだが、自己の文脈から離れることを少なからず強いられながら互いに制作することは自己犠牲を招く。それをポジティブに捉えることができるかどうかは結局のところ必然性ありきでこうした展覧会がおこなわれたかどうかによるのだろう。しかし、そもそも今回の展覧会が選抜展としての二人展である以上、その必然性は根本的に揺らいでしまう。にも関わらず今回の展覧会を試みたのは必然性を探ろうとしたからであり、結果を前提としないプロセスが重視されるべきだ。ゆえにこの展覧会は未完成であり、お互いが美術家になるための通過点として必然性を帯びた展覧会になることを望んでいる。それは逆説的に必然性ありきの展覧会ということにもなりうる。



図版 1ー5 は灰原千晶の作品である。

The work in figures 1-5 was created by Chiaki Haibara.

Description of Haibara's Description of Yusuke Muroi's Work.

While I'd like to use this space to describe what was described by Haibara in her artwork, I seem to be at a loss for words. These pieces have compelled me to draw a blank. For starters, the manner in which the title "Artwork to Describe Each Other's Work" manifests itself will differ widely depending on the viewer. The same goes for the work created according to this theme — or at the very least, the interpretations of the interested parties (us) and that of the audience (others with whom we have varying degrees of closeness) will differ. And the reaction her works incited in me was to go blank. Likely the issue was that I wasn't sure if I agreed with the idea that my work had actually been described (exhibited) by her. In any case, drawing blanks is not going to help me actually write anything here, so, going on the assumption that her work was not a description of my work, I will go ahead and describe, piece by piece, what I noticed in what she exhibited. In this way I'd like to reveal the truth of this "blank" — to consider the truth of what was described by these artworks.

The work *"Fire Truck,"* [fig.1] for starters, seems to be a minimally constructed abstraction of the concept of "the firetruck." A red beacon and a reflector are arranged at the actual heights they would be at on a real truck. The black stainless steel pole connecting them, however, is impossible to ignore. Given the context of the exhibition space, one doesn't feel as though it were acting as a behind-the-scenes structural support, but rather that the pole itself must be making some kind of statement. I don't think it's difficult to regard the beacon and the reflector as portions of "the firetruck," but the black pole is auxiliary to this concept. As for me, I'm interested in the pole. Next we have *"License Plates,"* [fig.2] which could be understood as a hybrid of fine art and graffiti. What I found very interesting was that while "frottage" was used in the work's creation, this classical technique was applied to license plates found on the street. The artist's nerves, worried she might be caught by the cars' owners, accordingly appear in the lines of the drawings. Which is to say, one could also consider it as a new possibility for graffiti, the "real-time" feeling of which typically cannot be taken from the streets and reconstructed in a gallery. Now I'd like to turn to the work *"Busy TV,"* [fig.3] As we can infer from the video's intertitles, this apparently consisted of a television taking a break. I found it difficult to understand — it's not easy to look at a television placed on the floor and imagine it as if it were asleep. The specification that it turn on and off every 15 minutes didn't help, either. However, I found it very interesting that the focus was placed on "rest" as the obverse of "labor." One could say the same about Haibara's other work, *"Color Field,"* [fig.4]

which was also exhibited in the show. Here we have a video portraying colored smoke bombs set off inside the gallery at nighttime. Like *"Busy TV,"* this fascinates me in that it shows the gallery at night — the counterpart to its dominant time (its operating hours.) And finally I'd like to consider *"Beautiful Sky."* [fig.5] I was less surprised here by the work itself than by the painstakingness of the collection Haibara presented. We might interpret the materials in this piece (the plastic fasteners used to seal bread) as an accumulation of testimonies to the fact that she and her family had eaten breakfast. As it turns out, what she exhibited was only one small portion of what she had collected. I had never seen such an impressive compilation of the items that amass in one's daily life; I was also envious of the raw, unaffected qualities betrayed by her behavior.

The above opinions are based on the assumption that the artwork exhibited by Haibara did not describe my work. And here we perhaps find my work's essence — we could apply these opinions to my own creative production. Whether or not it was intentional, if she was in fact able to draw this out, one might be able to say that she effectively did describe my work. I will yield on this point. I suppose I was initially provoked to draw a blank precisely because I had seen my own aesthetic exhibited using a different set of aesthetic principles.

I have never used the color black, which Haibara employed heavily in this exhibition. I have also never worked with many of the methods (such as minimalist, silent video) with which she created her final products. I'd guess the only possible reason for this disparity would be that Haibara has her own particular identity. And yet, there was a form of self-sacrifice provoked by the reciprocal creation process to which we had subscribed — we had constrained ourselves to take a step away from our own personal contexts. I'm tempted to say that being able to take such circumstances positively ultimately depends on whether or not we felt the exhibition was founded on a sense of meaningful necessity. Such a necessity was already fundamentally destabilized for us from the start, however, due to the fact that we were selected for this exhibition by an outside authority. And yet, given that we nevertheless set out on this attempt with the aim of finding the necessity for ourselves, it is the process that should be treated as important here, rather than its results. This exhibition is, accordingly, unfinished. We hope that it will take on a sense of necessity for both of us, as an important waypoint on our journey to becoming artists — one might say, then, that the exhibition could paradoxically have been founded on necessity from the start.

図版 1《消防車》
回転灯、ハザードランプ、
4つの車輪
消防車の高さ

Fig. 1, "Fire Truck"
Revolving light, hazard
lamp, four wheels
The height of a fire truck

図版 2《ナンバープレート》
黒い画用紙、白いダーマートグラフ
フロッタージュ、ドローイング
サイズ可変

Fig. 2, "License Plates"
Frottage, drawing
Black drawing paper, white pencil

図版 3《忙しいテレビ》
"I'm taking a break."と表示される映像、
ねかせたディスプレイ、電源タイマー
サイズ可変

Fig. 3, "Busy TV"
Video displaying the words "I'm taking
a break.", display laid on the floor,
switch timer
Variable size

図版 4《カラーフィールド》
映像
2分21秒

Fig. 4, "Color Field"
Video
2m 21s

図版 5《ビューティフル・スカイ》
バック・クロージャーク
サイズ可変

Fig. 5, "Beautiful Sky"
Bread clips
Variable size

文：室井悠輔 Yusuke Muroi

1990年生まれ。群馬県出身。2009年よりグラフィティ(街の落書き)に衝撃を受け、制作を開始。2015年東京藝術大学美術学部先端芸術表現科卒業。CMセットなどの大道具として働いたのち、現在は東京藝術大学グローバルアートプラクティス専攻に在籍。近年の参加展覧会にポコラート全国公募 vol.6、第21回岡本太郎現代芸術賞展などがある。

Born in 1990 in Gunma, Japan, Muroi began creating work in 2009, after a memorable encounter with graffiti. He graduated from Tokyo University of the Arts's department of Inter-Media Art in 2015. After working as a carpenter on stage sets for commercials and the like, he enrolled in Tokyo University of the Arts's Global Art Practice course, where he currently studies. Recent exhibitions include POCORART vol.6 and the 21st Exhibition of the Taro Okamoto Award for Contemporary Art.

「室井による灰原千晶の作品記述」についての記述

地球という惑星の、日本と呼ばれている場所に生まれ育ち、日本の国籍をもっている日本人？／生物学的に女性と定義される器をもっていて一女？／定義された時間ゾーンでは、それが定義されてから地球が太陽を約2019周回ったあたりを生きている一現代人？／与えられた名前をもつ一灰原千晶？

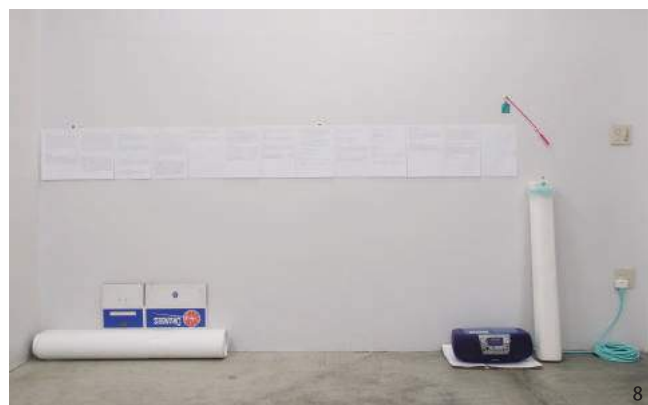
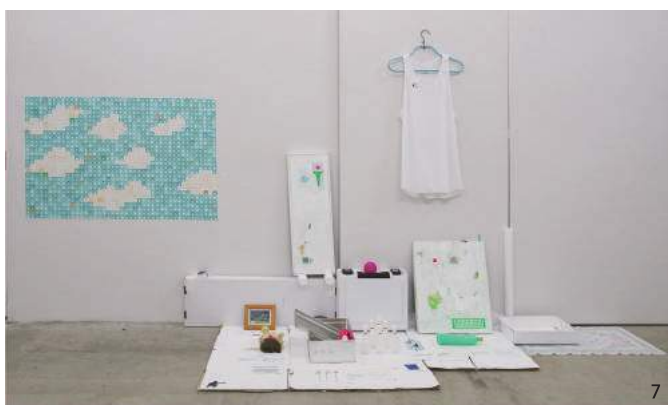
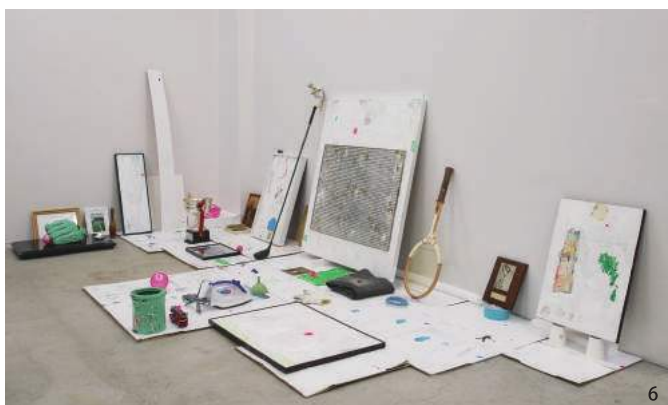
社会的に必要なので付与されるものを除いていくと、私を私たらしめるものはほとんどないように思われ、そういう自我意識の希薄さから、「私はここに存在します!!!!」という強烈な物体と出会うと、なにやら自分の魂らしきものとの間に豊かな摩擦が発生し、とてもドキドキする。それが私の実在を証明し、思考を活性化させるからだ。だから今回は、私の作る作品やその制作姿勢を室井がどのように読み取り、そして彼が作品としてどのように記述するのかという意味で、ギャラリーでどんなものと対峙するんだろうと思っていた。

彼の作品を前に最初に感じたのは、彼は記述しているのか？という印象だった。記述とは、対象とする物事の特徴がわかるように記すことではなかったか。記された特徴が記述者の視点に立っていることは大前提で、作者の制作を通した振る舞いや、作品の他者性を、作者本人の前に現前させること。そうするためには、それなりに相手の思考回路について考えないといけないと思ったし、現前したものに對して、被記述者は互いにどのような考えに至るか。自分が(まだ)知らない／他者的な自分に出会うことはどういうことなのか。私はそのような理解のもと取り組んだつもりだったが、私がそこで出会った作品は、どこまでも室井悠輔だったように思う。その上で彼の作品をみてみたい。

まず、彼が事前に送ってくれた彼自身の作品や思考の推移を解説した文章に応答する形で私が送った同様の文章の中で、私は過去の自作《Playground》は遊び場でない場所が遊び場になる様子と、そこでルールが発生する状況を映像作品化したものであると説明した。その作品の中で扱われている100円ショップで購入したピンク色のビニールボールはありふれたもので、彼の過去の作品にも登場してい

た。彼はそこに共通項を見出し、今作《ブレイグラウンド》を作った。ここではピンク色のボールを象徴するようなピンク色の丸いもの(シールやスーパーボール等)が空間の絵画的な統制を保つなかで、ミクロ的に派生する雑多な情報(既存のゲームであるテニス、ゴルフ、野球やゲームに連想される、運動着、トロフィーなど)にリンクされ、彼のブレイグラウンドはそのような彼のルールのもとで拡張していく。《レポート》では、前述した私が彼に送った文章が、外部システム(google翻訳)を介在した操作により、部分的に書き換わっている文章(例えば美術大学を卒業が美容学校を卒業だったり。)が貼り出されている。そこに原文は存在せず、一度google翻訳で英語に翻訳されたものと、それを再度日本語に翻訳された二言語が貼り出されている。

このように、《ブレイグラウンド》でも、《レポート》でも、作品中で行われていたのは、そこにある物語を、まさにいろいろな情報をミックスすることで攪乱することであったように思う。扱われている物語が私のものであったから、私の視点で攪乱といったが、彼の言葉でいえば攪拌だろう。それはどこまでも室井の姿勢だった。その物語が彼自身のものであったとしても、彼が岡本太郎美術館で展示していた作品《平凡な芸術家(仮)は本物の芸術家たり得るか。(すべてを最初から始めたい)》で見られるように同様だろう。しかし、彼は今までの作品において、攪拌過程におけるすべての選択・操作を自分自身の手で行ってきた。今回私の差し出した(あえていえば私は物語という原材料を提供させられた)物語を加工する際に一見お手軽すぎるように見えるgoogle翻訳を使ったのは、なぜだろう。彼は「私が突然これまで行ってきた制作活動をリセットしてしまう設定として使った」と言う。しかしgoogle翻訳はたまに驚くような語彙の変換をみせてくれるが、原文を全く別のものにはしない。彼にとって今回このような手法をとることは、元の物語が何であるのか痕跡を残すのに役立ち、自分の意図とは離れたところで結果が生まれてくれることから、特定の誰かの物語へ踏み込むことへの拒否という一つの態度であったのかなと思う。ここでいう拒否とは、やっつけられるかよという拒否というよりも、他者個人の物語へ踏み込むことへの躊躇、あるいは優しさである。



図版 6, 7: 《ブレイグラウンド》部分
ミクストメディア
サイズ可変

Fig. 6, 7: "Playground" (details)
Mixed media
Variable size

図版 8: 《レポート》
ミクストメディア
サイズ可変

Fig. 8: "Report"
Mixed media
Variable size

図版 7 の左側に図版 5 の灰原の
《ビューティフル・スカイ》がある。

Fig. 7, left: Chiaki Haibara's
"Beautiful Sky" (see fig. 5)

図版 6—8 は室井悠輔の作品である。

The work in figures 6-8 was
created by Yusuke Muroi.

Description of Muroi's Description of Chiaki Haibara's Work

Born and raised on the planet earth in this place called Japan, with Japanese citizenship — an individual Japanese person? Possessing the parts biologically defining one as female — an individual woman? Living in a time zone that, since its delineation, has revolved around the sun roughly 2019 times — an individual modern human? Bearing a given name — an individual Chiaki Haibara?

It seems once I've cast away all that's been bequeathed by social convention, there isn't much left to make me me. This frailty of ego-consciousness gives rise to an irresistible physicality screaming "I'm here, I exist!!!!" — encountering it, a rich discord emerges between myself and something almost like my soul, and my pulse quickens. My actuality has been testified to; my thoughts have been stimulated. So I was curious about what I'd be confronted with in the gallery — about how Muroi had understood my work and my attitude toward creation, and how he'd describe all of this using an artwork.

My first impression was to be unsure if his work was really a "description" of anything. "Description," I had thought, would be the act of making an account of something such that its particularities could be understood. Given that this would necessarily take place from the point of view of the one doing the describing, it would be vital that the otherness of the artwork or the postures implied by the artist's creation processes be drawn out and presented to the artist himself. To do this, I figured we would have to take each other's respective ways of thinking into consideration. What sorts of ideas might the described parties arrive at together, concerning that which has been brought before them? What might it mean to meet a (yet) unknown "me"/myself as an "other"? This was the basis on which I had been intending to approach the exhibition. What I ended up encountering there, however, seemed to be Yusuke Muroi through and through. This is the regard in which I would like to take a look at the artwork he produced.

I had given Muroi an explanation of *"Playground,"* a past piece of mine that involved filming a certain location's transformation into a playground, as well as the concurrent emergence of a set of rules and regulations. I sent this to Muroi in response to a text he had sent me prior, describing his own work and the shifts that had occurred in his way of thinking. In *"Playground,"* I used a commonly found pink plastic ball purchased at the 100

yen store; the same ball had appeared in a past work of Muroi's. He zeroed in on this similarity and created the work *"Playground."* [fig. 6, 7] Developing itself on the basis of his own rules and regulations, Muroi's playground was held together by an assortment of information inferred through details (objects — sportswear, trophies, etc — calling to mind games such as tennis, golf, or baseball) and visually structured by a series of pink circular items (stickers, bouncy balls) representing that pink plastic ball. In *"Report,"* [fig. 8] the aforementioned text I had sent was put on display, rewritten piece by piece via the mediation of an outside system (Google Translate — for example, "graduated from art school" became "graduated from beauty school.") The original work was not exhibited: only the text translated once, with Google Translate, into English, then another that had been translated back from the English into Japanese.

In both of his artworks, then, I felt there had been a disruption of the preexisting narratives on which they were based, engineered precisely through the introduction and intermixing of a variety of pieces of information. I'm calling this a "disruption" because the narratives used happened to be my own, but I suspect Muroi might use the word "disturbance." That is what he has always been about. One might say he treats even his own narratives in the same fashion — as can be seen in the work he exhibited at the Taro Okamoto Memorial Museum, *"Can (Ordinary Artist) Become Real Artist? (I Want to Start Everything from Scratch.)"* Up until now, however, Muroi has made every choice and enacted every manipulation directly, using his own hands. Why is it, then, that he used Google Translate when working with the narrative that I presented to him (or, dare I say, that I was coerced into offering him as a raw material for his work)? At first glance it almost seems too easy. He claims he "used it to 'reset' the work [he] had been doing." But while Google Translate can sometimes alter specific words in surprising ways, it doesn't entirely do away with the original text. I'm inclined to believe that the use of such techniques — which allow results to manifest without intentional action on his part — represented one means of refusing to take a step into the narrative belonging to a specific human being, without erasing all traces of what this original narrative had consisted of. I wouldn't characterize this "refusal," however, as just having been some kind of "fuck you." Rather, it could be seen as the hesitation to trespass on another's personal narrative — that is to say, a form of kindness.

文：灰原千晶 Chiaki Haibara

1990年生まれ。千葉県出身。主なグループ展に、「武蔵美×朝鮮大 突然、目の前がひらけて」(武蔵野美術大学FAL/朝鮮大学校美術棟 1階展示室、東京、2015年)「平成27年度収蔵、新収蔵品展」(佐久市立近代美術館、長野、2016年)、「境界を跨ぐと、」(東京都美術館、東京、2017年)など。主な個展に、「もうそうかもしれない」(ギャラリーなつか、東京、2017年)、「lighthouse vol.12 勝俣涼企画 縫いなおされる星座」(switch point、東京、2017年)など。

Born in 1990 in Chiba, Japan. Selected group exhibitions include "Suddenly, the view spreads out before us – Musashino Art University x Korea University" (Musashino Art University Gallery FAL/Korea University Chodemi 1F Gallery, Tokyo, 2015); "New Collection Exhibition 2016" (Saku Municipal Museum of Modern Art, Nagano, 2016); "To the other side of the boundaries," (Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo, 2017). Selected solo exhibitions include "It may already be so, maybe not" (Gallery Natsuka, Tokyo, 2017) and "lighthouse vol. 12 'Re-sewing Constellation' curated by Ryo Katsumata" (switch point, Tokyo, 2017).